



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

RELACIONES CONCEPTUALES Y AGENCIA DE LOS COLORES EN EL ARTE WIXÁRIKA

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

PRESENTA:
JORGE ALBERTO MARTINEZ CABRERA

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

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2022



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.

“Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, considerado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, manifiesto que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Las citas de otras obras y las referencias generales a otros autores, se consignan con el crédito correspondiente”.

A mis padres, a mi hermano, al doc Johannes por confiar en mí y sobre todo, a mis amigas y amigos wixáritari.

AGRADECIMIENTOS

Lograr un título de posgrado en un área del conocimiento que me apasiona, solo puede ser posible gracias al apoyo, paciencia y esfuerzo de mi asesor, Johannes Neurath; a las invaluable correcciones de la doctora Regina Lira; a la guía académica de la doctora Olivia Kindl; al aprendizaje etnográfico del maestro David Lorente y a la revisión indispensable de mi compañera Xavie Gálvez. También quiero dar gracias al seminario de cosmopolítica en el Posgrado de Estudios Mesoamericanos, impartido por mi asesor, junto a la doctora Isabel Martínez y los doctores Alejandro Fujigaki, Federico Navarrete y Gabriel Kruell, quienes me han enseñado una forma distinta de pensar, de relacionar ideas y relacionarse con ellas. En ellas.

Por otra parte, estoy eternamente agradecido con mis amigos y asesores wixáritari Otilio González de la Cruz, Aitsima Mirna de la Cruz González, Hermenegildo Nazario Reza, Francisco Benítez de la Cruz y Santos Motoaupohua de la Torre, quienes en todo momento me apoyaron en la concepción, explicación, traducción y ejecución de este trabajo. Igualmente, agradezco a todo el personal académico, administrativo y operativo del Posgrado en Estudios Mesoamericanos; a la doctora Ana Bella Pérez Castro; al doctor Francisco Arellanes Arellanes; a Myriam, a Elvia y a Carolina, gracias por su gentil e indispensable apoyo.

Y por supuesto gracias infinitas a mi alma *mater*, la UNAM.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1) INVESTIGACIÓN SOBRE EL EMPLEO DE LOS COLORES ENTRE LOS WIXÁRITARI

1.1 La cromática wixárika y su contexto: relaciones conceptuales de los colores entre los wixáritari

1.2 Información sobre los colores en el área wixárika desde la antropología

1.3 Relaciones conceptuales de los colores desde la lengua wixárika

2) EJERCICIO DE CAMPO; UNA HERRAMIENTA CUALITATIVA PARA INDAGAR SOBRE RELACIONES CONCEPTUALES DE LOS COLORES ENTRE LOS WIXÁRITARI

2.1 Cuestionario del color: Información de los colores en el área wixárika desde el trabajo de campo

2.2 Análisis de la información obtenida en el cuestionario

3) RELACIONES CONCEPTUALES Y AGENCIA DE LOS COLORES ENTE LOS WIXÁRITARI, A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

3.1 Aproximaciones conceptuales sobre los atributos de algunos colores entre los wixáritari

3.2 La agencia de los colores. Reflexiones sobre la *Bienal de arte huichol*

3.3 La agencia de los colores en el arte huichol

CONCLUSIONES

GLOSARIO DE TÉRMINOS EN WIXÁRIKA *NIUKIEYA*

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

Filmografía

Cibergrafía

INTRODUCCIÓN

Este documento es producto de mi labor de investigación realizada en el marco de la Maestría en Estudios Mesoamericanos de la UNAM, así como dentro del esfuerzo académico en el grupo de trabajo de la *Bienal de arte huichol* al que pertenezco.¹ Aquí, busco analizar las relaciones conceptuales de los colores y su empleo en la creación del arte elaborado por los huicholes, o wixáritari, un grupo humano que habita en la Sierra Madre Occidental, en la zona limítrofe entre los estados de Durango, Jalisco, Nayarit y Zacatecas. Tal agrupación se autodenomina wixárika en su lengua, o wixáritari en plural. Éste es el sustantivo que habré de emplear, por ser preferido entre las comunidades, en donde la consonante /x/ sustituye a la consonante /r/ múltiple. (Iturrioz 2004: 18).

Antes de comenzar, es importante señalar que el wixárika *niukieya* o lengua huichola pertenece a la familia yutoazteca, caracterizada por el empleo de raíces gramaticales para la creación de palabras compuestas. El alfabeto en el que me baso para toda la estructura gramatical wixárika de este trabajo, es extraído de un libro coordinado por un buen amigo mío, el maestro rural Francisco Benítez de la Cruz (2007), quien junto a Gabino Medina y la Universidad Pedagógica Nacional desarrollaron un texto para la enseñanza de la lengua huichola a profesores no wixáritari o *teiwarixi* (Furst y Nahmad 1972: 23)

A continuación, transcribo la estructura de signos y fonemas dentro del abecedario wixárika, cuya compilación fue hecha por miembros de este colectivo humano. Esta es una ventaja importante en cuanto al trato filológico del trabajo.

1

El grupo de trabajo de la *Bienal de arte huichol* fue creado en 2018. Es un grupo de personas que se dedica a buscar, reunir y promover las distintas obras de arte huichol que se realizan por diversos estudios y artistas cada dos años, en el marco de un concurso que premia a una de estas obras, seleccionada bajo criterios establecidos. A este grupo se suman los miembros del honorable jurado, presidido por el doctor Johannes Neurath.

Vocales	a / e / i / u / <i>i</i>
La / <i>i</i> / (t herida) se pronuncia como una combinación (fonética) de la /i/ y la /u/ del español	
Algunas veces las vocales se alargan: aa / ee / ii / uu / <i>ii</i>	
Consonantes	p / t / ts / k / kw / m / n / r / w / h / ' / x / y
La consonante /h/ se pronuncia como una /j/ suave del español	
La consonante /x/ se pronuncia como una /rr/ suave del español	
La consonante /w/ se pronuncia como las sílabas gua, güe, güi del español (según la vocal que le precede)	
A la consonante /' / se le reconoce como “saltillo”, o glotal, porque su sonido nace en la región de la glotis	

Figura 1. Abecedario del wixárika *niukieya* (Benítez 2007: 17) [El cuadro es mío]

Si bien el planteamiento filológico del abecedario es más simple que lo expuesto en el trabajo de Iturrioz (quien también fue revisor del libro de Benítez), me resulta muy útil para efectos del análisis dada la estructura realizada con la intención de facilitar su enseñanza a los futuros pedagogos de la Sierra Madre Occidental. De igual forma, debo considerar que existe una división dialectológica entre las comunidades que habitan al oriente y aquellas al occidente del río Chapalangana en los territorios wixáritari, en donde el dialecto oriental se asocia con las comunidades de Santa Catarina Cuexcomatlán (*Tuapurie*), San Sebastián Teponahuaxtlán (*Wautia*) y Tuxpan de Bolaños (*Tutsipa*), mientras que el occidental se relaciona con San Andrés Cohamiata (*Tateikie*) y Guadalupe Ocotán (*Xatsitsarie*) (Gómez 1999).

Esta investigación surge a partir del trabajo de campo que realicé en periodos intermitentes bimestrales durante quince años. En mis visitas a la sierra Wixárika me llamaron la atención algunos elementos que forman parte de la creación de objetos rituales: la preferencia de los artistas por reproducir ciertos elementos iconográficos en detrimento de otros, la obligación de dejar ofrendas a entidades y personas anímicas no humanas, llamadas *Kakaiyari* (masculinas) o *Tateteima* (femeninas) (Lira, 2014), que residen en un plano no siempre material y la necesidad de realizarlas a partir de materiales, símbolos y colores específicos. Estas observaciones me llevaron a plantear la

duda respecto a la agencia o influencia que los colores tienen en su entramado interrelacional durante la creación de objetos rituales².

Mi primer acercamiento con los wixáritari se dio en un contexto familiar. Desde pequeño tuve contacto con miembros de las comunidades, porque mis padres son amigos de artistas y artesanos de Santa Catarina y de San Andrés, ambas en el estado de Jalisco, en donde pude hacer amigos cercanos que me abrieron sus puertas fraternal y académicamente. Hoy en día, el artista wixárika Gregorio Barrio Montoya y yo, dirigimos un proyecto de galería llamado *Arte Yawí*, desde el cual nos hemos dedicado a la promoción de arte en la última década. Esta iniciativa desembocó en un evento de exhibición que es la *Bienal de arte huichol* en donde cada dos años, se seleccionan piezas de trascendencia y se premia lo más destacado de la producción artística comunitaria. De este modo, mis relaciones personales con miembros de las comunidades se dieron en algunos casos desde la amistad y en otros, desde el intento mutuo por generar relaciones de beneficio económico a partir de sus obras.

El tiempo que he compartido junto a mis amigos wixáritari me ha sensibilizado en cuanto al valor que su cultura tiene en mi vida. Si me preguntaran por qué sigo el camino de los huicholes, respondería que, para mí, es el camino con más corazón. No he conocido un colectivo humano que sea más devoto y que brinde más tiempo, esfuerzo y recursos en mantener su ciclo ceremonial y cumplir con sus prácticas de costumbre.

Mucha gente ha presenciado, documentado, analizado e incluso influenciado “el costumbre” o *yeiyari* (Kantor en Neurath 2013: 21). *Yeiyari* es un término que emplearé para referirme al complejo sistema relacional de personas (humanas o no), ancestros deificados (*Kakaiyari* y *Tateteima*), mitos, personajes míticos, plantas, animales, ofrendas y rituales que los wixáritari manejan desde hace

2

A partir de este trabajo pretendo abonar al esfuerzo realizado por el grupo de investigación titulado *Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Sureste de Estados Unidos*, que desde hace años aborda el valor ontológico de las piezas de arte ritual amerindio desde de una perspectiva antropológica del arte.

mucho tiempo, así como al conjunto de alteridades (Levi-Strauss 1962) que permean la vida wixárika, ya sea en un plano existencial, material o anímico.

El hecho de que el *yeiyari* se reproduzca desde hace mucho, no significa que siempre sea el mismo, sino que sus fundamentos (que no son sencillos) son aplicados en cualquier circunstancia de la vida cotidiana mediante un sistema de intercambios que nunca cesa, porque si lo hiciera cesaría la vida misma. Un día me encontré dentro de ese sistema y me di cuenta de que una vez que lo vives y ves a los dioses y a las fuerzas creadoras, es imposible dejar de verlos: ¿Cómo se puede dejar de ver la luz del sol o dejar de sentir el soplo del viento? ¿cómo se puede vivir sin agua o sin maíz?

Y es que mis amigos (el chamán, su familia, mis compadres) no son interlocutores entre su *yeiyari* y yo, sino que desde que nací tuve mi propio *yeiyari*, el cual pude enriquecer a partir de las prácticas rituales aprendidas en las comunidades. Ver la manera en que algunas personas se comunican con el fuego, los animales y la lluvia, me incitó a aprender esos lenguajes e intentar entender las relaciones conceptuales que se les atribuyen.

Desde 2007 comencé a visitar una comunidad llamada Colonia Moderna, ubicada en el municipio de Santa María del Oro, en Nayarit. Esta población se conforma por la mezcla de habitantes wixáritari y 'mestizos' o *teiwarixi* y se caracteriza por ser hogar de muchos artistas y artesanos quienes elaboran y comercializan sus piezas en Tepic, Puerto Vallarta y Guadalajara (estas piezas son realizadas a la par del trabajo como jornaleros en los campos agrícolas locales). Fue aquí donde la familia González de la Cruz me abrió sus puertas para aprender labores de siembra y para conocer las artesanías y los oficios que realizan. A partir de esta experiencia, conocí el proceso de la producción artística entre los wixáritari, lo que generó en mí un genuino interés por comprender el origen de su simbología y el significado de los elementos que conforman el arte huichol.

Mi amigo y compadre Santos González, es el jefe de la familia y cuñado de mi socio Gregorio. Gracias a él pude conocer a distintos artistas que ampliaron mi panorama de observación

antropológica a nivel general respecto a la concepción, producción y uso de objetos artísticos y rituales dentro de la cultura wixárika, pero específicamente al interior de un núcleo familiar. A continuación, comienzo a delinear la forma de este texto.

Para empezar a dirigir el análisis hacia los objetivos de mi trabajo, enumero las preguntas de investigación más relevantes:

¿Cuáles son los colores identificados en la lengua wixárika? ¿cuáles son las relaciones conceptuales que los artistas wixáritari establecen con ellos?

¿Qué relaciones y atributos tienen los colores con el artista, el espectador, los materiales y la cultura wixárika en una pieza de arte huichol?

¿Los colores tienen agencia en una obra de arte huichol³?

En cuanto a la estructura argumentativa, basaré parte de mi análisis en las respuestas de una metodología etnográfica inédita de documentación (herramienta cualitativa desarrollada en el capítulo 2) que exhibe las relaciones conceptuales en donde el uso de determinados colores tiene implicaciones en la comunidad dentro de la esfera cultural, social, económica y religiosa. Como hipótesis, propongo que dentro de una pieza de arte huichol los colores son actores capaces de influir en el entramado interrelacional en el que están inmersos junto al autor, el destinatario y la obra misma, más allá de las relaciones conceptuales y atributos que la cultura ‘occidental’ o la wixárika les puedan conferir. Es por ello que considero la teoría de la antropóloga británica, Marilyn Strathern (1988; 1991), aplicada a las relaciones entre personas, *yeiyari* y la producción plástica ritual.

Como objetivo específico del proyecto, busco la mayor información posible sobre el empleo de los colores en la creación de objetos artísticos wixárika a partir de un análisis comparativo entre fuentes antropológicas previas y en mi propio trabajo etnográfico. También procuro desarrollar una

3

El concepto de arte huichol será desarrollado más adelante.

metodología etnográfica autopoietica⁴, capaz de reflejar el parecer de todas las personas involucradas en la investigación (seamos o no parte de la comunidad), con la intención de analizar la cromática wixárika y que ello sirva a futuras investigaciones en este tema.

Los objetivos generales son: identificar la mayor cantidad posible de implicaciones sociales, culturales, religiosas y económicas del empleo de los colores en el arte huichol al interior de la comunidad. Investigar la existencia de un esquema conceptual que rija el uso de colores en el arte huichol ritual y en caso de confirmar que exista, documentarlo. Registrar las formas en que se emplean los colores en la producción plástica wixárika y analizar la agencia o influencia de los colores en los creadores de obra, en los espectadores y en los propios medios de expresión, tanto materiales como ideológicos.

Mi interés por el arte huichol y por comprender su forma de producción, me ha llevado a analizar los estudios antropológicos elaborados por algunos exploradores en las comunidades wixáritari desde finales del siglo XIX, quienes han investigado aspectos de la forma material y social de vida de este pueblo. La simbología, la cultura, los mitos y los ritos han sido registrados y analizados desde distintas teorías antropológicas, por lo que existe información etnográfica consistente sobre este grupo humano. Diversos autores como Karl Lumholtz (1900; 1904), Konrad Theodor Preuss (en Jáuregui y Neurath, 1998; 2003) o Robert Zingg (1938; 1982) son referentes con gran cantidad de datos que evidencian el uso de colores al interior de las comunidades. Por ello, retomo sus trabajos en busca de información que me permita establecer relaciones estables entre colores y conceptos.

Desde la década de 1970, el pulso del estudio de los ritos y la producción etnográfica de arte fue establecido por el debate entre la arqueología materialista y la antropología simbólica. El análisis del 'arte etnográfico' se basaba en la búsqueda de elementos estéticos en objetos etnográficos. Los aportes

4 La metodología etnográfica será autopoietica dada su capacidad de retroalimentarse con información respecto a los distintos factores que la conforman. Esta es una característica de la co-creación, propuesta por Ma. Isabel Martínez, a desarrollar en el capítulo 2.

antropológicos se centraron en hallar un acercamiento simétrico (Latour 1992) al arte ritual desde un enfoque artístico, lo que llevó a la academia a crear instituciones enfocadas en ello a finales del siglo XX e inicios del XXI (como puede ser el *Musée du quai Branly* en París, en 2006). A partir de esto, la ola de antropólogos que estudiaban el arte etnográfico, relacionados personalmente con los artistas nativos, buscó evitar la hegemonía de los cánones empleados en las Bellas Artes para promover el desarraigo de una visión antropológica esencialista y evolucionista en el análisis de arte, que generalmente considera las nuevas expresiones de arte indígena como desarrollos seculares de medios de expresión rituales caídos en desuso (Neurath 2020: 17).

Uno de esos autores fue Alfred Gell (1998) cuya teoría antropológica del arte utilizo en esta investigación para evitar un enfoque tradicionalista en mi planteamiento. La innovación de su propuesta es analizar las obras, privilegiando el valor intrínseco de los objetos a partir de su significado y su contexto de creación y no solamente de sus patrones estéticos. En este trabajo intento aplicar la teoría de Gell para considerar al arte ritual como un producto que adquiere significado también a partir de sus procesos de elaboración (Kindl 2008: 33). Planteo que en las obras de arte huichol los colores tienen agentividad o agencia (*agency*). En un nivel más profundo expongo que los colores pueden influenciar el entramado relacional que involucra a toda la red de actores en la creación de una obra de arte (el artista, el destinatario, el índice u obra misma y su prototipo o tema).

Antes de entrar a este debate, es importante señalar lo que entiendo por agencia:

“El agente lleva a cabo una acción y el paciente recibe o es el objeto de esa acción. Pero un agente puede ser no sólo una persona sino también un objeto, una obra de arte, que es percibido como parte de una serie de secuencias causales, eventos provocados por la voluntad, la intención y la mente... Siempre que se atribuye un acontecimiento a una persona o cosa, ésta queda investida de una capacidad de agencia. Las personas son agentes primarios, pero los objetos presentan una agencia secundaria. Si bien estos no son de por sí seres intencionales, actúan a menudo como medios a través de los que se manifiestan y realizan intenciones. Los objetos son extensiones de la gente, expresan y

extienden su agencia, configurando para los actores una 'personalidad distribuida', repartida entre los objetos a través de los que participa en la vida social” (Gell 1998: 140).

De acuerdo a esta teoría, el índice del artista agente se refiere al medio que emplea para ejercer su agencia (la obra de arte) en el destinatario, que en un contexto relacional del mercado contemporáneo de arte, será el espectador o un mecenas (en un contexto ritual el destinatario puede ser un ancestro deificado, un personaje mítico o alguien dentro de alguna comunidad wixárika) Así, el objeto del arte creado es índice del autor y le permitirá actuar (voluntaria o involuntariamente) sobre la acción o inacción del destinatario. Estas ideas serán desarrolladas ampliamente en el capítulo 3.

El destinatario a su vez, intentará abstraer el mensaje de la obra al mismo tiempo que ejerce un juicio sobre la posibilidad de sus capacidades por recrear la técnica que el artista empleó. Este 'encantamiento' del arte (Gell 1998: 75) es compartido por muchas piezas catalogadas como arte indígena, salvo que en esos casos el 'encantamiento' no opera sobre la capacidad técnica de reproducir la obra, sino sobre la incomprensión del espectador respecto a cómo funciona el objeto en el seno de la cultura en donde fue creado. Tal característica de 'encantar' es lo que diferencia a un objeto común de un objeto de arte y bajo este entendido, propongo que los objetos rituales provenientes de las comunidades wixáritari son en su mayoría, obras de arte.

En este punto, es importante señalar la idea de que en cualquier propuesta artística (figurativa o constitutiva, no abstracta), el índice del artista (la obra de arte) trata sobre un prototipo (tema de la obra) cuya explicación es obtenida por el destinatario a partir de un proceso de abducción⁵. Este concepto me permite considerar que la temática de una obra de arte huichol será 'abducida' de forma distinta por un destinatario perteneciente al colectivo wixárika, que por un destinatario *teiwari*, o incluso un destinatario perteneciente al *yeiyari*, cuando se trata de ofrendas elaboradas para

5 “La abducción es una inducción puesta al servicio de la explicación, en la que se crea una nueva ley empírica para hacer predecible lo que, de lo contrario, sería un misterio” (Bayer, 1994: 147 en Holland et al., 1986: 89) Como ejemplo, cuando vemos humo, inferimos por abducción que hay o puede haber fuego, a pesar de que puede no haberlo. De igual forma, cuando vemos una obra de arte con imágenes específicas, hacemos inferencias por abducción sobre su temática (prototipo).

Kakaiyari o *Tateteima*. Más adelante ahondaré en este aspecto, que, a mi juicio, marca una diferencia crucial en la distinción entre objetos con una relación directa en el *yeiyari* y objetos sin influencia en ese plano existencial.

De esta manera, busco visibilizar los procesos de creación de arte sobre objetos huicholes que suelen ser obviados al momento de estudiar aspectos antropológicos más amplios por no atribuirles un valor científico en las investigaciones (Kindl 2013: 209). Por eso, documento la mayor cantidad posible de relaciones conceptuales que los wixáritari tienen con los colores y empiezo por explicar a qué me refiero como arte huichol, preferiblemente nombrado así y no arte wixárika, dado que es el término más empleado en el lenguaje cotidiano mexicano. Comprendo al arte huichol como toda manifestación plástica de un sentimiento, pensamiento o idea creada por un individuo wixárika, capaz de generar o poseer *nierika*, o visión. Este último concepto será abordado con más detenimiento en el subcapítulo 1.2.

Un elemento importante del andamiaje conceptual de este trabajo, es la interesante definición de Roberta Shapiro (2020: 5) sobre los procesos de artificación de un objeto, en donde el arte es definido no como algo dado, ni algo definible de forma absoluta; más bien el arte es un constructo, resultado de procesos sociales en un lugar y tiempo determinados. En una línea similar, Gell se refiere al arte como un sistema de acción destinado a cambiar el mundo, más que a codificar proposiciones simbólicas de él (1998: 36).

Debo decir que no tengo intención de ahondar en un debate tan profundo como el de la diferencia entre el arte y la artesanía, o entre las Bellas Artes y los oficios⁶. Al optar por un término como arte huichol solamente busco desarrollar una batería de conceptos operativos que me permita delimitar el campo de acción, que es el estudio de la confección de instrumentos, representaciones plásticas y parafernalia ritual wixárika, elaborados con el fin de ofrendar a *Kakaiyari* y a *Tateteima*, o para ser

6 . Tal debate ha sido ampliamente abordado por autores como Michel Coquet (2001), Roberta Shapiro (2019) o Martha Turok (1988) entre muchos otros, por lo que me apegaré a tales postulados.

empleados en las distintas ceremonias y procesos rituales. Dicho conjunto de expresiones materiales, aquí será denominado como arte ritual (Neurath 2002: 112).

Pero este término no puede extenderse a toda la producción plástica wixárika, ya que:

“El arte y la artesanía huicholes surgen del arte ritual, sobre todo, de los objetos votivos como jícaras (*xukurite*) y pequeñas tablas de estambre (*wewiya*). No todas las técnicas tradicionales se usan en la artesanía. La pintura, que puede realizarse sobre diversos tipos de superficies, es una de las técnicas reservadas al ámbito ritual...” (Kindl y Neurath 2005: 27).



Figura 2. Imagen que muestra una jícara ritual huichola, exhibida en la Sala del Gran Nayar, del Museo Nacional de Antropología. Fotografía propia. 2019.

Mi intención de definir el arte huichol como categoría, se debe a la evolución que éste ha tenido desde sus orígenes rituales hasta su adaptación a materiales y dinámicas comerciales además de temáticas contemporáneas. Hoy en día, el arte huichol se realiza en formatos de gran talla, como esculturas forradas con chaquira, tablas de estambre y bordados de dimensiones considerables y temáticas muy distintas de la simbología ritual. He visto desde estrellas de David hasta personajes de videojuegos plasmados con la técnica wixárika del forrado de chaquira y estambre sobre cera de Campeche (Fig. 3). Es notoria la influencia del aspecto comercial en la evolución del arte huichol contemporáneo, en donde parece que no existen barreras en el uso de materiales, símbolos, imágenes

y colores. De manera opuesta, es diferente la aplicación de estos elementos al crear objetos de arte ritual, a pesar de que la puntualidad y rigurosidad de sus significados se ha ido alterando lentamente con el paso del tiempo; la creación de tales objetos parece ser regida por parámetros de prácticas rituales. Evidenciar estas diferencias entre las producciones, sean rituales o comerciales, es uno de los principales puntos de debate en el análisis.

Este trabajo podría ser útil para analizar las distintas expresiones plásticas de los wixáritari, quienes constantemente aplican métodos efectivos para vivir sin contrariedad en ambas esferas, la ritual y la comercial (y muchos planos existenciales más) cuando se trata de crear objetos y obras de arte. Este es su “arte de vivir” (Neurath 2020: 8). De forma diferente, para la mayoría de personas ajenas a esta comunidad, los intrincados motivos, el amplio uso de los colores y los símbolos plasmados en las piezas de arte huichol, sea artesanía, arte contemporáneo con aplicaciones huichol o arte ritual, están imbuidos de un misticismo que ha desencadenado toda serie de folclorismos y atributos sobrenaturales sobre las piezas mismas y sobre sus creadores. En cualquier lugar que se venda arte huichol, los consumidores suelen tratar a sus creadores como gente espiritual que sabe algo que los demás no y que tal conocimiento puede ser obtenido, aunque sea parcialmente, mediante la adquisición de alguna de sus obras.

Generalmente cada artista wixárika tiene la capacidad de articular facetas de su persona en los distintos planos existenciales en los que vive (desde un contexto individual, familiar, comunitario, regional, nacional y de especie) y sabe lo que implica o puede implicar el recrear imágenes relativas a *Kakaiyari* y *Tateteima* en las obras de arte. Por ello, evita infringir en medida de lo posible las relaciones entre sus planos empírico, mental y artístico, al dibujar símbolos, imágenes, colores y temáticas que evocan elementos de su costumbre, pero que también pueden presentificarlos (es decir, volverse tales elementos en sí mismos).

Es debido a la posibilidad de desdoblar a la persona en múltiples facetas para responder a entornos distintos (a veces contradictorios) denominada previamente por algunos autores como la 'Fractalidad

del ser' (Wagner 2016; Gell 1998), que se puede dar lugar a la colaboración entre artistas y artesanos wixáritari con iniciativas comerciales que hoy en día solicitan piezas tan variadas como un rinoceronte a escala real o un carro *Formula 1* forrados con pegamento y chaquira de vidrio, empleando grecas y símbolos del arte huichol, pero alterando las temáticas, geometría y gamas de colores que generalmente se usan dichas las técnicas (Fig. 3). De acuerdo a mi postura, estas obras forman parte de lo que llamo arte contemporáneo con aplicaciones huicholas, que produce piezas en gamas monocromáticas mediante el uso reducido de tonos de un solo color, sobre esculturas u objetos que no guardan relación directa con el *corpus* mitológico y ritual wixárika y que pasa por alto casi todos los principios elementales de la producción ritual de objetos. El tipo de materiales, la simbología plasmada, las temporadas de elaboración, el uso de los colores en un contexto ritual y las intenciones de tal uso, son obviados o ignorados por los 'patrones' que pagan por la confección de la obra.



Figura 3. Título: *La pasión de Cristo*/ Autor: José Bautista / Fecha de elaboración: 2017 / Lugar de procedencia: San Andrés Cohamiata, Jalisco / Materiales: madera de nogal, herrajes de aluminio, barniz acrílico, cera de Campeche y chaquira de vidrio/ Medidas 210x70x70 cm / Fotografía cortesía colección *Bienal de arte huichol*.

En la actualidad no hay indicios de que el pegado de cuentas de material vítreo como cuarzos, conchas, perlas y semillas sobre cera de abeja (para decorar jícaras votivas como ofrendas) haya sido reproducido en algún otro lugar del mundo, por lo que considero que dicha variante de la técnica de mosaico, aquí llamada 'enchaquirado', fue creada por los wixáritari y ha sido adaptada a los materiales asequibles en la región de la Sierra Madre Occidental (Cabrero 2016: 68). Sin embargo, las colaboraciones de arte contemporáneo entre wixáritari y estudios de arte, con estas aplicaciones en cera de Campeche y chaquira de vidrio o estambre sobre prácticamente cualquier objeto, distan mucho de la técnica que las piezas de arte huichol ritual tienen en las comunidades, aunque esa sea claramente su fuente de inspiración.

Dentro de la red de relaciones que es el mercado de arte y en detrimento de los intereses del pueblo wixárika, una de las principales constantes al momento de presentar, distribuir y vender arte huichol, es la desvalorización sistemática de cualquier expresión plástica indígena por parte del mercado artístico local. Quien busca una obra de arte huichol, reproduce una selección basada en la mejor opción disponible (costo-beneficio). Sobre esto, Gell señala que;

“en el mercado de arte étnico, comprar cierta pieza en relación a otra es como un oficio. Puede que vayamos a un dentista que consideremos exponente supremo y hasta original en materia de empastes, fundas y puentes, pero no valoramos su trabajo porque a través de él, el dentista exprese su individualidad, sino sólo porque es lo mejor que ofrece el mercado” (1998: 204).

Por este motivo, considero que la adecuada comprensión del contexto en que un objeto ritual, una pieza de arte o una artesanía son creados (así como la agencia que cada una posee) permitirá generar un discurso que revalorice la producción de arte popular (en particular de arte huichol) a nivel nacional. La obra como objeto de intercambio también implica un factor cultural sobre lo que puede o no ser tratado como mercancía dentro de un grupo humano (Appadurai 1986: 221)

Los wixáritari poseen prácticas de costumbre muy complejas y variadas, una vasta simbología y una capacidad adaptativa remarcable. Ellos explican su vida a partir de esquemas que les son familiares, a través de los cuales pueden dar sentido a casi cualquier cosa que suceda en la espontaneidad, sin importar el tiempo. Por ello, propongo contextualizar el *yeiyari*, que es parte fundamental de las prácticas de costumbre wixárika al que los miembros de la comunidad pertenecen, como estructura relacional de su vida y que da sentido a ésta a partir de una compleja interacción entre sus alteridades (ancestros deificados, personajes míticos, humanos, paisajes, plantas, animales y objetos) en donde las relaciones, que suelen ser de parentesco, son equilibradas por el sistema de ofrendas y rituales.

En el *yeiyari* inciden todas las personas de la vida wixárika, físicas o anímicas, vivas o muertas. Aquí me baso en la definición etimológica de persona, del latín *persona* (específicamente del etrusco *phersu*), que se refiere a la máscara escénica, cuyo fin era representar algún sentimiento en el actor⁷. Así, para esta investigación una persona es aquel ente capaz de generar una respuesta anímica en su interlocutor y eso es justamente una de las características elementales de la agencia. Por ello considero que la persona es todo ente capaz de poseer una agencia, sea un ser vivo o una entidad anímica, dependiendo de su posición en la red interrelacional en la que se encuentra inmerso. Para poder existir, una relación requiere de dos o más elementos que ejerzan esa agencia entre sí.

En cuanto a algunos conceptos operativos del trabajo, Gell considera a la cultura como “una cierta manifestación del conjunto de relaciones que se dan entre agentes dentro de una variedad de sistemas sociales” (1998: 132). Voy a usar este planteamiento por su enfoque relacional. Dejaré de lado otras definiciones existentes sobre la cultura y me referiré al conjunto de conceptos y términos comunes empleados por una colectividad como su ideario cultural⁸, cuya definición retomo tanto del mismo Gell, así como de Porto y Merino (2018: 2). El ideario se refiere a las ideas principales de una

7 Para Gell, la “persona es la suma de los índices que demuestran, no sólo en vida, la existencia biográfica de ésta. Las imágenes de algo –un prototipo– forman parte de él” (1998: 275)

8 Gell (*ibid.* 3) se refiere al ideario como *ideational System*.

cultura, una escuela o un autor y en él se puede reflejar su ideología. Es en el ideario donde se aprecia el entramado ontológico que da vida y movimiento a las relaciones entre las distintas personas que lo conforman.

Si consideramos que la ontología contempla las relaciones que existen entre los entes en determinados contextos (Hofweber, 2009), aquí defino la ontología del color⁹ como un término que hace referencia al esquema relacional de conceptos atribuidos a los colores y a su uso simbólico entre los miembros de un grupo humano y su ideario cultural; en este caso, el pueblo wixárika y todos los seres del *yeiyari*. Es por esto que defino la cromática huichola como el conjunto de formas y expresiones en que los atributos de los colores son aplicados en la vida de las personas wixáritari.

Respecto al marco temporal de la investigación, reconozco sus antecedentes en los datos de campo de los ya mencionados exploradores de finales del siglo XIX. Posteriormente retomo la mayoría posible de trabajos antropológicos que contengan datos de arte en el área wixárika a partir de los años sesenta del siglo XX. En esta época se aprecia un aumento notable de su producción artística, además de que para esos años los materiales empleados en la confección de indumentaria y obra ya eran muy similares a lo que se puede conseguir en la actualidad. La chaquiras de vidrio (producida principalmente en República Checa, Japón y China), el estambre acrílico, la tinta derivada del petróleo y los tonos de lápiz, son materiales que pueden reproducir colores exactos respecto a una de las escalas cromáticas generales contemporáneas más aceptadas a nivel mundial, denominada *Pantone*¹⁰. Gracias a esta escala, la exactitud cromática de los colorantes ya no depende del proceso de producción como antes, en donde la calidad y estado de los materiales determinaban el tono final de cada lote.

9

Este término lo construyo a partir de mi comprensión sobre las propuestas de Élodie Dupey, (2016) respecto al significado y uso de los colores por los mexicas en el siglo XVI.

10

Pantone® Inc. es una empresa con sede en Carlstadt, Nueva Jersey que creó un sistema de identificación, comparación y comunicación del color para las artes gráficas. Su sistema de definición cromática es el más empleado en la actualidad, llamado *Pantone Matching System*®. Este modo de color a diferencia de los modos CMYK y RGB suele llamarse color sólido.

Como parte elemental del análisis de las relaciones conceptuales entre los wixáritari y su ideario cultural, retomo el trabajo de Victoria Bricker (1999) respecto al valor cromático en la creación de símbolos, signos y otros elementos comunicativos a partir de la estructura filológica de las palabras con que se nombran los colores, su importancia semántica y su esquema comunicativo en un grupo humano definido. Considero que al estudiar la forma en que se construyen las palabras referentes a cada color, es posible comprender en gran medida las prioridades conceptuales que atribuyen a los distintos elementos dentro de su ideario. A modo de ejemplo: mientras en un contexto mexicano contemporáneo el color verde podría asociarse al concepto de vida, en el caso wixárika, mis datos etnográficos y de otros autores (Lumholtz 1902; Pacheco 2017), sugieren que este mismo concepto se atribuye al color rojo, por asociarse con el color de la sangre, que en sí misma es la vida¹¹.

Si bien Bricker se especializó en el significado cromático de los mayas yucatecos contemporáneos, su metodología me resulta útil para replicar el análisis filológico entre los wixáritari. Dicho esquema se basa en la aplicación de un estudio lingüístico sobre la forma en que los mayas yucatecos construyeron los fonemas de cada color y su contexto de uso, que será abordado en los capítulos 1 y 2, para el caso huichol.

En cuanto al planteamiento del trabajo de campo, propongo crear una teoría etnográfica de las relaciones conceptuales de los colores entre los wixáritari que se base en distintas técnicas complementarias de investigación social. Mi etnografía implicó la creación de un cuestionario inspirado en la propuesta metodológica de co-creación de conocimiento de la doctora Isabel Martínez (2020a). A grandes rasgos el cuestionario se acerca a la idea de co-creación a partir del reconocimiento de los sujetos de investigación como creadores de teoría, pues el interés por investigar sobre la cromática y la inquietud de saber si los colores son agentes en una obra de arte,

11

Debo puntualizar que el valor semiótico de la construcción lingüística wixárika es útil al momento de identificar relaciones entre colores y atributos, pero no lo empleo en el análisis de la agencia cromática, por lo que solamente tomaré en cuenta la formación de palabras en la parte descriptiva de este trabajo. Es decir, en los apartados 1.1, 1.3, 2.1 y 2.2

proviene directamente de los colaboradores wixáritari. La información vertida en tal cuestionario, ideado y redactado por ellos, fue interpretada como una forma de identificar relaciones conceptuales cromáticas en el ideario wixárika. Es gracias a nuestra mutua apreciación como posibles creadores de conocimiento, que se pueden empalmar los dispositivos de relación existenciales aquí referidos.

El objetivo de esta investigación es realizar un estudio analítico y comparativo entre los atributos huicholes relacionados a los colores, para identificar el grado de agencia de los mismos en su entramado interrelacional. Sin embargo, el enfoque co-creativo requiere prestar atención a la forma en que una metodología es desarrollada a partir de problemáticas surgidas en el seno de las comunidades, que despierten intereses legítimos de los miembros del colectivo en cuestión, en donde el investigador se vuelve un posible factor para encauzar el estudio de tales problemáticas y los sujetos de estudio son productores de teoría y conocimiento.

Busco una propuesta metodológica que evite la invisibilidad de los actores involucrados en una red de relaciones, partiendo de un esfuerzo explícito por evitar generalizaciones y preconcepciones reproducidas en la realización de la denominada antropología aplicada, mediante la concientización de una 'ecología de las prácticas' (Stengers 2011: 45). El objetivo es involucrar a determinadas personas wixáritari con quienes tengo comunicación, para lograr que ellas mismas propongan las variables de cada herramienta, intentando acercar éstas al lenguaje, los modos de ver y de relacionarse del grupo humano al que pertenecen. Esto es lo que considero que podrá empalmar mis dispositivos de interpretación de la realidad y los de ellos en la herramienta de campo.

En términos de Alejandro Fujigaki, una teoría etnográfica es el estudio de un aspecto determinado en un colectivo humano en donde un proceso científico y una base conceptual propios, se usan para empalmar los dispositivos de relación entre mis modos de existencia personales con los del colectivo humano en cuestión. Se podría decir que la teoría etnográfica es una práctica de descripción y de reflexividad política (Goldman en Fujigaki 2020: 17) que resulta de la experiencia etnográfica y la

antropología como base teórica. En estos términos espero crear una teoría etnográfica de los colores entre wixáritari, con los elementos que tengo a mi alcance.

A pesar de reconocer que los datos e información recabados en la aplicación del cuestionario no son por sí mismos un medio para establecer nexos conceptuales entre colores y atributos, pretendo contrastar tales datos de campo con la información cromática antropológica para identificar relaciones estables entre colores y atributos analizados en el capítulo 2. Con esto, espero que la investigación refleje mi conocimiento sobre el uso de los colores entre algunos miembros de la cultura wixárika, además de aquellos datos contenidos en el trabajo de otros autores, para establecer una propuesta sobre la agencia que cada color tiene dentro de una pieza de arte huichol.

Así comienzo con este trabajo, en donde a partir del contraste informativo y el análisis de obras de arte busco identificar el grado de agencia que los colores tienen en una obra de arte huichol, además de aportar al estudio antropológico de los colores en la cultura wixárika.

1. EL EMPLEO DE LOS COLORES ENTRE LOS WIXÁRITARI

1.1 La cromática wixárika y su contexto: relaciones conceptuales de los colores entre los wixáritari

En esta parte analizo la forma en la que el círculo de personas wixáritari que conozco, se relacionan con los colores en sus vidas cotidianas, así como dentro de una esfera ritual y otra artística. Busco mostrar lo que he identificado sobre algunos de los vínculos conceptuales existentes entre las personas y los colores en las comunidades de este estudio. Propongo un listado de colores y atributos que he podido identificar durante los distintos periodos que he vivido en tres distintas comunidades (Santa Catarina, San Andrés y Santa María del Oro) para poder contrastarlos con la información antropológica de otros autores, así como con los datos obtenidos en el trabajo de campo.

Existen diferentes esferas de aplicación de los colores en la vida wixárika al igual que en otros colectivos humanos. La evidencia arqueológica indica que los colores representan parte importante de los esquemas comunicativos entre personas y desde hace por lo menos 40,000 años¹², se han asociado a distintos objetos, elementos o circunstancias. Puedo decir que desde el desarrollo cultural en el seno de los ríos Tigris y Éufrates, la dificultad en la obtención de las materias primas era el principal discriminante al momento de emplear colores en sociedades preindustriales, lo que hizo que ciertos tonos como el azul cobalto, el púrpura o el rojo bermellón, fueran muy codiciados y su empleo en la moda y el arte estuviesen reservados a estratos de élite en distintas culturas (Coles 2019: 215).

12

El rastro más antiguo del empleo humano de colores se remonta a un periodo de 40,000 a 50,000 años, como se aprecia en las pinturas rupestres de la cueva de Chauvet, departamento de Ardèche, en Francia. (Herzog, 2010)

En el campo de la psicología y el diseño, la teoría del color basa sus postulados en el condicionamiento físico producido por la adaptación biológica del humano a distintos factores del entorno, que pueden generar una respuesta instintiva o socialmente condicionada al ser estimulados por diversos colores (Lundberg 2018: 2). El estudio psicológico de las reacciones inconscientes a la exposición de colores ha demostrado que existen respuestas similares de personas pertenecientes a distintos países, culturas, idearios e idiomas. Por ejemplo, es una constante que los colores cálidos generen predisposición a abrir el apetito, de la misma forma que los tonos fríos remiten a la tranquilidad o la limpieza (*ibid.*). A pesar de que dichas generalizaciones han sido comprobadas por experimentos científicos, en este estudio parto del hecho de que cada persona vive experiencias que le predisponen a reaccionar de cierta forma a la exposición de cada color y por lo tanto, considero las generalidades como una tendencia grupal.

Hablando de una abstracción comunicativa de los colores, el negro por ejemplo, es un color básico en la mayoría de culturas (Berlin y Kay 1969: 12) pero sus relaciones de significado varían diametralmente de un grupo humano a otro. Mientras para el pueblo contemporáneo chino el negro se asocia con el norte, el invierno y la serpiente, la cultura *lakota* lo asocia con el sur, lo húmedo y lo fértil (Plog 2003: 665, 695). De nuevo comparo conceptos asociados a los colores, basados en generalidades culturales, para ilustrar la idea de que los colores tienen valores relacionales bien definidos en la mayoría de grupos humanos. En caso de la comunidad wixárika, se han desarrollado asociaciones propias entre los colores y su representación. No solamente en la atribución de conceptos y campos semánticos, sino también en su relación específica con todos los seres y personas del *yeiyari*, así como de su significado¹³.

La direccionalidad cromática se refiere a la relación de los puntos cardinales del cosmos con distintos colores (Plog 2003: 660) que es una teoría basada en la comparación de los atributos que distintas culturas otorgan a la cardinalidad de sus respectivas cosmogonías. Solamente hago referencia a esta teoría, como un modo de comparación entre los atributos otorgados a los colores entre distintos colectivos humanos a nivel mundial.

En general, no solamente usamos colores para identificar atributos adjetivos o descriptivos, sino que también los empleamos para identificar emociones y conceptos abstractos que igualmente varían mucho entre culturas. Así, cada grupo usa los colores dentro de su código comunicativo respecto al entorno, la obtención de materiales y los acuerdos premeditados. Simplemente son modos distintos de interpretar las cosas. De hecho, la cantidad y atributos de los colores pueden ser igualmente considerados como factores de análisis ideológico en una cultura. Como ejemplo, en la cultura kwakiutl de la Columbia Británica se identificaban hasta inicios del siglo XX, más de 15 tonos distintos de blanco, cada uno con un contexto y atributos distintos (Boas 1889: 199).

Es evidente que los colores provocan respuestas psicológicas en los humanos, lo que también es prueba directa de su agencia en los artistas y en los espectadores dentro de una obra de arte, sea ritual, contemporánea o artesanal. También es claro que las respuestas psicológicas pueden cambiar de un colectivo humano a otro y es el diálogo entre distintos idearios culturales lo que me interesa aquí. Lo que en occidente podría asociarse al color negro como elegancia, sobriedad, tristeza o la muerte, por ejemplo, puede ser radicalmente diferente en la sociedad china contemporánea cuyos individuos atribuyen muchas de las características mencionadas al color blanco, al punto de ser éste el color empleado en los procesos funerarios.

En el presente, cuando analizo la región de la Sierra Madre Occidental y en específico los colores de los materiales disponibles en la vida cotidiana wixárika, el mayor uso de insumos se da en las piezas de arte que son confeccionadas para la venta y que en muchos casos representan el sustento económico de la familia. Las materias primas son adquiridas en las inmediaciones de las comunidades o en mercerías y expendios mercantiles de la región, así como en los distintos lugares de peregrinación a las que los miembros del colectivo acuden en el ciclo ritual. Tales materiales son las jícaras hechas con los frutos del bule (*Lagenaria siceraria*), los tallos de carrizo (*Phragmites australis*), madera y resina de oyamel (*Pinus douglasiana*), madera de palo-Brasil (*Haematoxylum brasiletto karsten*), madera de roble blanco (*Quercus alba*), algodón mexicano (*Gossypium*

hirsutum), la raíz del palo amarillo o *uxa* (*Berberis trifoliolata*), lana de borrego, cera de hasta 33 especies distintas de abeja (*Himenopteris apoidea*)¹⁴, tinta acrílica de bolígrafos, hilo, estambre y listones acrílicos, chaquira de vidrio (proveniente de República Checa, Japón y China, principalmente) y velas de parafina.¹⁵

A partir de diversos sucesos observados en mi trabajo de campo (a describir a lo largo del texto) y considerando la influencia que la obtención de materiales tiene en la atribución de conceptos a los colores, me di a la tarea de elaborar un cuadro enunciativo cromático para el ideario cultural wixárika, considerando la teoría del color de Berlin y Kay (1969: 18) quienes plantean la conformación general del empleo cromático desde un enfoque lingüístico y práctico en distintos colectivos humanos (como los lakota, los mayas, los inuit o aborígenes australianos, entre otros) a partir de estructuras básicas aplicables de forma general. El fundamento de esta teoría es que en toda lengua existen fonemas simples que son irreductibles y que hacen referencia a un color específico, existiendo así fonemas de colores base. Respecto a ello los autores dicen: “Los términos básicos de los colores son lexemas que no pueden ser analizados en morfemas más pequeños, no tienen significados compuestos, son psicológicamente sobresalientes y son aplicables a un amplio rango de objetos” (*ibid.*).

Tomando en cuenta todos los elementos anteriores y como un intento de proceso co-creado, elaboramos un listado semiológico de los distintos atributos otorgados a los colores principales en la lengua wixárika (fig. 4), junto a los principales colaboradores de la investigación; el joven licenciado

14

Dato obtenido en la página del Gobierno de Jalisco. Disponible en: iga.jalisco.gob.mx/moet/SubsistemaNatural/Fauna/FaunaDeJalisco/Abejas/abejas.htm

15

Existe documentación sobre la forma de elaborar tintes y colorantes para prendas textiles y de cestería en algunos grupos amerindios mexicanos (Martínez 2020a). La mayoría de materias primas se obtiene de la vegetación y los minerales de cada región. Sin embargo, hoy en día los wixáritari obtienen la mayoría de sus colores a partir de los productos industrializados antes mencionados (estambre acrílico, chaquira de vidrio y tintas).

y artesano Otilio González, y el artista Hermenegildo Nazario. El listado fue revisado por Aitsima Mirna de la Cruz, en su calidad de traductora certificada¹⁶. Este equipo wixárika y yo propusimos una abstracción filológica y ontológica de las palabras empleadas para los distintos colores a partir del trabajo de campo realizado, pero también conforme al análisis de fuentes documentales, históricas y antropológicas, referentes al uso de colores entre los wixáritari.

Nombre Español	Nombre Wixárika	Conceptos asociados
Rojo	xeta / xure	Sangre, vida, fuego, sol, maíz rojo, oriente
Negro	y iwi / x ixa iye	Oscuridad, viento, tizne de la fogata
Blanco	tuxa	maíz blanco, cola de venado, frío, agua, nube, lana de borrego
Azul fuerte	yuawi	agua, venado azul, maíz azul, <i>hikuri</i> , <i>sur</i>
Azul claro	yutuxie	Cielo, agua, flores de primavera
Amarillo	taxa iye	Luz, inicio, juventud, sol, maíz amarillo, pintura facial (<i>'uxa</i>),
Verde	tsi ira iye	Plantas, frescura, agua, serpientes
Morado	yitsikimaiye	Vejez, muerte, fin, color fúnebre, carne podrida, poniente
Rosado	tairaiye	Carne (<i>wai</i>), flores de otoño
Gris	tsiumaiye	Poder, autoridad, vejez física (cabello cano), ceniza del fuego
Anaranjado	narakaximaiye	Fuego, sol, retoños frutales (calabazas)
Multicolor	yuki'anene	Estrellas, cielo nocturno, maíz pinto (<i>tsitsinawi</i>) o moteado centro

Figura 4. Listado semiológico de palabras base de los colores en el wixárika *niukieya* (lengua huichola).

Creamos este cuadro cromático enunciativo (fig. 4) para facilitar la comprensión de la asociación de colores con conceptos, ideas y circunstancias, buscando encontrar relaciones estables entre los atributos de cada color dentro del ideario wixárika. Esta fase del listado es descriptiva y puede contener fallas u omisiones, pero sienta las bases del análisis y no tiene otro fin más que el de documentar las asociaciones cromáticas generales manejadas por los wixáritari que pudimos identificar. Ofrecemos la explicación de porqué se enlistan estos colores y no otros, en el apartado 1.3, con base en un criterio filológico de formación de palabras. Aquí contemplamos los conceptos

extraídos de mi propio trabajo de campo, sin perder de vista que la relación cromática es propia de cada individuo, más allá de la inducción de su entorno (Berlin y Kay 1969: 75).

En cuanto a la agencia de los colores en el arte, en el caso huichol el arte ritual es antecedente directo de la artesanía e inspiración del arte contemporáneo. Existen hallazgos arqueológicos de la región de tumbas de tiro en la cuenca del río Bolaños, en donde diversas piezas de cerámica (vasijas, platos y jícaras) dan cuenta de la utilización de símbolos y figuras empleadas en piezas rituales actuales (como el venado, el sol, los arcos y las flechas, entre otros) así como la sugerencia del empleo de las técnicas de pegado de cuarzos, conchas y perlas con cera de abeja en piezas rituales desde inicios del epiclásico hace 1,500 años o incluso antes (Cabrero 2016: 68-75). La evidencia se centra en el decorado de pequeñas jícaras y cuencos de barro en donde se trazan diseños con cera y chaquiras, con el símbolo, signo o imagen a la que se hace referencia. (Lumholtz 1900: 76).

Pero para poder hablar de arte huichol es fundamental acercarse a la visión wixárika y es por ello que vale la pena detenerse a reflexionar sobre un concepto difícil de aprehender y sobre todo tan importante como lo es la *nierika*; Kindl (2008: 52) tiene una propuesta interesante que implica acercar al lector a la comprensión de lo que podría ser el concepto huichol de arte. Propone que la *nierika* se refiere en su contexto material a las tablas de estambre, a los tejidos, espejos y atados circulares de las ofrendas, pero en un contexto cosmológico indica la disposición general de los planos existenciales como un diagrama circular con un centro definido, en el que las fuerzas de la energía se desplazan centrífuga o centrípetamente (a partir de la ubicación en la que se encuentren) y en donde el centro es la válvula o pivote entre dimensiones. Este concepto es un ejemplo de la forma en que los wixáritari son capaces de representar la interdimensionalidad de sus seres, con lo que pueden crear imágenes muy complejas mediante elementos simples que muchas veces escapan al 'ojo

entrenado' del observador occidental, tan acostumbrado a la perspectiva lineal del paisaje renacentista¹⁷.

En cuanto a la producción de objetos de arte, la autora propone que la *nierika* se articula a partir de tres operaciones que conectan los niveles expresivos polifacéticos de un objeto (el empírico, el artístico y el mental) que, al ser creado, siempre sacrificará parte de su representatividad. Sin embargo, lo sorprendente de los objetos de arte huichol es que mediante materiales, colores y procesos muy sencillos, logran abordar conceptos sumamente complejos para la mente humana.

En un plano filosófico *nierika*, 'el arte de ver', es el proceso que desencadena la creatividad en los elementos cotidianos de la vida *wixárika* (la cacería, la siembra, las prácticas de costumbre) pero al mismo tiempo tal desencadenamiento surge de la posibilidad de representar el reflejo del mundo anímico, el mapa de códigos arbitrarios y sintéticos del *yeiyari*, o la focalización de un punto específico de la realidad. Por ello, la *nierika* como objeto es usada por el *mara'akame* para ver lo que sucede en el mundo de los antepasados. Al mismo tiempo, el *mara'akame* recibe *nierika* al comprender cosas que de otra forma no podrían ser 'vistas'. Ese no es su don, sino que su 'visión' fue producto del acto mismo de 'ver'. Cualquier persona puede tener las visiones, pero no cualquiera puede comprenderlas.

Los instrumentos para 'ver' los mensajes del mundo anímico y del inframundo deben ser brillosos, transparentes, cristalinos (*xawati*, como el dorado y el plateado de la pirita, o lo reflejante de la obsidiana). Por estas características, Kindl propone que la *nierika* determina los criterios de esteticidad de los *wixáritari*. Lo brillante, lo bien delineado, lo claramente contrastado. Retomo esta propuesta como un concepto estético para analizar el arte huichol. La *nierika* podría ser considerada como el concepto *wixárika* del arte, toda vez que la visión es entendida como un proceso creativo. Lo que se ve no importa tanto, lo verdaderamente relevante es cómo se logra ver. El ver es un proceso

17

Gell (1998: 160) menciona el concepto indio de *Darshan*. El 'ver' a los ancestros deificados y que por un acto recíproco consiguiente ellos puedan percibirnos, es un don divino ejercido a través de la vista.

creativo en el que el sujeto construye lo que ve y se construye a sí mismo como aquel que está viendo. Por eso es muy limitante considerar al arte huichol como un pictograma o jeroglífico, pues no solo busca comunicar un mensaje; también tiene un valor artístico y sensible que recrea su proceso creativo. En la teoría antropológica del arte de Gell (1998), tal acto de valoración del proceso creativo también dota de agencia a una obra.

Dentro de la gama de expresiones plásticas *wixáritari* los distintos colores poseen atributos particulares que les relacionan a contextos y usos definidos. Las fuentes históricas y antropológicas remiten a una gama de colores reducida durante el siglo XVI cuando los colores rojo, negro, amarillo, blanco y azul eran los más empleados (Tello ca.1652; 1891). Si bien es cierto que su uso ha cambiado considerablemente con el tiempo en las distintas manifestaciones del arte huichol, el trabajo de campo me indica que el color de los materiales es un discriminante al ser empleados en el arte ritual (expresión plástica *wixárika* más apegada a una confección regida por los preceptos del *yeiyari*), previo al uso de materiales con tintes acrílicos en la primera mitad del siglo XX¹⁸.

En enero de 2009 visité con Otilio (mi joven informante, amigo y ahijado) el anexo comunitario de Nueva Colonia, perteneciente a Santa Catarina en el municipio de Mezquitic, Jalisco. Ese día comenzaba la fiesta del tambor (*Tatei neixa*) y el *mara'akame* o chamán de la comunidad de *Haimatsie*, don Tomás Carrillo, había sido invitado para realizar el canto ceremonial que suele durar tres días. En ese tiempo se llevan a cabo intrincados procesos rituales que involucran por momentos a todas las personas presentes. Uno de esos momentos es la preparación comunitaria de las ofrendas que se dejaban en los distintos lugares sagrados esparcidos por todo el altiplano mexicano, en donde se depositan jícaras, velas, flechas, *nierikate* y otros objetos de valor simbólico como monedas, bordados, chocolate, tamales, tortillas y aguardiente (Neurath 2002: 148). Las flechas votivas suelen ser decoradas con resina de oyamel, pintada con carbón y tinta de bolígrafo de tres distintos colores:

18

Las fibras acrílicas se inventaron a finales del siglo XIX, pero no fue sino hasta 1950 que Pierre Dupont estableció una fábrica de estos productos, incluido el estambre acrílico (Mcintyre, 2004: 157).

rojo, negro y azul. De acuerdo a algunas fuentes, dichos colores tienen un empleo definido atribuido a cada ancestro deificado hacia quien se dirige la flecha (Lumholtz 1900: 201). Por lo tanto, decidí preguntar al chamán sobre este asunto. Don Tomás, visiblemente intrigado por mi pregunta respecto a qué colores se debían usar para las flechas, respondió de la siguiente manera:

“Las flechas son para mandar mensajes a los dioses, porque [ellos] también nos mandan flechas a nosotros. Cuando vas a hacer una flecha para el viento, la pintas de negro y le haces remolinitos, pero a Tatewarí [nuestro abuelo fuego, en traducción literal] se dibuja con rojo como haciendo cuadritos. Para Kauyumarie se usa azul, porque él es azul” (Conversación con Tomás Carrillo, *mara'akame* de *Haimatsie*, municipio de Mezquitic, Jalisco, el 3 de enero de 2009)

Su respuesta me impulsó a buscar información sobre la elección discriminante de los colores para emplear distintas tonalidades y diferentes materiales en ciertos símbolos y objetos de los rituales wixárika. Si la relación entre el color y su empleo está sujeta a condiciones específicas derivadas del *yeiyari*, entonces el uso de los colores no es fortuito. Los datos más relevantes en la respuesta de don Tomás son la relación de los distintos colores con diversas deidades (que permite percibir la necesidad de aplicar un color y una figura específicos para cada entidad anímica, ser etéreo, deidad, alteridad, o como se pueda llamar a los dioses wixáritari, a la que se le envíe una flecha) y el hecho de que no se pueda emplear ningún otro color para hacer flechas votivas más que el rojo, negro, azul y rara vez el amarillo de la pintura facial.

La importancia de los colores en las flechas ha sido documentada desde el siglo XVII¹⁹. Por su parte, la investigación previa sobre los materiales del arte huichol arroja algunas pistas respecto a la

19

(Tello, ca. 1652; 1891: 583) En esta fuente encontré un dato de singular importancia para afirmar la existencia de dibujos, símbolos y pinturas realizadas sobre las flechas votivas del arte huichol ritual. Tello describe la indumentaria de los 'naturales' que vivían en la actual región de Mezquitic, Valparaíso y Monte Escobedo, actual estado de Zacatecas, que es el área limítrofe de influencia de las comunidades wixáritari: “...andan siempre en carnes, embijados y pintados de diversos colores... las flechas son de caña de carrizo y en las puntas pedernales o varas tostadas, o algún hueso de pescado en lugar de hierro, porque no le tienen, y por las pinturas que las ponen se diferencian unas naciones de otras...” (*ibid.* 12)

obtención de materias primas en la sierra y su relación cromática (Kindl y Neurath 2005: 28). Como acercamiento directo al empleo de colores en la parafernalia ritual huichola, reproduzco parte de la documentación hecha por Johannes Neurath (2002) sobre los tipos de ofrendas que los wixáritari dejan en los lugares sagrados de peregrinación:

“Las flechas (*'Frite*) y las jícaras (*xukurite*) votivas siempre forman pares complementarios. Las flechas rituales (o votivas) compuestas de dos partes (...) Para el segmento trasero se emplea una vara de carrizo, parte en donde se escribe la 'información' con pintura roja o azul [y también negra], (...) Las jícaras votivas, o sea, aquellas que se entregan como ofrendas, son muy pequeñas y su interior está pintado con una pintura de color rojo sangre (*xuxíya*, a veces rosa) u oscuro (*yíwi*, a veces azul, negro o morado). Las jícaras color 'sangre' son para las deidades celestes y el fuego, y las 'oscuras' para las diferentes diosas madres (*Tateteima*), para *Takutsi* Nakawe y el dios del viento (*Tamatsi* 'Eka'teiwari) (...) La tercera clase de objetos que componen las ofrendas huicholas son los denominados *nierikate*. Se trata de tablas de madera adornadas con estambre o de sencillos dibujos a lápiz sobre papel (...)” (Neurath 2002: 148)



Figura 5. Imagen de tejidos circulares o “escudos frontales” huicholes. Colección Preuss del *Ethnologisches Museum*, Berlin. - Dahlem, 1907. Fuente: Kindl, 2008.

Aquí se evidencia la gran atención y delicadeza que cada tipo de ofrenda requiere. Esto demuestra la importancia semiótica de las ofrendas, sus materiales, sus colores y el tiempo de su elaboración, remarcando el hecho de que el rojo, negro, blanco, azul y el amarillo (de la pintura facial) son predominantes en el sistema relacional del arte huichol ritual. Durante algunas visitas de campo preparamos ofrendas para distintos lugares sagrados y cada vez, los peregrinos me remarcaban la importancia de realizarlas con estambre azul y blanco, pero las flechas siempre debían pintarse con tintes rojo y negro. En color azul se elaboraban aquellas dedicadas a *Tamatsi* Kauyumarie “Nuestro hermano mayor, el venado azul” (Torres 2000: 70) que es un interlocutor principal en el *yeiyari*.

En el caso de uno de los tipos de *nierika* para ofrendas, que pueden ser elaborados sobre papel recortado en círculo y en donde se pueden emplear bolígrafos y colores de lápiz para plasmar la simbología de cada alteridad ofrendada, el uso cromático es variado y suele admitirse una mayor gama de colores. Las montañas son ilustradas en color verde, el agua en color azul, los maíces en los cinco colores de este grano (azul oscuro, blanco, amarillo, rojo y pinto) entre otros. Por ello, puedo decir que la ubicación geográfica, la mitología y las estaciones del año, entre otros factores, influyeron en la construcción de conceptos referentes a los colores tanto en la antigüedad como actualmente.

Enumero algunos de los lineamientos relativos al empleo de colores específicos de chaquira en los artefactos rituales de los que he podido tener conocimiento directo: la imposibilidad de emplear chaquira azul en las jícaras votivas de Semana Santa (en el mes de abril), la necesidad de plasmar a *Tamatsi* Kauyumarie con chaquira azul, la obligatoriedad de representar al fuego con el color negro y rojo, el empleo de chaquira roja, azul, amarilla, blanca y morada para representar los cinco colores del maíz, o la necesidad de emplear chaquira blanca al plasmar a Venus, la estrella de la mañana. No cumplir con estos preceptos en las ofrendas puede acarrear desgracias para el infractor (ya mencioné posibles enfermedades propias o de un familiar, malas cosechas o mala suerte en general), considero que esto es prueba de la agencia de los colores. Ya lo explicaré más adelante.

Un elemento de valor analítico para acercarme al manejo ritual de los colores, podría ser el estudio de algunos mitos fundacionales reproducidos con sus variantes en Mesoamérica, específicamente el mito nahua prehispánico del nacimiento del maíz y los colores asociados a los rumbos cardinales (Matos, 2019: 32) o la travesía de Quetzalcóatl al *Tlillan Tlapallan* (Dupey 2018: 172). Sin embargo y sin profundizar en la ya mencionada teoría de la direccionalidad del color, podría decir que existen nexos entre la cromatografía ritual y las obras de arte ritual huichol, pero en un contexto muy diferente al que aquí planteo. Por ello y para realizar una lectura útil de las relaciones antes mencionadas, solo diré que en mi trabajo de campo pude percibir algunos de esos paralelismos en las ceremonias más importantes del ciclo ritual wixárika.

Por su parte, el empleo de los colores en contextos no rituales no parece tener una significación determinada. De hecho, la selección libre de colores llamativos para la vestimenta cotidiana, los morrales y otra indumentaria, es una opción que no acarrea consecuencias funestas frente al *yeiyari* que considera todas las prácticas de costumbre como algo “bueno”, “luminoso”, “cálido”, mientras el ámbito de lo secular o pasional es dominio de lo “malo”, “oscuro” y “frío” (Lira 2017; Kindl 2013; Zingg 2004). Esta distinción ontológica es preponderante en la delimitación de los campos semánticos relativos al color entre los wixáritari, y permite percibir la posibilidad de los colores de ser actores dentro de su entramado relacional ya que, si no son considerados, pueden incidir directamente en sus interlocutores.

Como se puede apreciar, al igual que en muchas culturas existen conceptos y atributos definidos en el uso de colores por parte del pueblo wixárika en los distintos campos de aplicación de interés para este trabajo (el cotidiano, el artístico y el ritual). Las relaciones entre conceptos y colores son muy distintas entre grupos humanos y son forjadas a partir de los materiales de elaboración de objetos y los contextos de uso cromático, a pesar de existir ciertas generalidades aplicables a la mayoría de grupos humanos. Para esta investigación, dichas relaciones cromáticas fueron percibidas por mis visitas de campo, pero también por aquellas personas que han compartido tiempo en la zona wixárika

de la Sierra Madre Occidental y que lo han documentado en sus trabajos antropológicos (a ver en el siguiente subcapítulo).

La intención del listado enunciativo de aquellos colores que identificamos junto a mis colaboradores wixáritari, así como nuestra propuesta de conceptos con los que se relacionan, es contar con un elemento de contraste entre lo percibido por esta etnografía, los datos de investigación documental y la información que el cuestionario de los colores pueda arrojar, para realizar con esa información un análisis de la posible agencia que cada color tiene en un objeto de arte huichol.

1.2 Relaciones conceptuales de los colores en el área wixárika a partir de la Antropología

En este subcapítulo, analizo algunos trabajos antropológicos y etnografías realizadas por distintos investigadores en los últimos 130 años dentro del territorio wixárika, con el fin de encontrar datos referentes al empleo de los colores en la vida diaria, en procesos rituales, mitos y en la confección de arte huichol. Con esto busco dar estabilidad a las relaciones encontradas entre colores y conceptos de referencia como base para argumentar la posible agencia cromática en una obra de arte respecto a su creador, su espectador, su motivo y sus características propias.

En el subcapítulo anterior he abordado algunos datos de etnografías distintas a la mía para evidenciar los posibles conceptos relacionados a cada color. Aquí pretendo ir más allá de la simple recopilación de datos, para centrarme en la propuesta de algunos autores sobre la forma en que los colores son usados en objetos de arte huichol producidos en ciertas comunidades de esta cultura. Si bien mencioné que existen muchos datos cromáticos en las fuentes históricas de la zona wixárika entre los siglos XVII y XIX (Tello ca.1652; 1891; Jáuregui 1998, 2003; Rojas 1993; 1999), debo recordar que mi objetivo es el análisis contemporáneo de las relaciones conceptuales cromáticas entre el ideario wixárika y el arte huichol, por lo que me enfoco en las fuentes escritas a partir de inicios del siglo XX.

Comienzo analizando los datos registrados por Karl Lumholtz (1902: 2), explorador auspiciado por diversos grupos artísticos y científicos de los Estados Unidos a finales del siglo XIX, para hacer investigación antropológica, arqueológica, botánica y biológica en la Sierra Madre Occidental. Lumholtz realizó diversas expediciones por todo el territorio serrano, elaborando una descripción detallada de sus periodos de estancia entre los wixáritari, a quienes dedica la mayor parte de su obra *El México desconocido*, donde menciona datos puntuales de la indumentaria y parafernalia ritual,

como los materiales, colores y técnicas de creación de objetos rituales, o el detallado de cada prenda de vestir.

Este pionero de la investigación antropológica en la zona wixárika, desarrolló una labor importante en la minuciosa descripción de objetos rituales, por lo que en el análisis de su trabajo encontré algunas relaciones estables respecto a los atributos rituales de los colores: el color rojo se relaciona con el sol, el fuego, el maíz rojo, la sangre y la vida. El color azul (y el verde en el mismo campo semántico) se relaciona con el agua, el peyote, el venado azul y el maíz del mismo color. El color negro se relaciona con la noche, lo quemado y el viento. El color amarillo hace expresa referencia a los rayos solares, la luz del día y el maíz amarillo.

Tales relaciones son señaladas con ejemplos en este subcapítulo. De los demás colores no identifiqué muchos datos concretos salvo la relación del blanco con el color de las nubes. También rescato información útil respecto a la relación de los colores con los distintos tipos de maíz que se cultivan en Santa Catarina y San Andrés, en donde claramente se distinguen como variedades al maíz azul, blanco, amarillo, rojo y el pinto o moteado (*ibid.* 48). El maíz como símbolo es la semilla, la idea del nacimiento por germinar, la posibilidad de crear y recrear la vida en un ciclo de movimiento tan importante para los wixáritari.

Estas relaciones cromáticas tienen un peso importante al momento de comunicarse con las personas del *yeiyari* (ancestros deificados, personajes míticos, plantas, animales, mitos y ritos) quienes emplean códigos comunicativos cromáticos y simbólicos para entablar conversaciones respecto a temas puntuales. En tal entramado de nexos (distinto del entramado interrelacional de una obra de arte comercial, pero similar en su funcionamiento) la incorrecta utilización de los colores no es opción, pues si una persona no sigue las indicaciones del *mara'akame* para realizar las ofrendas con los colores solicitados por los seres del *yeiyari* (y revelados a éste a partir de los sueños), se generaría un problema energético; las ofrendas no estarían bien hechas, constituyendo una falta a las prácticas de costumbre y por consecuencia, una transformación no controlada.

Lumholtz hace mención a las flechas como mensajeras y a los símbolos y colores en ellas plasmados, como la criptografía del mensaje. El rojo es empleado para las flechas del sol, el fuego, la vida y la cacería. El negro es utilizado para flechas del viento, de la noche y de las diosas antiguas del agua y de la creación. El azul para las flechas del venado azul y el peyote. Al respecto dice:

“...hay flechas en que las figuras son bastante complicadas y ocupan diferentes campos de especial significación cada uno. Éste, puede representar la cara del dios; el otro, su manopla; si es rojo, la sangre del venado; si verde, el *hikuri*, etc. Las plumas que se ponen siempre para apresurar su vuelo y acrecer su misterioso poder, se eligen de algún ave perteneciente al dios a quien se consagran las mismas flechas; de suerte que si son para el fuego se adornan con plumas de águila real, o bien de guacamayo, en razón a su espléndido plumaje rojizo” (*ibid.* 201).

Por su parte, identifiqué el empleo e influencia de las chaquiras de vidrio en el atuendo huichol a finales del siglo XIX, en donde el color blanco y azul predominan sobre los demás tonos, probablemente por la mencionada relación entre esos colores, las cuentas de vidrio y el agua. También se usaban otros colores como el rojo en chaquira, pero no parecen ser de uso ritual en ese contexto (Lumholtz 1902: 9). Menciono aquí la importancia de la chaquira y sus diversos colores en la adaptación cultural wixárika ya que, en la actualidad, el arte huichol destaca por sus obras realizadas con este material en todas las gamas de colores posibles, cuando anteriormente no era así (García 2006). Esto es importante para el análisis posterior.

Finalmente, Lumholtz hace referencia a los materiales textiles en donde da cuenta del empleo de algodón y tintes naturales, así como el uso de lana de borrego y su relación con el blanco de las nubes. Se muestra pues, la predominancia del azul, el blanco, el negro y el rojo en las prendas ceremoniales de vestir de la comunidad (Lumholtz 1902: 207).

El trabajo de Konrad Theodor Preuss (en Neurath y Jáuregui 1998) es igualmente un referente para la identificación del uso de materiales y colores en el arte huichol ritual. Este etnólogo alemán, que a

principios del siglo XX describió los materiales y obras artísticas rituales coras y huicholas, amasó una colección importante de objetos a lo largo de sus estancias en la Sierra Madre Occidental. Preuss señaló cierta relación de los colores con un significado cosmogónico entre los coras, como se aprecia en el extracto de su trabajo retomado por Margarita Valdovinos (2002: 39):

“Preuss supone que los colores de las chaquiras que aparecen en la jícara de Jesús María deben relacionarse con los rumbos del universo de acuerdo a cómo estos se mencionan en los cantos rituales que él estudió: oriente (rojo), poniente (verde), norte (azul), sur (amarillo), abajo (negro) y arriba (blanco)”.

Al respecto, Valdovinos abunda sobre el dato de Preuss, retomado de Jáuregui:

“En otras comunidades coras, aún se expresa esta relación por medio de los colores que representan distintas aves en su plumaje. En Rosarito el café rojizo de las plumas del águila (*chuíse*) se relacionan con el oriente, las blancas de garza (*kuaxú*) con el poniente, las verdes de perico (*tútuvi*) con el norte y las grises de la huilotas (*kúkui*) con el sur” (*ibid.* 96).

A pesar de que el último dato se refiere a la cultura cora, tiene relevancia dado el parentesco ritual entre coras y wixáritari (Lira 2017) y su documentada cercanía histórica y geográfica. Podría decir que más allá del orden o estructura para la atribución de agencia a los colores, tal atribución existe y es considerada por cada miembro del pueblo wixárika al momento de elaborar un objeto.

Robert Zingg fue un antropólogo nacido en Colorado, Estados Unidos. Su acercamiento a la comunidad de Tuxpan de Bolaños en 1934, se dio en el contexto de diversas visitas a la Sierra Madre Occidental con el fin de estudiar la flora, fauna y culturas de los distintos grupos humanos que la habitaban. Es considerado el primer investigador en centrar sus estudios en la mitología huichola al registrar una serie de cuarenta y seis mitos relatados por Juan Real (Bahr 2005), su informante y amigo.

En 1938, Zingg escribió un libro titulado *The Huichols: Primitive Artists*, en donde realizó una descripción detallada del tiempo que pasó en la comunidad, citando constantemente a Lumholtz en sus reflexiones. El elemento de mayor valor para este trabajo es la revisión mitológica de su texto, buscando encontrar información referente a los colores en los mitos wixáritari y su relación con los distintos objetos de arte huichol. Para ello retomo el libro *Mitología Huichol* (2004), que posee algunos datos de importante valor cromático, en donde reproduce mitos e historias fundacionales relatados por su amigo Juan.

En la recopilación, Zingg divide los mitos en tres apartados: mitos de la temporada seca, mitos de la temporada de lluvias y mitos del ciclo cristiano. Cabe mencionar que, a lo largo de estos relatos, se reiteran muchas atribuciones cromáticas conceptuales ya señaladas por Lumholtz, como el color rojo y amarillo para el sol y el fuego, la relación del color azul y verde con el mar, el peyote (*hikuri*), Kauyumarie y las serpientes, el color morado o púrpura con la carne podrida (y su relación con *Takutsi Nakawé*) o el binomio blanco y negro con las máscaras de judíos en las diversas ceremonias de Semana Santa (*ibid.* 12, 28, 36, 58, 112, 156). Sin embargo, existen dos elementos que me parecen de suma importancia en la relación conceptual tanto cromática como artística.

El primero de ellos, es la relación del *maye* o puma (*Puma concolor*, tigre, león de montaña o cualquier otro nombre coloquial con el que se denomina a este felino en México) con el color amarillo, en el mito del nacimiento del sol. Este factor identifica a dicho animal con los rayos solares y sugiero que esto se debe al color amarillo dorado de su pelaje con la luz diurna, que es considerada de color amarillo. El segundo factor a resaltar es la acción mítica en que Kauyumarie dibuja plegarias en una tabla, jícara o *nierika* a partir de cera de abeja, chaquira de vidrio y estambre. Este punto es descrito en el mito del nacimiento de los Santos, dentro del ciclo cristiano (Zingg 2004: 201). La importancia de este acto reside en el contexto sagrado en el que se realizan dichos objetos. Las personas que los elaboran (sea en un ámbito ritual o secular) están reproduciendo una práctica de los

ancestros deificados, por lo que eso implica un elemento a considerar en la evaluación de objetos de arte huichol.

Si bien la mayoría de datos relacionales cromáticos son descritos de forma general en las fuentes antropológicas de inicios del siglo XX, logré reafirmar algunos de los conceptos ligados al listado enunciativo de colores de la figura 4, además de enriquecerlos con otros pertenecientes en el plano ritual. Es notorio que ciertos colores han acompañado los procesos y tecnología rituales wixárika desde hace muchos años. Hay que ver lo que arrojan las demás fuentes, antes de cotejar los datos con la información obtenida en el cuestionario del capítulo 2.

Como mencioné, es fundamental tener presente la diferenciación espacio-temporal del ideario wixárika, ya que esto permite atribuir relaciones cromáticas de manera más acertada. La división espacial del cosmos y el desarrollo de las actividades en un tiempo mítico, así como un tiempo secular (dividido entre un pasado inmediato, el presente y el futuro), son factores relacionados con atributos cromáticos a partir de la agencia de las personas que residen en un lugar y tiempo dados. En el análisis de Regina Lira (2017) sobre un canto particular del *mara'akame* referente al lugar de la noche (*Tikaripa*) y al lugar del día (*Tukaripa*), se presenta una relación directa al respecto:

“*Tikaripa*, Lugar de la noche y *Tukaripa*, Lugar del día, topos que traducen originalmente la noción de espacialización del tiempo. Cada una de estas macro-regiones es atribuida de una serie de valores. La primera es la noche, la temporada de lluvias, el mundo de abajo, el lugar de origen, la era que precede a la creación, a la que pertenecen el mar, los manantiales y las lagunas, y que por lo general se asocia a Nuestras Madres *Tateteima*, cuyo color en las ofrendas es el azul... La segunda es el día, la temporada de secas, el mundo de arriba, el desierto y la cumbre de las montañas, el lugar de destino, la era en la que se organizó el mundo tal y como lo conocemos, y por lo general se asocia a Nuestro Ancestros *Kakaiyari*, cuyo color en las ofrendas es el rojo. Aquí se encuentra el cerro *Paritekia*, el Templo del Amanecer o la “cima del templo”, lugar donde el niño sacrificado en la

hoguera del Abuelo Fuego se transformó en Sol y subió al cielo, y desde donde el águila sostiene el mundo con sus garras” (541).

Se debe observar el factor común referente la asociación de las personas del *yeiyari* pertenecientes al lado frío, oscuro, húmedo y femenino de la vida (*Tateteima*) con colores ‘fríos’, como el azul (el morado, el negro o el verde) al mismo tiempo que se asocian a aquellas del lado cálido, luminoso, seco y masculino (*Kakaiyari*), con colores cálidos. Considero que esta división no sólo es trascendental, sino que traza dos campos semánticos definidos en la relación cromática conceptual.

A su vez, Lira identifica cuatro aspectos fundamentales sobre la forma de operar de la multiplicidad en los cantos chamánicos wixáritari, que parecen ser compartidos con los objetos de arte huichol, en especial las tablas de estambre. Éstos son: “*Fractalidad*, o la percepción a escalas distintas, *simultaneidad*, o el hecho que un acontecimiento suceda en dos lugares a la vez, *reversibilidad*, o la posibilidad de regresar a un estado anterior, y *anacronismo*, incongruencia al presentar algo por suceder cuando ya ha acontecido” (*ibid.* 558) Retornaré a estos aspectos a lo largo del texto.

Kindl y Neurath (2008) aportan datos de interés en la descripción material del uso de colores en el arte huichol, pero también para el análisis de las formas expresivas del arte ritual cuyo carácter contradictorio he señalado aquí, lo que hace posible su transmisión en tanto destructoras de un *statu quo* y creadoras de los planos de realidad.

Teorizar sobre la génesis de formas expresivas y transmisión de símbolos crea una especie de mediación relacional, dialógica y expresiva entre el arte y el ritual, cuya manifestación material puede “dar vida” a las imágenes plasmadas. Esta acción es visible tanto en el producto final como en el proceso de elaboración, que implica el concepto de Aby Warburg (en Kindl y Neurath 2008) el *pathosformel*²⁰ intelectual. Esto es un *pathos* propio de la obra que va más allá de la mera transmisión

de un mensaje, enfocándose en el ritual como el campo de interacción relacional de la manufactura de dicho objeto de arte. Es decir que la ‘imagen’ de una persona del *yeiyari* plasmada en una tabla de estambre, por ejemplo, trasciende la sola intención del autor de comunicar una idea para trasladar su creación al campo de los intercambios en el entramado interrelacional en el que su destinatario, su obra y el autor mismo están inmersos. Los artefactos rituales no solo tienen agencia, sino que condensan una multiplicidad de formas de simbolización en un espectro que va de la representación a la presentificación.

Este trabajo se enfoca en la agencia, el significado y la materialidad que hay entre los colores y los artistas *wixáritari*, tomando en cuenta la capacidad de los miembros de este colectivo de adaptarse a su entorno mediante un proceso de “dialéctica sin síntesis” en distintos ámbitos (Wagner en Neurath 2020). Tal capacidad de lo que yo llamaría polivalencia cultural, complica la definición de un sistema de reglas para el uso de colores y materiales que ya de por sí es muy intrincado; por un lado, el artista crea obras de su propia inspiración que habrán de dialogar y relacionarse con personas *teiwari* o no huicholas entre otros agentes y por el otro, confecciona artefactos de carácter ritual, especializados para conectarse con personas de la esfera *wixárika* familiar y comunitaria.

Es así que las prácticas del *yeiyari* se crean y recrean en cada ciclo ritual, mientras producen planos distintos de la realidad que al desdoblar diferentes dimensiones en su ejecución (como la dimensión material, la espiritual o la divina por mencionar algunas), son una especie de entrenamiento enfocado en sobrellevar los constantes cambios existenciales en la vida, para cuyo desenlace se generan artefactos rituales capaces de alterar el entorno. Aquí identifico el momento de creación de un objeto de arte huichol como un *horror vacui* que, en palabras de Descolá “puede ser un rasgo de las expresiones de las sociedades de ontología analogista, que se distinguen por su voluntad de ordenamiento y clasificación. Sus cosmogonías se suelen caracterizar por un mundo fractalizado...” (en Neurath 2006). Este es pues, su modo de aplicar lo que yo llamaría un orden en el desorden.

En cuanto al empleo material de los colores en el arte ritual wixárika, Kindl (2003: 68) concluye que en la elaboración de jícaras votivas los colores son indicativos directos del “tipo” de deidad a la que se ofrendan, divididas entre deidades solares o diurnas y deidades oscuras o nocturnas. Aquí se documenta de nueva cuenta la prevalencia de una paleta de colores azules, verdes, morados, negro y café, relativa a las personas del inframundo, mientras los tonos vivos como el rojo, el naranja, el amarillo y el blanco remiten al mundo terrenal, luminoso y cálido (*ibid.* 65).

De la misma manera, la etnografía de Neurath (2002: 175) se perfila hacia un enfoque similar que retoma la cita empleada en el subcapítulo 1.1 en donde señala que “las jícaras color "sangre" [*xuxíya* a veces rosa] son para las deidades celestes y el fuego, y las "oscuras" [*yíwi*, a veces azul, negro o morado] para las diferentes diosas madres (*Tateteima*), para *Takutsi* Nakawé y el dios del viento (*Tamatsi* ‘Eka'teiwari). Esto es un dato de gran relevancia para identificar las relaciones conceptuales de los colores desde el rito, tan importante para el ideario wixárika. La división mundana se da en dos polos bien delimitados pero asimétricos entre “lo de abajo” relacionado con lo frío, lo oscuro, lo femenino, lo fértil y las pasiones y “lo de arriba”, ligado al calor, a la luz, lo masculino, lo activo y la razón (Neurath 2020: 20). Pero tal simetría, en donde “lo oscuro” es dado, contrarresta con la necesidad de “lo luminoso” de tener que luchar por renacer cada día. La luz siempre acaba por vencer la oscuridad, haciendo valer su carácter de poder, aunque su lapso de vida esté contado y termine por fenecer.

El artista wixárika se acerca al *yeiyari* y a la peregrinación hacia distintos lugares sagrados como fuente de inspiración, independientemente del grado de relación que imprima entre su obra y éstos. En un análisis que Neurath (2008) hace sobre la tabla de estambre elaborada por Juan Ríos Martínez y presentada en alguna de las exhibiciones de Juan Negrín (a describir en el capítulo 3), resaltan algunos hechos referentes al tema de la posible agencia que tienen los colores del arte huichol. Aquí, lo primero a señalar es que el autor hizo una manda o juramento de supeditación ritual al Kieri, poderoso ser anímico emparentado con la planta de la datura (*Solandra brevicalyx*), relacionado con

el color amarillo (Zingg 1998; 2004) y que en ciertas ocasiones es plasmado como antagónico del venado azul *Tamatsi* Kauyumarie. Ríos solicitaba al Kieri la inspiración o *nierika* para poder crear tablas de ‘gran arte’, pero el artista acabó por dejar la producción dadas las implicaciones rituales que le acontecieron y se limitó a realizar piezas más ‘seguras’ que no provocan (tantas) consecuencias.



Figura 6. Título: *Comunión [Las visiones del venado azul] en Wirikuta* / Autor: Juan Ríos Martínez / Fecha de elaboración: 1973 / Lugar de procedencia: Las Latas, Santa Catarina Cuexcomatlán, Jalisco / Materiales: triplay de pino, cera de Campeche y estambre acrílico / Medidas 122 x 81 cm / Colección Juan e Ivonne Negrín, Oakland. / Fuente: Neurath, 2008.

Y es que, para Juan Ríos, crear una obra de arte huichol implica comprometerse a participar en los ritos de iniciación del *yeiyari* o de lo contrario, sufriría las consecuencias (enfermedades propias o de un familiar, malas cosechas o mala suerte, por ejemplo). De la misma forma en que un *mara'akame* comienza su proceso dentro del esquema ritual, un artista pasa por el suyo con igual valor y riesgo, aunque con distintos resultados. En un plano material, las prácticas rituales y el acto de comerciar son parte del ya mencionado ‘arte de vivir’ en mundos diferentes (Neurath 2020: 15). En estos términos no se vive en una realidad verdadera y una ficticia, sino distintos planos o naturalezas de la misma

realidad y como dije, su eje comunicador es la *nierika*. Es por eso que el ritual es una especie de práctica para aprender a vivir en planos tan diversos.

Así, cuando una obra tiene *nierika* las imágenes no son meras representaciones de algo o alguien, sino que se vuelven ese algo o alguien *per se*, con agencia y voluntad propias. Y también con características propias como personalidad y rasgos definidos. Las personas plasmadas también tienen el rol de espectadores del artista trabajando su lienzo (como es el caso de *Las meninas* de Velázquez), o incluso del receptor viendo la obra. Entra en juego la importancia de los colores al momento de crear tales imágenes pues el autor puede o no mostrar al personaje respecto al esquema ritual del empleo de los colores. Esa decisión sí es suya con todas las consecuencias que pueda acarrear ya que las relaciones de un artista con su *yeiyari* son directamente plasmadas entre el vínculo espiritual existente entre tal artista y la obra, así como entre la obra y el espectador. Dicho vínculo es lo que liga al artista con las personas de ese plano etéreo y sagrado.

En el análisis descrito de la obra de Ríos, el Kieri es presentado en colores negro y amarillo, el venado azul es dibujado en color blanco, negro y rojo y el agua, o corrientes de agua, son plasmadas en color azul. Sin ánimo de reproducir el análisis de Neurath, me basaré en estos ejemplos para señalar la forma en que, dentro de una obra con *nierika*, el artista emplea los colores con una intención muy definida de alterar el mensaje y la sensación producida en el espectador. Comenzaré con el hecho de haber coloreado al Venado azul, personaje tan importante en el ideario wixárika, con un color distinto a su característica principal que es ser azul.

Este personaje toma su nombre del maíz azul, así como del peyote que, entre verde cenizo y verde azul, se relaciona con dicho color. De nuevo señalo la importancia innegable de los colores en el ideario en cuestión. Más allá de la propuesta de Neurath que indica que se plasmó así para mostrar la indefensión o tristeza del personaje, simplemente quiero mostrar que este hecho genera una agencia distinta a lo que pudo haber sido plasmarlo en azul. Y es ese exactamente mi argumento ya que, en el caso del Kieri, dibujado en un tono bicolor contrastante, esto puede hacer referencia al tono dual y

ambiguo de su carácter (poderoso pero oscuro, como su propia naturaleza) bien conocido entre los wixáritari (Nahmad y Furst 1972: 99).

El agua es coloreada en azul, probablemente porque se hace referencia al agua en tanto que elemento, y no como entidad anímica. Tal recurso es también apreciado en la obra de Santos de la Torre (fig. 14), quien constantemente diferencia al agua como deidad al plasmarla en color blanco y cuando quiere resaltar su forma material, la pinta de azul.

Otro ejemplo de la descontextualización provocada es la ya dicha diferenciación entre la forma de elaborar piezas votivas en el contexto ritual y aquellas ornamentales para venta, en donde las jícaras artesanales, en contraste con las rituales, despliegan una gama más brillante de colores, poseen una superficie completamente ornamentada y diseños que obedecen a principios simétricos y geométricos, muchas veces hexagonales (Kindl y Neurath 2005: 30). He argumentado que este factor es un mecanismo por el que tales alteraciones en la obra responden también a la desvinculación voluntaria (simbólica y cromática) frente a las personas del *yeiyari*, como una herramienta de protección general contra la necesidad de ofrendar a tales seres. Al igual que en la obra de Juan Ríos, mediante la descontextualización ritual del uso de símbolos, geometrías y colores, el artista busca evitar una deuda con el ente plasmado, al mismo tiempo que protege al comprador final quien no tendrá la necesidad de alimentarlo con sangre, copal u ofrendas de otro tipo en caso de que se presentifique en la obra (*ibid.* 37).

Es debido al origen sobrehumano de las relaciones entre la obra y las personas del *yeiyari* que, cuando se rompe con las reglas productivas de objetos rituales, se intenta restar agencia a los mismos y así ‘controlarlos’ aunque sea por un tiempo, para lograr su efectiva comercialización. Y es también por esta misma acción de control que la mayoría de obras comercializadas como arte, artesanía o arte contemporáneo con aplicaciones huichol, seleccionan los colores en función de una paleta estética y no ideológica. Pero al realizar estas modificaciones, nunca existe la garantía plena de que las personas del *yeiyari* no serán del todo ‘desactivadas’ ya que siempre puede suceder la

presentificación anímica por cualquier causa atribuible al artista, al espectador o a sus características propias. Considero también que tal hecho evidencia la agencia de los colores pues existe un uso cromático descontextualizado voluntario, que busca romper entre las prácticas de costumbre y el objeto de arte.

Por ello, también es útil analizar la posible agencia que cada color tenga respecto al significado, composición y consecuencias de una obra en particular ya que, en su omisión dentro de piezas consagradas al ámbito ritual, se pueden cometer faltas en el esquema de utilización cromática de costumbre que podrían ser negativas para el correcto devenir de la obra misma, para la salud del artista, o de los receptores (que en la red interrelacional de arte ritual serían los mismos miembros de la comunidad, así como las personas del *yeiyari* a quienes se dedica la pieza). En el otro extremo, cumplir con el esquema cromático ayuda a alcanzar los resultados deseados al momento de realizar una ofrenda o una plegaria.

Por lo que he podido constatar en el tiempo que he pasado en las comunidades, sería impensable realizar una flecha al fuego con tinta azul. Las consecuencias serían desastrosas. Este factor puede marcar el verdadero límite entre el uso reglamentado (pero constantemente adaptable) de los colores en el arte ritual, y el empleo aleatorio y estético de la cromática en el arte contemporáneo y la artesanía.

Otro análisis cromático de utilidad en el área wixárika es el caso del negro, *yíwi*, trabajado de manera más profunda por Ricardo Pacheco (2017) quien documentó el uso de este color en pinturas corporales dentro de ritos funerarios al describir los pasos del proceso que una persona debe atravesar con la intención de cruzar el inframundo, de la misma forma que el sol lo hace cada día. Antes de comenzar su recorrido, el espíritu de la persona difunta suele rondar los lugares que frecuentaba en vida y no se aparta fácilmente de su cuerpo, provocando desgracias y malos augurios entre sus familiares. Por ello los allegados suelen acudir a un *mara akame* para limpiar la casa, patio y zona de trabajo del difunto con sus *muwierite* o plumas ceremoniales, orégano silvestre, copal y velas.

Durante este proceso, los miembros de la familia en duelo suelen pintar una parte de su cuerpo (especialmente la mejilla) del lado izquierdo con las cenizas del fuego con que se esté velando a la persona, o bien con tizne de copal quemado. Personalmente pude presenciar este ritual en septiembre de 2016 cuando un amigo cercano, don Niuweme Miguel Carrillo, falleció por causa de cirrosis hepática de acuerdo al parte médico. Don Niuweme fue un personaje notable de Nueva Colonia, anexo de Santa Catarina, quien se desempeñaba como comerciante de artesanías entre su comunidad y la Ciudad de México. Al fallecer, su familia acudió al *mara'akame* de la familia, Lino Carrillo, para efectuar la limpia de sus pertenencias y de esa forma poder distribuir las entre sus herederos.

En el momento de la limpia, Lino untó la punta de sus plumas ceremoniales con el tizne del copal que ya se había consumido y procedió a pintar la mejilla izquierda de cada uno de los presentes en la ceremonia. De acuerdo a Pacheco, pintar la mejilla izquierda del rostro de las personas allegadas al difunto impide que el espíritu de éste sea capaz de percibir las, ocultando su presencia en los lugares de costumbre y evitando con ello las desgracias que un ente no resignado con su muerte pueda ocasionar antes de trascender hacia su viaje fúnebre, como mala suerte, accidentes, pérdida de cosechas u otros.

Con esto podría inferir que el negro, asociado con la oscuridad y la noche, es invisible para los espíritus durante su tránsito hacia el lugar de los muertos, pero no surtiría tal efecto si las personas portasen una prenda negra por ejemplo, sino que se debe cubrir con ese color alguna parte del lado izquierdo del cuerpo (particularmente la mejilla, que es el 'espejo' del alma) dado que se considera que la muerte (*mikiyari*) espera hasta la última danza de cada individuo.

El morado o púrpura (*yitsikimaiye*) es también mencionado por Pacheco como el color de Nuestra Madre Águila Joven, *Tatei Paritsika* 'imari, el águila bicéfala que sostiene al mundo en sus garras y que es guardiana del portal entre el plano terrenal y el inframundo. El morado es también el color que adquiere la masa de maíz mezclado de los cinco colores que hace referencia a la piel y el cuerpo humano, míticamente hechos con esa mezcla.

Este autor también da cuenta de rituales que emplean la pintura corporal entre los wixáritari como el ya mencionado retorno de los peregrinos de *Wirikuta*, que pintan con *'uxa* sus utensilios y sus mejillas, haciendo clara alusión al reflejo amarillo del *nierika* que los rayos solares dibujan sobre ellos. La importancia de este pigmento ha tornado al color amarillo en un elemento recurrente en distintos rituales como la fiesta de los esquites, *Wérika neixa*, celebrada antes de las siembras entre mayo y julio, en donde pude presenciar su uso en objetos rituales, aunque es sin duda durante el retorno de los peregrinos de *Wirikuta* que se le otorga mayor significación.

Si bien Pacheco muestra interés en el empleo semiológico de los colores, su enfoque se centra en los rituales que los emplean. Es por ello que retomo su trabajo únicamente para ilustrar relaciones conceptuales cromáticas que aporten a identificar la agencia de los colores en el arte huichol.

La búsqueda de atributos cromáticos en las comunidades y en especial, respecto a la creación de obra plástica, me remiten a la mencionada obra de Juan Negrín, quien no solamente realizó trabajo de campo en la sierra, sino que se adentró en el arte huichol desde una perspectiva plástica y formó una colección importante de piezas entre la década de 1960 y el 2000. Su obra aporta algunos elementos de utilidad, si bien no ofrece datos concretos respecto al empleo material de los colores. Sin embargo, su abordaje historiográfico sobre el desarrollo del arte huichol en la segunda mitad del siglo XX me permite comprender los momentos puntuales en que los wixáritari moldearon sus creaciones plásticas a partir de la disponibilidad de materiales, conforme a las exigencias de un público ajeno a la comunidad. Esto es muy importante si se quiere identificar el momento en que tales materiales del arte huichol fueron incorporados a la confección de obra y con ellos la gama cromática que poseían.²¹

Por este aspecto es útil el análisis de Negrín, aunque considero que en algunas ocasiones atribuye a los artistas un carácter pasivo en la selección de colores y materiales del arte huichol contemporáneo, como si los creadores estuviesen exclusivamente a merced de sus patrones y no hubieran seleccionado sus paletas de color voluntariamente.

Respecto al trabajo de especialistas que colaboraron directamente con los programas oficiales de estudios antropológicos en la Sierra Madre Occidental, encontré datos de interés en el trabajo de Nahmad y Furst (1972: 89) quienes hacen un análisis somero de tablas de estambre en el libro *Mitos y arte huicholes*. Su valor para este trabajo es el estudio de las relaciones entre mitos y obras durante la década de 1960. Aquí mencionan el mito de la madre del maíz y cómo ofrece a sus cinco hijas, representadas por cada uno de los colores del maíz (azul, blanco, amarillo, rojo y moteado o pinto) a un personaje mítico (Watakame, el primer sembrador) quien escoge a la muchacha azul.

El desenlace de esta historia realza la importancia del maíz azul y del color azul oscuro en general dentro de la cultura wixárika. De igual forma, los autores analizan una tabla de estambre (fig. 7) en la que aparece el símbolo del fuego (Tatewarí) en donde las llamas son pintadas de rojo, el tizne o carbón de negro y el humo de blanco, haciendo referencia al hecho de que cuando las personas queman su parcela de siembra o *coamil* en el mes de mayo, que es la temporada seca, el humo se transforma en las nubes que harán llover de nuevo (*ibid.* 95).



Figura 7. Título: *Watakame sembrando maíz* (izq.) y *La madre del maíz y sus hijas* (der.) / Autor: Ramón Medina López / Fecha de elaboración: 1966 / Lugar de procedencia: Tepic, Nayarit / Materiales: triplay de pino, cera de Campeche y estambre acrílico / Medidas: 60x60 cm (c/u) / Fuente: Nahmad y Furst, 1972.

Finalmente, hago referencia a algunos datos cromáticos en *Los indios de México* de Fernando Benítez (1972) por su valor descriptivo, en donde recoge testimonios de distintos miembros de la comunidad. Es el caso del famoso Pedro de Haro quien al respecto de Haramaara, diosa del mar, comenta:

“En la roca *Waxiewe*, situada frente a San Blas, adentro del océano, vive *Tatei Aramara* la diosa del mar, en forma de un pedernal que tiene los colores de los cinco mares y simboliza a las cinco diosas del mismo nombre: *Aramara muyuavi*, gobernante del primer mar de agua azul clara, *Aramara mutuza*, gobernante del segundo mar de agua blanca; *Aramara mutazaiye*, gobernante del tercer mar de agua amarillenta; *Aramara Numeriayivi*, gobernante del cuarto mar de agua negruzca y *Aramara xure*, gobernante del quinto mar de agua rojiza”. (473)

En primera instancia, es muy útil relacionar los colores que el comentario ofrece sobre cada representación de Haramaara, en donde se pueden constatar los términos empleados en la tabla semiológica de la figura 4. También se puede considerar que tanto *Kakaiyarite* como *Tateteima* pueden tener representaciones relacionadas a los cinco colores del maíz, que simbólicamente representan los colores propios de las entidades anímicas wixáritari y los lados del mundo. Este hecho es el primer acercamiento que puede indicar una agencia inter cromática, es decir que los colores no solamente tienen relación entre sus interlocutores, sino también entre sí como actores de incidencia. Ya que Haramaara *muyuavi*, como representación física del agua, no tiene los mismos atributos ni capacidades que Haramaara *mutuza*, que simboliza la espuma, las nubes y al agua en forma de lluvia.

Cada color del mar tiene implicaciones distintas y el poder conocerlas, es parte fundamental del correcto desarrollo en las prácticas de costumbre. Esto me remite a las relaciones entre cada color en que una misma persona, fractal y polifacética, requiere de la capacidad 'camaleónica' de tornarse en los distintos colores de su representación para lograr ejercer su agencia en los rubros que le concierne. Haramaara es siempre el mar, pero en su figura física es azul, en su figura etérea es blanca,

como excreción es amarilla, como líquido vital es roja y como alimento de las plantas es negra. Esta es la misma lógica que sigue el mito de la madre del maíz y sus cinco manifestaciones cromáticas.

La relación de los colores con *Kakaiyari*, *Tateteima* y las demás personas del *yeyari* es justamente lo que otorga a cada color su capacidad de incidencia en el rito. Las correspondencias del paisaje son útiles para entender relaciones entre el amarillo de la luz, o el blanco de la lluvia, pero también existen conexiones cromáticas explicables desde la mitología y las prácticas de costumbre. El rojo de la sangre ceremonial, el blanco del humo del tabaco o el naranja del fuego, por ejemplo.

En este subcapítulo he intentado analizar los datos cromáticos que mi investigación arrojó, para empezar a perfilar las relaciones existentes entre colores y atributos en el ideario wixárika. Creo que esta información es muy valiosa en tanto que evidencia del uso sostenido de colores y conceptos. En el siguiente subcapítulo habré de considerar el aspecto lingüístico de la formación de palabras para referirse a los colores, como otra fuente de posibles datos que permitan dar estabilidad a las relaciones descritas.

1.3 Relaciones conceptuales de los colores desde la lengua wixárika

Como he señalado, considero que la formación de vocablos dentro de un grupo humano específico es muestra de la forma en que tal grupo prioriza y da sentido a los elementos de su entorno. Es por ello que en este subcapítulo procuro realizar un breve análisis filológico y lingüístico de las palabras empleadas para referirse a los colores en wixárika *niukieya*. Dicho análisis es importante para el posterior tratamiento de la información obtenida en el trabajo de campo, así como en la aplicación del cuestionario, que es la herramienta etnográfica de esta investigación (capítulo 2).

La humanidad ha relacionado los colores con diversos conceptos, atributos y circunstancias desde el inicio del lenguaje comunicativo (Cook 2005). Desde tiempos remotos se han empleado colores distintos para significar diversas ideas y mensajes tan variados como grupos humanos han existido, aunque algunos conceptos fueron difundidos de forma general en campos semánticos similares en todo el mundo. El azul relacionado al agua, el café o marrón a la tierra, o el amarillo al sol, son ejemplos de atributos generalizados en cualquier rincón del planeta por razones directamente asociadas al paisaje (Nogué 2007: 17-45).

Como dije previamente, son los trabajos filológicos de Bricker (1999) en su obra *Color and texture in the Maya language of Yucatan*, y posteriormente Cook (2005: 12-27), los modelos de inspiración para conformar un esquema de tratamiento de la información recabada en el trabajo de campo en la sierra huichola, ya que estas autoras realizan un estudio sistemático de los términos usados para los colores en la península de Yucatán. Busco replicar ese mismo proceso con los fonemas del wixárika *niukieya*, tomando en consideración las peculiaridades de esta lengua, así como la base teórica de dichos trabajos que también es la citada obra de Berlin y Kay (1969).

Bajo los parámetros señalados, procedimos a elaborar el listado de colores de la figura 4 junto a Otilio, Aitsima y Hermenegildo, basado en lo que consideramos los fonemas básicos de la lengua wixárika a partir de sus abstracciones más elementales como unidades filológicas de significado. Esto quiere decir que los colores enlistados, son considerados debido a que la construcción de su fonema no puede ser más simple al momento de intentar comunicar el color al que se hace referencia. Aquí se debe tener en cuenta la división dialectológica entre la región oriental y la occidental dentro del territorio huichol. Tal división es básica para el estudio del acercamiento relacional que un individuo tiene hacia los atributos y conceptos conferidos a cada color en esta cultura, lo que representa la posibilidad de analizar semejanzas y diferencias entre el manejo de conceptos por parte de cada variante.

En un contexto exclusivamente lingüístico, los colores básicos huicholes son el rojo, el negro y el blanco y como elementos de significación ritual, el azul y el amarillo. Esta aseveración la hago a partir del esquema filológico de clasificación de los colores de Berlin y Kay (1969: 9) así como de las reglas de confección rigurosa de arte ritual con estos colores. A continuación, enumero los colores elementales del wixárika *niukieya* desde su utilización filológica con base en el listado de la figura 4, señalando que (a reserva de lo que arrojen los datos del cuestionario) solamente los colores rojo y negro muestran una diferenciación de sustantivo respecto a la división dialectal de la lengua:

Rojo: *xeta* (dialecto de occidente), *xure* (dialecto de oriente) / Negro: *yivi* (dialecto de occidente), *xixaiye* (dialecto de oriente) / Amarillo: *taxaiye* (ambivalente) / Azul fuerte: *yuawi* (ambivalente) / Azul claro; *yutuxie* (ambivalente) / Blanco: *tuxa* (ambivalente) / Verde: *tsiiraiye* (ambivalente) / Morado: *yitsikimaiye* (ambivalente) / Rosado: *tairaiye* (ambivalente) / Gris: *tsiumaiye* (ambivalente) / Anaranjado: *narakaximaiye* (ambivalente) / Multicolor: *yuki'anene* (ambivalente)

Para abarcar una gama más amplia de colores se añade el prefijo *yaki-* que identifica un color más claro (por ejemplo, verde claro se diría *yaki tsiiraiye*) y *kwi-* que identifica un color más intenso (verde fuerte se diría *kwi tsiiraiye*).

Esta lista contempla vocablos que significan de forma directa la evocación de un color. No así, existen colores que se ejemplifican mediante su comparación con algún objeto. Por ejemplo, en el castellano, el color blanco amarillento se le puede conocer como color 'hueso'. En el caso del color café o marrón, en wixárika *niukieya* también puede llamarse *kwíe* (*kwiema*) que significa terroso o sucio, en donde se le relaciona directamente con el color de la tierra. Es decir que el color café se podría decir color 'tierra', pero actualmente de forma general se le nombra *kapemaiye*, en cuyo caso se aplica un préstamo del español, *kape-* (café), junto al sufijo *-maiye* que hace referencia a una propiedad de la cosa descrita. Esta forma de nombrar colores junto a un prefijo indicativo del color referido, es común al momento de referirse a un tono en específico del que no se conozca o no exista un fonema.

Bajo esta lógica podría decir que también el sustantivo para el color *narakaximaiye* fue ideado bajo el mismo procedimiento y que por lo tanto ambos colores no deberían ser considerados como elementales. Sin embargo, Aitsima, principal colaboradora y autora del listado, adjunta el naranja como tal por ser de gran importancia en el uso cotidiano además de no existir una raíz filológica para ese concepto. Esta excepción es exclusiva de tal color, ya que cualquier otra construcción de un fonema de color que emplee el sufijo *-maiye* será considerada como no elemental.

Por ejemplo, si se quiere construir un fonema referente al color rosa en donde no se conociera el fonema elemental *tairaiye*, se podría formar correctamente "*rosamaiye*", de acuerdo a esta lógica sintáctica. Pero tal construcción no puede ser considerada como un fonema elemental toda vez que no lo es. De igual forma al llamar en español a un color por algo a lo que se asemeja, tal sustantivo no significa en sí mismo el color referido. El color 'hueso' no existe como tal, sino que podría ser beige claro o blanco amarillento, por ejemplo.

Identifico un elemento de agencia de los colores en esta regla filológica, en donde el color naranja también fue considerado por Aitsima dentro del listado semiológico como color principal, debido a que ejerce una mayor influencia en su entramado interrelacional, a diferencia de otros colores

compuestos. Muchas plantas, objetos y entidades anímicas de importancia en la sierra son anaranjadas, como la calabaza y sus flores, el fuego (Tatewarí) o el cempasúchil (*Tagetes erecta*, flor de los muertos). La importancia filológica de un color debería residir exclusivamente en sus reglas gramaticales, pero las mismas reglas son impuestas por el uso cotidiano de una lengua, por lo que este detalle puede demostrar su importancia semántica.

Finalmente, otro término filológico de los colores en wixárika *niukieya* refiere a los colores metálicos, como el oro o la plata, y la gama de transparencias, en cuyo caso, se hace referencia al adjetivo 'brillante', *xawati*. Algo dorado, plateado o transparente será pues, llamado de esta forma, cuya relación con el concepto de *nierika* permite establecer nexos entre la atribución wixárika de elementos estéticos a objetos y la capacidad de éstos por ser claros, cristalinos y transparentes. Esta cualidad material podría estar relacionada a la idea wixárika de belleza (Kindl 2008: 33) pero no considero que se pueda aplicar a un término definido de arte entre el colectivo, ya que he visto casos de apreciación estética en objetos que declaradamente no tienen *nierika*, como un automóvil o una gorra de sol, cuya procedencia es del mundo *teiwari* o 'mestizo'.

Los usos lingüísticos de los vocablos cromáticos aquí presentados, son identificadores claros para el análisis de las respuestas obtenidas mediante el cuestionario de los colores, que fue aplicado a distintos miembros de las comunidades de estudio durante la realización del trabajo de campo. Su importancia radica en la capacidad de analizar la información a partir de un sistema lingüístico, evitando así el riesgo de cometer interpretaciones erróneas o sesgadas por mi parte.

Para realizar esta afirmación, creo pertinente considerar la postura de Gell (1998) sobre la utilización de esquemas semióticos de la lingüística al momento de analizar objetos visuales, como una frontera teórica sobre la que me permito trabajar:

“Rechazo de pleno la noción de que algo que no sea la lengua misma tenga 'significado' como éste se suele entender. La lengua es una institución única que se apoya en una base biológica. El objeto de

arte visual no forma parte de la lengua ni constituye una lengua alternativa. Hablamos de los objetos con signos, pero aquellos no son, salvo algunas excepciones, signos propiamente dichos que posean significado” (36).

Aquí señalo que, en este trabajo, elaboro un breve análisis semiótico sobre la construcción filológica de los vocablos atribuidos a los colores en la lengua wixárika como parte del proceso descriptivo que utilizo en la posterior construcción de mi argumento sobre la agencia de los colores. Por esto, dicho análisis me permite resaltar los atributos de los términos sobre los que elaboro el planteamiento y no lo aplico directamente a la evaluación de obras en concreto. “No estamos acostumbrados a pensar en las imágenes... como fragmentos de la gente, como extremidades, por expresarlo así. En términos de la teoría semiótica de la representación, no existe mayor error que pensar que la sustancia de un signo –el signo visible o audible 'perro'–, formara parte de un perro, o de los perros en general” (*ibid.* 146).

La clave del posterior análisis de índices materiales (objetos de arte), radica en el ya señalado concepto de abducción como forma de relacionar las ideas y conceptos atribuibles al prototipo (o tema) sobre el que tratan dichos índices. El tema al que un objeto artístico hace referencia, es inferido por el destinatario a partir de un agrupamiento semántico de conceptos ligados por dicha abducción. La utilidad de la abducción en el escrutinio de obra radica en que “designa una clase de inferencias semióticas que, por definición, son totalmente diferentes de las que usamos en la comprensión de la lengua. Resulta útil para fijar límites a la semiosis lingüística”. (*ibid.* 46)

Considero que, aunque esta investigación no es de naturaleza filológica, su abordaje desde el estudio de la lengua es provechoso para abarcar más terreno de análisis. De cualquier manera, no podemos olvidar que la documentación de los datos encontrados en las fuentes se usa para ejemplificar el uso material de los colores en la cultura wixárika y que el objetivo principal es robustecer el debate sobre la agencia que los colores pueden tener por sí mismos en un objeto de arte.

2. EJERCICIO DE CAMPO; UNA HERRAMIENTA CUALITATIVA PARA INDAGAR SOBRE RELACIONES CONCEPTUALES DE LOS COLORES ENTRE LOS WIXÁRITARI

2.1 Cuestionario del color; información sobre los colores en el área wixárika desde el trabajo de campo

Este capítulo describe la creación y aplicación de una herramienta metodológica etnográfica para el trabajo de campo, en la que baso parte de mi análisis sobre las relaciones entre colores y atributos entre los wixáritari. La información aquí obtenida, será posteriormente contrastada en el tercer capítulo con los datos cromáticos del capítulo 1, para encontrar o refutar posibles relaciones estables en el uso de los colores. Con esta información daré contexto al debate sobre la posible agencia cromática en las obras de arte huichol, sea ritual o secular.

El acercamiento académico a las comunidades que habitan la Sierra Madre Occidental mexicana, suele ser complejo debido a la accidentada ubicación geográfica, vías deficientes de comunicación, el crimen organizado, la barrera del lenguaje²² o la reticencia social de compartir las prácticas de costumbre personas ajenas, entre otros. Aunado a ello, la atípica condición general provocada por la pandemia de COVID-19 a nivel mundial en el año 2020, me obligó a repensar las estrategias de investigación en el campo, lo que implicó un esfuerzo extraordinario por continuar con el estudio de los grupos humanos habitantes de las montañas, en donde tengo cerca de quince años de trabajo constante.

22

Aunque manejo un nivel básico funcional de la lengua wixárika, no puedo aún sostener una conversación fluida.

Respecto al tema de interés, percibí las primeras fricciones entre mis propias concepciones del color (desarrollada en un contexto mexicano contemporáneo) y la simbolización cromática manejada por algunas familias wixáritari, durante tres visitas de campo que realicé a Colonia Moderna en 2015. A mediados de ese año, visité a la familia González de la Cruz para realizar el encargo de algunas piezas de joyería en chaquira y morrales como parte de las actividades de la galería en la que trabajamos. Los González son una familia que emigró de El Chalate (*Waxietì*), ranchería ubicada en la comunidad de San Andrés, siguiendo una dinámica migratoria tradicional en esta parte de la sierra en donde los pueblos de las tierras altas bajan a la costa para comerciar y laborar.

Durante la sobremesa del almuerzo, las mujeres de la familia platicaban sobre distintos insumos que debíamos adquirir en la Ciudad de México, para hacerles llegar en la visita siguiente. Dentro de los materiales mencionados, se encontraba el estambre acrílico en distintos colores y en un momento de la plática, se generó una controversia respecto a la diferencia entre un tono de verde o *tsiìraiye* (verde olivo o *yaki tsiìraiye*) y otro (verde bandera o *kwi tsiìraiye*). Cristina de la Cruz, que no domina el español, estaba en desacuerdo con su hija Angelina respecto al tipo de color referido. Angelina, quien habla español fluido, trataba de explicar en lengua huichola que la diferencia la hacían las vendedoras del estambre y no ella, quien opinaba de la misma forma que su madre.

Este suceso impactó mi propia forma de comprender el entramado relacional de los colores en entornos particulares y comencé a idear un método de obtención de información relativa a este tema. Para mi sorpresa, esta cuestión generó interés en las bordadoras de la familia, quienes también se preguntaban las relaciones conceptuales entre los colores y las piezas que producen. Poco a poco, fui exponiendo el planteamiento a distintas personas de mi confianza, que igualmente se mostraban interesadas en contribuir a este objetivo. Es así que, en diciembre de 2019, conformamos un grupo de investigación enfocado en desarrollar un mecanismo etnográfico capaz de recopilar información sobre la forma en que los individuos se relacionan con los colores dentro de la cultura wixárika.

Previamente, mencioné que los principales colaboradores de la investigación son el joven licenciado y artesano, Otilio González de la Cruz (27 años, proveniente de Colonia Moderna), quien es mi ahijado e hijo de Santos González. También nos apoyó el célebre artista, Hermenegildo Nazario Reza (32 años, habitante de Pueblo Nuevo, perteneciente a la comunidad de Santa Catarina) con quien, en 2018, tuve oportunidad de viajar a Moscú con una exposición de arte huichol en el marco del Mundial de Fútbol, llevado a cabo ese año. Finalmente, contamos con el apoyo de Aitsima de la Cruz González (29 años, proveniente de San Miguel Huaixtita, apéndice de la comunidad de San Andrés), maestra graduada por la Universidad de Guadalajara, traductora certificada y miembro activo del personal docente de esa institución. Conocí a Aitsima gracias al maestro Francisco Benítez de la Cruz (principal traductor de este trabajo), quien en 2018 nos apoyó con la entrega de materiales para la creación de piezas de arte en El Chalate (*Waxietí*). Ambos académicos wixáritari me parecen personas excepcionales por su gran capacidad y su remarcable calidez humana.

Mis relaciones con Otilio, Hermenegildo y Aitsima se fueron enriqueciendo a medida que nos apreciábamos mutuamente en un contexto profesional, intelectual y académico. Es importante señalar que nadie en el grupo cobró por sus servicios, a pesar de que al momento de aplicación del cuestionario, yo cubrí los gastos de viáticos para su realización (lo cual era de esperarse, considerando que el cuestionario iba a ser empleado por mí en este proyecto). A medida que fuimos avanzando, mis intereses personales fueron contrastando con aquellos de cada uno de mis colaboradores. Otilio buscaba obtener conocimiento sobre la forma de crear herramientas para la enseñanza en las comunidades, ya que es licenciado en Pedagogía. En el caso de Hermenegildo, su principal móvil era conocer más sobre las distinciones cromáticas entre las comunidades wixáritari de oriente y de occidente. Este mismo factor era compartido por Aitsima, quien además se mostraba dichosa por participar en un proyecto académico relativo a su tema de estudio, que es la lengua wixárika.

Si bien en el planteamiento del proyecto yo era el principal promotor de la herramienta etnográfica, al momento de realizar el cuestionario mi participación se fue tornando irrelevante, ya que no podía aportar mucho en cuanto a la concepción y traducción de las preguntas que conforman el *corpus*. Igualmente, en la aplicación del ejercicio yo no pude más que esperar a obtener los resultados. No fue sino hasta el análisis de la información que volví a involucrarme de forma activa, lo que innegablemente cambió mi percepción inicial sobre el ejercicio en general. Sobre este aspecto hablaré en el siguiente subcapítulo.

Otilio vive en el seno de una familia jornalera que conserva sus prácticas de costumbre, a pesar de encontrarse en un entorno urbanizado y mestizo como lo es la localidad de Colonia Moderna, en Santa María del Oro. Los González son un núcleo familiar muy orgulloso de su procedencia serrana y procuran portar la vestimenta típica en la medida de lo posible. Otilio, como actor clave en este ejercicio, nos, señaló algunas correcciones respecto a la forma de elaborar la estructura de la batería de preguntas para evitar una simple traducción de los colores que a los niños les enseñan en la escuela. Indicó que era importante plantear la cuestión del lugar de aprendizaje, así como de los atributos de cada color, con la intención de identificar su cantidad, significados y usos en la estructura epistemológica *wixárika* de cada comunidad. Finalmente, el texto fue revisado y corregido por Aitsima. Su perfil como traductora certificada y maestra de la lengua huichola en la Universidad de Guadalajara, fue indispensable para asegurar la veracidad en los elementos de traducción.

Durante el proceso creativo del cuestionario, nos fue imposible definir parámetros homogéneos de estudio debido a los distintos estados de confinamiento sanitario que se vivió en ese año en cada región de la sierra: había una enorme diferencia entre el confinamiento aislado de las comunidades *wixáritari* en las montañas de Jalisco, frente a la notoria apertura de espacios públicos y actividades de convivencia en la región costera, habitada en parte también por miembros de esta misma cultura.

Debido a tal panorama, la posibilidad de hacer etnografía implicó el riesgo de obtener información sesgada por las acciones preventivas contra el virus: cierre de espacios públicos, prohibición de

actividades comunes, aplicación de estrategias gubernamentales de prevención de salud e incluso la opinión de cada persona. Pero, dada la necesidad de obtener datos sobre lo que la gama cromática representa para los wixáritari a nivel conceptual, propusimos una metodología capaz de aplicar herramientas etnográficas en entornos cambiantes, mediante la propuesta de co-creación de Ma. Isabel Martínez en su trabajo con artesanas tejedoras de distintas localidades seris (comca'ak) de Sonora (2019: 5).

Una perspectiva co-creativa da importancia al proceso de construcción de la metodología, ya que también revela aspectos interesantes más allá de la información obtenida en su aplicación. Es decir que no solamente se obtiene retroalimentación de lo que se preguntó, sino también de cómo se hizo el ejercicio. Como ejemplo puedo señalar lo aprendido ante la resistencia al cuestionario por personas en la localidad de Pueblo Nuevo, perteneciente a Santa Catarina (este tema se revisará a detalle en el siguiente subcapítulo). En esta comunidad los encuestados no sabían si responder o no, porque la información era considerada reservada a miembros de la comunidad, por lo que plasmarla en papel podía traer consecuencias de tipo ritual (ya he mencionado la posibilidad de enfermar, obtener malas cosechas o mala suerte en general, entre otras)²³.

En estos términos, Hermenegildo, Otilio y Aitsima propusieron una lista de preguntas sencillas y directas, totalmente escritas y concebidas en wixárika *niukieya*. Este cuestionario solicita a la persona encuestada, cierta información sobre los colores que reconoce y en dónde es que aprendió sus posibles significados. Lo importante es identificar el número de colores reconocidos, así como el lugar de aprendizaje y los conceptos relacionados. Específicamente puedo decir que la idea fue propuesta por la cooperativa de artesanas bordadoras de Santa María del Oro, Nayarit, quienes como ya vimos, tenían constantes debates sobre el color de estambre al que se referían. La inquietud por

23

Tal barrera fue reportada por Hermenegildo, el colaborador del estudio en esa comunidad, a quien desde un principio también debí convencer para acceder a aplicar el cuestionario, lo que finalmente no logró hacer.

conocer la taxonomía y atributos de los colores en su cultura es una duda constante en su cotidianidad.

El interés de mis colaboradores fue vital para lograr la aplicación del cuestionario en distintas comunidades en donde era difícil o riesgoso acudir en persona. Reitero que ellos no cobraron por su trabajo, cubriendo yo únicamente sus viáticos como forma de hacer viable la aplicación. El hecho de que Otilio, Aitsima y Hermenegildo aplicaran los cuestionarios en sus comunidades, eliminó muchos obstáculos del camino; el cuestionario se aplicó totalmente en wixárika *niukieya*, no tuve necesidad de desplazarme hasta el lugar de aplicación (ya que ellos aplicaron el cuestionario de forma física) y con esto logramos eliminar parcialmente la desconfianza a la herramienta etnográfica. Asimismo, la información obtenida se interpretó previamente por ellos y además logramos obtener información en un momento en el que el acceso a las comunidades no estaba garantizado.

Es claro que existen otros factores de alteración de los resultados obtenidos, como una ejecución laxa de los lineamientos de la investigación o la selección no aleatoria de los individuos encuestados, pero dadas las circunstancias, la aplicación del ejercicio propuesto bajo esta perspectiva co-creadora fue útil. No dejo de mencionar que será necesario analizar los resultados de este primer acercamiento para poder evaluar su desempeño en el campo, así como para corregir paulatinamente las fallas en su diseño y aplicación. De cualquier forma, el simple hecho de poder hacer etnografía a pesar de las circunstancias fue por sí mismo un logro.

Regresando a la explicación de la metodología etnográfica, buscamos aplicar el cuestionario durante un lapso de quince días por comunidad, a una población diversa, intentando cubrir los rangos de edad, género, relación de parentesco y ubicación. Esto se intentó aplicar con igual metodología en las tres comunidades previamente mencionadas (Pueblo Nuevo, en Santa Catarina y San Miguel Huaixtita, en San Andrés, ambas en Jalisco, así como en la Colonia Moderna, Santa María del Oro, en Nayarit). La información obtenida fue condensada en un cuadro (fig. 9) que permite apreciar las diferencias y concordancias entre las respuestas de cada rango de edad, género y comunidad. Este

último aspecto es importante tomando en consideración la división dialectológica entre comunidades de oriente y occidente.

Como un objetivo concreto, pretendemos identificar la transmisión del conocimiento relativo al empleo de los colores, tal vez en la esfera familiar, tal vez en el ámbito comunitario, que permita inferir una predilección causal en la selección de colores que los artistas y artesanos contemporáneos emplean en la producción plástica del colectivo wixárika, sea en el campo de lo religioso o la esfera de lo secular. Es así que produjimos el siguiente documento tanto en wixárika *niukieya* como en español, considerando la guía de traducción de Aitsima, así como el abecedario de Benítez (2007) citado en la introducción. Debo señalar que, aunque aquí aparece la traducción al español después del texto, el cuestionario aplicado fue exclusivamente escrito en wixárika.

‘IWAURIKA KEMAYETAINE COLORTSIETIMEME

¿Kepetitewa? / ¿Cómo te llamas?

¿Kepai witari pepexeiya? / ¿Cuántos años tienes?

¿Hakewa pepeeka? / ¿En dónde vives?

¿Ke ane color pepimate? Neutixata. / ¿Qué colores conoces? Nómbralos.

¿Tita ‘a hetsie raye’axe xika miki color ‘utaxatsieni? / ¿En qué piensas cuando nombras cada color?

¿Hakewa miki color pepeitimá? / ¿En dónde aprendiste el significado de los colores?

¿Etsikwera peranutayá? Hi / Hawaiki / ¿Fuiste a la escuela? SI o NO

¿Ke’ane color waikawa matsinake? ¿Titayari? / ¿Cuál es tu color favorito? ¿Por qué?

Figura 8. Cuestionario de identificación de los colores en el colectivo wixárika

La metodología propuesta contempló aplicar el cuestionario a 6 individuos, en 3 rangos distintos de edades (10-12, 25-35 y 60 o más años, un hombre y una mujer por rango de edad) en las tres comunidades mencionadas. Los individuos seleccionados no deben ser parientes directos entre ellos, ni docentes activos.

Las personas encuestadas debieron responder a las preguntas, de preferencia aisladas, buscando evitar cualquier influjo en sus respuestas. Se procuró acceder a ellas como iniciativa de algún miembro de la comunidad (Hermenegildo en Santa Catarina, Aitsima en San Andrés y Otilio en Santa María del Oro) más que como un trabajo etnográfico, para intentar evitar respuestas influidas por el ámbito escolar, fuertemente relacionado con las personas ajenas a la comunidad y en donde consideramos que se maneja el conocimiento 'externo' a la epistemología wixárika. Finalmente, los resultados son plasmados en el esquema comparativo (fig. 9) que permite ver las concordancias y diferencias entre las respuestas emitidas por cada discriminante; edad, género y comunidad.

Debo decir que a pesar de generar el listado cromático como apoyo en el análisis general del trabajo (fig. 4), el objetivo de fondo de este cuestionario no es la creación de una lista de colores y sus atributos, sino el comprender la conformación simbólica de su confección y en medida de lo posible, documentar la atribución de elementos a la gama de colores que un artista wixárika emplea cuando ha de crear una pieza, así como las posibles motivaciones de tal selección. Si a partir de tal documentación podemos identificar la agencia que cada color tiene respecto a los individuos que los emplean y su entorno en general, el ejercicio será útil.

Documentar desde la óptica antropológica lo que a partir del trabajo de Dupey definí previamente como una ontología del color en el ideario wixárika, es uno de los mayores intereses del trabajo. Sin embargo, lo que tratamos de evitar a toda costa es una mera traducción de los colores en el pensamiento *teiwari* o 'mestizo' que la gente wixárika conoce tan bien. En sí, buscamos apreciar el

significado cromático de las realidades huicholas desde una perspectiva relacional en un contexto comprensible para el lenguaje académico. Esta es la base operacional de la teoría etnográfica del color que pretendo generar y cuya creación me permitirá analizar la agencia de los colores en un plano ontológico.

Me queda claro que el simple uso del cuestionario como herramienta, no es suficiente para realizar una investigación exhaustiva, pero dadas las circunstancias atípicas en el campo (la pandemia, y la imposibilidad de visitar todas las comunidades de estudio), me sirvo del mismo para cotejar los datos obtenidos en el análisis de otras etnografías. Es decir que el cuestionario se emplea solamente como un medio de transmisión de información que considero efectivo para los fines del estudio, en donde las respuestas vertidas pueden ser analizadas desde distintos enfoques: cualitativo, cuantitativo, epistemológico, lingüístico, etc. (Jociles 1999: 9) pero un valor añadido es el análisis del desarrollo metodológico aplicado como posible prueba de uso de la perspectiva co-creativa.

Como se ve en el cuadro comparativo (fig. 9), existen factores que permiten comprender los alcances del ejercicio; es importante señalar las alteraciones atribuibles al entorno y al personal de aplicación que son: errores cometidos por la persona encargada al momento de aplicar los cuestionarios (no se respetaron los rangos de edad, se contestó indistintamente en español y en wixárika *niukieya*, el cuestionario se aplicó en un ambiente de desconfianza en Santa Catarina) e indicaciones erróneas dadas a las personas al momento de aplicar los cuestionarios (no se especificó ni se explicó la pregunta, no se revisó el cuestionario contestado sino hasta la transcripción).

En cuanto a las limitantes internas, es decir aquellas relativas a la metodología, se identifican: la necesidad de aplicar el cuestionario a un número considerablemente mayor de individuos, generar preguntas más específicas (pero no tan demandantes) y capacitar a las personas encargadas de la aplicación mediante reuniones de trabajo previas a la aplicación en campo.

#	Nombre	Procedencia	Género	Edad	Colores identificados
1	Cristina Bautista Carrillo Xit+ am	Santa Ma. Del oro, Nay.	M	45	Ta+la+ye, Yuawi, Tsiura+ye xeta, yuwi, tuza, yutsikima+ye = morado Taxa+ye
2	Patricia vianey cruz cruz	Santa Ma. Del oro, Nay.	M	16	Taxa+ye, xeta, y+xa+ye, tuxa, yuawi, yuwi naraxaxima+ye cafe
3	Teresa barrio Montoya	Santa Ma. Del oro, Nay.	M	42	Taxa+ye Kutuxie Xeta y+xa+ye tuxa yuawi, tsiuma+ye
4	Ebeno barrio Montoya urutemai	El chalate, San Andrés Coham	H	35	Tatlaue, Yuawi, zeta, yuwi, tuza, yutsikima+ye = morad, Taxa+ye, tsiura+ye,
5	Roman lopez carrillo	El chalate, San Andrés Coham	H	47	Taxa+ye, xeta, y+xa+ye, tuxa, yuawi,
6	Simplicio López de la cruz	El chalate, San Andrés Coham	H	50	Taxa+ye, Xeta, y+xa+ye, tuxa, yuawi, tsiuma+ye, narakarima
7	Sandy Alexia Vazquez Carrillo y+	San Miguel Huaixtita, Jal.	M	11	primarios, secundarios
8	Sofia Medina Sotero	San Miguel Huaixtita, Jal.	M	34	primarios (azul, rojo, amarillo, negro, blanco)
9	Apolonia de la Cruz Ramirez	San Miguel Huaixtita, Jal.	M	43	y+ra+ye, taxa+ye, primarios y secundarios
10	Andrea Diaz Madera Xucurima	San Miguel Huaixtita, Jal.	M	61	blanco
11	Alfredo Carrillo Muñoz Werka	San Miguel Huaixtita, Jal.	H	11	primarios, secundarios
12	Lucio Diaz Salvador	San Miguel Huaixtita, Jal.	H	65	primarios, secundarios
13	Blanca Esthela Gonzalez Minjare	San Sebastian, Teponahuaxtlar	M	10	tasa+ye, y+sa+ye, sule, ta+la+ye, tusa, ch+la+ye, kutusie, yuchinima+ye, kafema+ye, tsina+e
14	Yuanima Simona Dominguez Gor	San Sebastian, Teponahuaxtlar	M	26	tuxa, taxa+ye, tsi+raue, xure, kwauma+ye, y+ra+ye, ta+ra+ye, kutuxie, yuaxa+ye, y+nama+ye
15	Tuluima María Luisa Diaz Bautista	San Sebastian, Teponahuaxtlar	M	71	tuxa, yuawi, yuxa+ye, taxa+ye, xure, tsiuma+ye
16	Albino García López	San Sebastian, Teponahuaxtlar	H	12	verde, amarillo, rojo, guinda, negro, blanco.
17	T+akeme Vicente Diaz Carrillo	San Sebastian, Teponahuaxtlar	H	35	y+wi, taxaiye, ts+ra+ye, tuxa, y+tsik+maiye, yuawi, kape, kutuxie
18	Usatamay Martin Dominguez de	San Sebastian, Teponahuaxtlar	H	71	xure, tuxa y y+wi

#	Conceptos relacionados	Lugar de aprendizaje	Color favorito
1	Son Alegría Fuerza de la naturaleza	Casa / Familia	Rosita, rojo y amarillo
2	Rosita = tuturi Negro = m+ yuvinitisie o m+ yuxa+yenitsie Azul = aramara Verde = naturaleza Ama	Escuela	Yuawi ne tsinake wa+kawa aix+ tiyuxereiyak+
3	Xure, = ta xuriya Tsi+raue = ut+wame Yuawi = ut+wame	Escuela	Yuawi ne tsinake wa+kawa aix+ tiyuxereiyak+
4	xuriya	Escuela	sepa que ane
5	Xure, = mi corazón y mi sangre, Tsi+raue los árboles y la naturaleza	Casa / Familia	Narakarima+ye, Taxa+ye, Yuawi, Wu+ka ne tsinake
6	Xure, = sangre ta iyari corazón, Tsi+raue = bandera, Yuawi = aramara,	Casa / Familia	Tuxa, Xeta, Y+xa+ye, M+k+ uki etsie mieme ti pinieya
7	me siento muy bien, feliz	Casa / Escuela	Turquesa porque es bonito el color
8	frutas, telas, bordados, flores	Casa / Escuela	violeta, porque no se relaciona con nada de la cultu
9	rojo, amarillo, pienso en como combinar estos colores en los bordados y los trajes	Escuela	negro porque le combina todo
10	satisface mi gusto por que el color es claro	Casa / Escuela	blanco se ve bonito y me da mucha alegría
11	me siento más seguro de mi mismo, feliz.	Casa / Escuela	azul porque el color es para los niños
12	me recuerda el color del maíz	Casa / Escuela	rosa mexicano y sus derivados porque se ve bonito
13	me dan ganas de colorear	Escuela	morado fuerte porque cuando coloreo con ese col
14	me imagino una casa de ese color y que fuera mío o algo	Casa / Escuela	morado, porque me gusta mucho
15	quisiera elaborar más productos o piezas con esos colores	Casa / Familia	y+wi y tuxa porque con eso puedo elaborar mas pro
16	me da gusto y quedo contento	Casa / Escuela	blanco porque puedes dibujar algo
17	el color negro representa la noche, el amarillo representa al amerika. Lo amarillo representa el ca	Casa / Escuela	taa+ye, y+wi porque le dieron maíz culturalmente de
18	los conocí por los cortes de manta y la lana de borrego. Pienso en los tajes con bordado rojo.	Casa / Familia	xure porque en aquellos tiempos el color era noved

Figura 9. Cuadro comparativo de respuestas al cuestionario sobre los colores

A pesar de que existen errores y omisiones en la definición de las palabras que conforman el listado enunciativo (fig. 4) del capítulo 1, el ejercicio presentó algunos elementos etnográficos que resultan muy útiles para los propósitos generales de este trabajo, ya que pueden reforzar o refutar algunas de

las cuestiones aquí manejadas: la respuesta casi generalizada de una gama limitada de colores²⁴, la incomprensión sobre la necesidad de explicar cada relación de color con sus atributos, las diferencias lingüísticas encontradas entre las dos regiones dialectales o la prueba de que el listado general de colores aquí propuesto abarca todas las posibles respuestas del cuestionario. Estos elementos serán desarrollados en el análisis de respuestas en el siguiente apartado.

Respecto a la retroalimentación aportada por los colaboradores, que gentilmente se ofrecieron a aplicar el cuestionario, Otilio comentó que las personas se mostraron receptivas e interesadas en la zona de la costa, en el municipio de Santa María del Oro. Aquí la aplicación del ejercicio no tuvo mayores contratiempos y se lograron respuestas consistentes. Por su parte, Hermenegildo tuvo serios problemas para poder aplicar el cuestionario en Santa Catarina debido a diversos factores como el COVID, el poco tiempo que estuvo en su comunidad (4 días) su urgencia por regresar a la Ciudad de México en donde le esperaba un trabajo de artesanía y un erróneo planteamiento comunitario del ejercicio. Hermenegildo dijo a su familia que un amigo suyo no wixárika, estaba promoviendo el cuestionario. Esto suscitó dudas respecto al fin último de la aplicación del mismo, porque ¿Cuál es la intención de alguien ajeno a la comunidad de conocer los atributos de los colores? Este aspecto habla, entre muchas cosas, del sentimiento de pertenencia de los habitantes de Santa Catarina respecto a sus conocimientos y de la desconfianza que generó el ejercicio de preguntas a pesar de ser aplicado por un miembro de la comunidad. Tal comportamiento desconfiado y cauteloso no se presentó en las otras dos comunidades en que fue aplicado el cuestionario.

Sin embargo y para nuestra buena suerte, en su regreso tuvo oportunidad de pasar unos días en San Sebastián Teponahuatlán en donde aplicó el cuestionario, planteándolo como una iniciativa suya, lo que trajo resultados positivos y nos permitió obtener información del área wixárika oriental.

24

Regina Lira, asesora de este trabajo, me comunicó la existencia de algunas discrepancias entre los vocablos con los que conformamos el listado enunciativo y su propia etnografía, al momento de cotejarlo con las personas que trabajan con ella en la comunidad de Santa Catarina. Algunas palabras del listado no fueron reconocidas por sus colaboradores. Específicamente el color azul claro, *yutuxie* o *kuturie*.

Más allá del análisis de respuestas, Aitsima comentó cuatro aspectos puntuales en pláticas posteriores, referentes a la aplicación del cuestionario: “es fundamental aplicarlo a una población objetivo mayor, para aumentar la precisión del ejercicio, ya que, si bien las respuestas fueron útiles en cierto grado, se necesitan muchos más elementos de comparación”. También señaló el hecho de que la pregunta entre nombrar colores y explicar su significado está traslapada, lo que pudo generar confusión entre los individuos al momento de responder. A pesar de que tal fallo no pareció afectar el grueso del ejercicio, el error en el orden de las respuestas si se aprecia en algunas de las personas encuestadas.

Igualmente, Aitsima identificó que las personas dedicadas al arte y la artesanía, se enfocaron mayoritariamente en responder sobre el significado de los colores desde la ejecución de sus obras, lo que pudo deberse a una confusión respecto al objetivo de aplicación del cuestionario, de la misma forma en que pudiera atribuirse al afecto que los artesanos sienten por sus creaciones. Finalmente, los propios colegas de Aitsima, que pertenecen al colectivo wixárika y son traductores certificados en la Universidad de Guadalajara, no conocían el préstamo hispánico de la palabra para el color *kuruxi*, ni el sufijo de características de color *-maiye*, lo que les resultó fascinante y motivador para continuar explorando su propia lengua.²⁵

He descrito aquí el fondo y la forma en que aplicamos el cuestionario cromático, en las distintas poblaciones de estudio que la investigación contempló. Reitero el hecho de que a pesar de existir errores y omisiones importantes en la conformación de mi estrategia etnográfica (que innegablemente debo corregir en la continuación de esta herramienta metodológica), los resultados siguen siendo prometedores para lograr mi objetivo respecto a identificar relaciones estables entre colores y atributos en el grupo wixárika. Procedo a analizar las respuestas obtenidas en el cuadro comparativo de la figura 9.

25

Es importante señalar que, en la traducción del glosario, Francisco Benítez señala la palabra *tiyimawame* como posible vocablo de los colores en general. Sin embargo, esto no pudo ser comprobado por mi etnografía, a diferencia del término *kuruxi*, que si fue identificado por todas las personas a las que se les aplicó el cuestionario.

2.2 Análisis de la información obtenida en el cuestionario

Aquí realizo un breve análisis de las respuestas obtenidas en el cuestionario, como medio para acercarme a la identificación de colores y atributos en común, dentro de las comunidades wixáritari que fueron visitadas para este estudio. El acercamiento lingüístico del análisis, parte del interés de mis colaboradores por ahondar en la comprensión de las diferencias dialectales del wixárika *niukieya*. Posteriormente, utilizaré toda la información recabada para delinear la identificación entre colores y conceptos, procediendo al análisis de la agencia cromática en el arte huichol.

Parece ser que los colores tienen cierta capacidad de influir en las personas que los observan a nivel cognoscitivo. El listado filológico del subcapítulo 1.3 enumera los distintos fonemas cromáticos existentes en la lengua wixárika, sin considerar las variantes de tono o intensidad (salvo el azul claro, *yutuxie* o *kutuxie* por su importancia) ni aquellos colores nombrados en comparación con algún sustantivo (color 'hueso', por ejemplo) ya que dichos posibles conceptos de asociación serán agrupados de forma general dentro del color base (Berlin y Kay 1972).

Otilio, Aitsima, Hermenegildo y yo, realizamos la identificación de los conceptos asociados a cada color a partir del cuestionario referencial del trabajo (fig. 8). En este apartado analizamos las respuestas de diversos grupos de edad en tres comunidades distintas, recalcando que existen las dos variantes de la lengua wixárika (oriente y occidente). Tal separación fue tomada como elemento fundamental en la comprensión de las relaciones intercomunitarias wixáritari que inciden en el significado de los colores de forma general. Como mencioné, específicamente los colores rojo y negro que cambian de fonema en cada variante del idioma, son ejemplo de dicha importancia.

De esta forma, la mayoría de personas pertenecientes al área dialectal de occidente (influencia de San Andrés), se refirieron al color negro como *yíwi* y al color rojo como *xeta* mientras que la mayoría de individuos en el área de oriente (influencia de Santa Catarina) se refirieron al negro como *xixaiye* y al

rojo como *xuxe* o *zule*, dependiendo de la edad del individuo. Con esto, la distinción dialectal es apreciada más allá de las faltas de ortografía encontradas en las respuestas, que no afectan su relación con los fonemas principales. Solamente una persona encuestada en occidente se refirió al negro como *yixaiye* y dos encuestadas en oriente respondieron *yíwi* para referirse a ese color.²⁶

Asimismo, vimos la predilección oriental por formar palabras con la consonante /s/, en donde las personas de occidente emplean la consonante /x/ del abecedario *wixárika*, como puede ser el uso de *tuza* o *tuxa* respectivamente para referirse al color blanco.

Por su parte, mayoritariamente en el área de oriente, la edad fue un factor para identificar respuestas que hacen referencia al vocablo de un color, pero mediante el empleo de apelativos de afecto, como puede ser el llamar al color negro *xixaiye* escrito como *yixaiye*, con una consonante /y/ al inicio que suaviza su sonido y que le da un tono infantil o afectivo de acuerdo a lo señalado por Aitsima en el análisis de resultados. Otro ejemplo es llamar al verde *tsüraiye* como *chiilaiye*, lo que también suaviza su pronunciación y genera el mismo efecto. Fueron los niños quienes mostraron tendencia a responder de esta forma, aunque de igual manera esto no representa un factor de inestabilidad a considerar en el listado filológico propuesto.

Un dato importante es que, en todas las respuestas, únicamente se identificaron dos colores no mencionados en el listado por miembros de San Sebastián; *yuaraiye* para referirse el azul oscuro y *yinamaiye* para el color guinda o tinto. En el primer caso Aitsima señaló que el vocablo *yuaraiye* fue usado para referirse al color azul oscuro ya que la formación de la palabra hace referencia al fonema del azul oscuro *yuawi* (*yua-*) pero se construye con el sufijo *-raiye*, que al igual que el sufijo *-maiye*, indica un adjetivo o propiedad calificativa del objeto descrito. Esta construcción también se halla en el segundo vocablo *yinamaiye*, que se emplea nombrar al color guinda o tinto en donde la palabra se construye a partir del sustantivo *yíná*, referente a la tuna de castilla que es de ese color, y una vez

26

Esto podría explicarse a partir de la migración intracomunitaria, aunque declaro la necesidad de aplicar el cuestionario a más individuos para profundizar en su certeza.

más el sufijo *-maiye*, del mismo modo en que di el ejemplo previo de *kapemaiye* para referirse al color café en el subcapítulo 1.3.

Dado que esta manera de construir palabras para designar colores de los que no se sabe su fonema elemental (o no existe) es usada regularmente por los hablantes del wixárika, Aitsima estima que sería el equivalente a nombrar las cosas en español mediante una comparación con elementos del entorno. Por ejemplo, en caso de no conocer la palabra 'morado' para referirse a ese color, se podría simplemente construir la frase 'color uva', que, si bien no es exacta, remite a la idea del color referido. En las palabras *yinamaiye* y *kapemaiye*, su construcción filológica no genera fonemas elementales, sino que éstos pertenecen al segundo nivel de significación (Berlin y Kay 1972: 52)

En cuanto a algunas peculiaridades observadas, resalta la utilización de la palabra *kuturie* o *xuturie* para nombrar al azul claro que en el listado filológico se nombra *yutuxie*. Este fenómeno se apreció en respuestas de ambas comunidades y se atribuye a una pronunciación diferenciada, pero no representa un concepto o atributo distinto de color ya que en todas las respuestas se constató que se refería al azul claro. De acuerdo a Benítez, el vocablo *kutuxie* podría ser el más acertado para referirse al color azul claro, lo que se tomará en cuenta para el resto del trabajo.

En cuanto al valor analítico del listado final de colores del subcapítulo 3.1, se aprecian algunas características lingüísticas y semiológicas notorias que se estima importante analizar a detalle. En primer lugar, el prefijo *mi*, empleado antes de señalar un color, significa textualmente el pronombre en tercera persona 'lo', que se utiliza comúnmente antes del vocablo respectivo para cada color cuando se habla de los colores como sustantivos y no como adjetivos. Otro elemento filológico de uso es el sufijo *-maiye* (o *-raiye*) que se utiliza de forma similar, pero al final de la palabra y que, generalmente, forma una palabra comparativa respecto al color de referencia. Así, el color azul dicho de formas distintas *mi yuawi* o *yuamaiye* se traduce textualmente al castellano como 'lo azul'.

En los resultados de esta investigación, los colores rojo y negro son los únicos que muestran una diferencia real respecto al vocablo empleado en la variante oriental y occidental del idioma. Todos los demás colores comparten fonema en ambas variantes, más allá de las diferencias dialectales señaladas. El único color del que se tienen dos palabras distintas para un tono claro y uno oscuro es el azul (en ambas variantes del idioma se usan las mismas dos palabras). el resto de palabras se diferencian en tono por los prefijos *yaki-* para identificar un color más claro, y *kwi-* para tonos más oscuros.

Los colores dorado y cristalino son definidos por la palabra traducible como 'brillante', que es *xawati*. Tal término hace referencia a lo transparente, lo brillante de un objeto y es aplicado como adjetivo a cualquier cosa que cumpla con esas características, como puede ser un vidrio, una lámina de metal o una piedra de cuarzo. Por tal motivo no es considerado como un color en sí.

Pasando a un análisis respecto al contenido de las respuestas, es notorio que la mayoría de individuos respondiese a partir de los colores básicos identificados (negro, rojo, azul oscuro, blanco y amarillo). Fueron generalmente los individuos de menor edad quienes mencionaron colores secundarios como el violeta o el 'rosita'. La mayoría de personas relacionó el color rojo con la sangre, el amarillo con el maíz y el sol, el azul con Haramaara y el blanco con la lana de borrego, aunque también hay respuestas referentes a gustos propios o conceptos aprendidos (como el azul relacionado al color 'de los niños', el rojo al color de una casa o el amarillo al club de fútbol 'Amérika'). El color verde fue relacionado con elementos tan dispares como la naturaleza, Haramaara, la bandera nacional o los árboles; el negro fue relacionado con la noche.

Algunas personas respondieron respecto a lo que los colores les hacían sentir o pensar (sentirse bien, feliz; recordar frutas, telas, artesanías, etc.), lo cual representa un elemento de mucho valor en la elaboración del argumento sobre la agencia cromática. Como dije, una persona es aquel ente capaz de generar respuestas sensoriales en sus interlocutores, por lo que si un color puede hacer que alguien se

sienta feliz (triste, molesto o cualquier otro sentimiento) entonces podré considerarlo como una persona en este entendido. Esto es crucial en la construcción de mi argumento.

Estas respuestas son considerablemente ricas para el análisis y permiten distinguir algunas relaciones de importancia en el ideario wixárika, pero es evidente la necesidad de obtener más resultados para engrosar el planteamiento de este trabajo; con una mayor cantidad de respuestas a comparar, se podrán definir relaciones estables contemporáneas de forma más certera.

Al considerar estos casos señalados, junto a la necesidad de aplicar el ejercicio a más individuos y comunidades, también señalamos los posibles errores cometidos por el equipo en el listado enunciativo de la figura 4, como factores capaces de alterar el resultado de la estabilidad entre relaciones cromáticas dentro del ideario wixárika, por lo que deberán ser revisados en el futuro. Sin embargo, reitero que la mayoría de respuestas fue constante, por lo que los resultados obtenidos siguen siendo útiles para el trabajo a pesar de las deficiencias registradas, ya que permiten apreciar elementos firmes que, al ser contrastados con la información de la investigación, son capaces de sustentar campos semánticos generales que engloben a los distintos colores en esta cultura y específicamente en sus expresiones artísticas.

Por ello, también prestamos atención al perfil de cada individuo encuestado: si fue a la escuela o no, si su familia trabaja artesanía, si tiene parientes 'jicareros' (personas encargadas de vigilar y preservar la ejecución de las prácticas de costumbre) o bien, si la persona es *mara'akame*, por ejemplo. La información buscó ser tratada desde su contenido y no solamente desde su contexto.

Pienso que, para lograr un rigor aceptable en el resultado del análisis, todos los factores antes mencionados deben ser considerados como variables que inciden en las respuestas de cada persona entrevistada y que, en esta etapa de la aplicación, en donde solamente se consideraron poblaciones de seis individuos por localidad, las respuestas no son concluyentes en ningún sentido. Sin embargo, es notorio que pueden dar ideas claras sobre la forma de tratar la información cromática en el ideario de

una persona wixárika, así como apreciar la agencia de los colores en las personas en el desarrollo de su vida diaria.

Si bien existen gamas variadas de tonos, los colores 'base' son aquellos a los que se les atribuyen cualidades específicas salvo algunas excepciones, en donde el tono también representa un sema. Por ejemplo, para los wixáritari el color rojo representaría lo mismo en cualquiera de sus tonalidades toda vez que su degradación o concentración no implica un cambio en su mensaje. No así, la diferencia entre los conceptos asociados con el azul oscuro y los relacionados con el azul claro, si generan mensajes distintos. Entonces, podría inferir que los colores 'base' tienen más agencia que sus tonalidades y que los tonos comparten la agencia de cada color del que provienen.

En cuanto a mi experiencia en las comunidades, debo señalar que no había prestado una atención minuciosa al tema cromático sino hasta el momento de iniciar esta investigación, por lo que difícilmente podría percibir usos tan detallados de las palabras específicas en su contexto cotidiano. Hoy en día eso es muy diferente, ya que me veo a mí mismo analizando el uso de los colores en cada conversación que sostengo con cualquier persona wixárika. Aun así, algunos elementos como la diferencia dialectal de palabras para referirse a los colores rojo y negro, fueron muy notorios desde mis primeras visitas a la sierra. Actualmente, considero que el principal cambio en mi percepción de la manera en que las personas atribuyen conceptos e ideas a los colores no es solamente a partir del entorno, sino también a partir de una ideología compartida, así como de las experiencias personales. Esto me permite incluso identificar la forma en que yo mismo relaciono conceptos con colores y de dónde viene tal atribución.

De esta manera, concluyo con el breve análisis de las respuestas obtenidas en el cuestionario. Algunas relaciones entre colores y atributos fueron confirmadas a pesar de los sesgos de la investigación, pero en general encontré suficientes elementos para proceder al objetivo principal de este trabajo, que es identificar la posible agencia de los colores en una obra de arte.

3. RELACIONES CONCEPTUALES Y AGENCIA DE LOS COLORES ENTRE LOS WIXÁRITARI, A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

3.1 Aproximaciones conceptuales sobre los atributos de algunos colores entre los wixáritari

En este capítulo, procedo a analizar el uso que los wixáritari dan a los colores en contextos cotidianos, rituales y artísticos, como ruta para comprender su grado de agencia cromática en una obra de arte (si es que existe). Previo al análisis de obras de arte huichol, este subcapítulo tiene como objetivo contrastar la información obtenida en las fuentes escritas, así como en el cuestionario, para sintetizar una serie de conceptos y atributos relacionados con cada color. Esta síntesis será el principal marco conceptual del argumento que me permita afirmar o refutar la hipótesis del trabajo, que de forma general es la existencia o ausencia de agencia en los colores dentro del arte huichol.

Al revisar el trabajo de distintas fuentes (capítulo 1) busqué datos e información que son relevantes para documentar los atributos que las personas wixáritari relacionan con los colores actualmente, en un colectivo humano que constantemente crea y recrea su cultura. Era indispensable contrastar tales datos con información de primera mano por lo que, junto a mis colaboradores, propusimos el cuestionario como una manera de recoger las ideas de algunos individuos wixáritari sobre su ontología cromática y lo que para ellos significa.

Como se ve a lo largo del análisis, las relaciones generadas en torno al empleo de los colores en la vida diaria de los miembros del pueblo wixárika han sido moldeadas, alteradas y aplicadas en función de distintos factores a lo largo del tiempo. Dada la ya mencionada cualidad de los miembros de las distintas comunidades huicholas de actuar como 'personas fractales', el análisis de la información obtenida tanto en las respuestas del cuestionario como en la lectura de fuentes antropológicas,

contempla las relaciones entre significados y aplicación de colores en producciones materiales desde las dimensiones relacionales (holográfica y compleja) propuestas por Strathern (1995); “una relación es holográfica porque la relación como concepto puede aplicar a cualquier tipo de conexión. Es compleja porque requiere de otros elementos para poder existir” (24).

Las relaciones establecidas entre los colores y las culturas tienen un sinnúmero de asociaciones demarcadas por diversos elementos; el entorno, el acceso a materias primas, los mitos e ideologías compartidos entre grupos humanos y en general, el ideario de cada grupo humano. Por ello las distintas relaciones entre un artista wixárika con su familia, su comunidad, su estado, su país y su especie, así como entre estos planos y los entornos material y no material que les rodean, implican un intercambio heterogéneo de conocimiento que modela y altera los significados que cada color posee dentro de su mente y su lenguaje. En el caso huichol, existe un acercamiento muy peculiar hacia la semiología de los colores, que se traduce en una rica producción plástica que abarca el campo de lo ritual (objetos y parafernalia ceremoniales y votivos) y se extiende por todos los planos sensoriales a la producción de arte y artesanía (Coquet 2001: 140-145). Pero también los colores mismos en tanto que actores de su red interrelacional, son capaces de ejercer influencia en los miembros de un colectivo humano. ¿Por qué tengo un color preferido? ¿Qué hace que prefiera dicho color sobre otros al momento de vestirme o de hacer una obra de arte?

Para abordar este aspecto retomo el concepto de *Strathernograms* (Strathern 1988), referente a esquemas relacionales que condensan la idea de que: “todo individuo social es la suma de sus relaciones, distribuidas en un espacio y tiempo biográficos con los demás. Nuestra personalidad interna consiste en réplicas de lo que somos en el exterior”. Así, las relaciones que cualquier persona desarrolla con todos los elementos exteriores a sí misma, tendrán un efecto en la construcción de su yo interno. Es plausible pensar que ese yo interno, una vez constituido y siempre cambiante, también es capaz de alterar a los demás a partir de su agencia.

Los conceptos atribuidos a los colores, están plenamente relacionados con distintos campos semánticos en la forma de pensar de casi todo colectivo humano; el color rojo asociado al peligro en el caso occidental, por ejemplo, o asociado al sol en el caso mexicana prehispánico (López Austin 2012). Tales campos semánticos parecen ser definidos de forma grupal en cuanto a tendencias de su empleo y sus cualidades generales. De manera individual, son fijados por las experiencias y relaciones que cada persona vive con sus semejantes y con su entorno. A pesar de que logramos identificar algunas relaciones estables entre colores y conceptos, la postura del interlocutor siempre puede alterar el mensaje. Por ejemplo, si para el colectivo wixárika el color rojo (*xuxe o xeta*) es generalmente asociado a la sangre de las ofrendas, no se puede afirmar que todo individuo que se defina a sí mismo como persona huichola (*tewi wixárika*) piense en el mismo concepto. Como vimos en el cuestionario, tal vez el chamán lo asocie a su vez con el espíritu del maíz rojo, o la bordadora lo asocie con el morral de sus hijos. De allí emana la hipótesis de que los colores mismos son capaces de aplicar su agencia sobre las personas que los utilizan.

Bajo este panorama tan complejo de relaciones personales y esquemas comunicativos activos en los que cada actor del entorno influye, busco identificar la mayoría de conceptos y atributos posibles que los wixáritari conceden a los distintos colores, incluso inconscientemente, dentro de los códigos comunicacionales compartidos entre individuos. Tales atribuciones permiten inferir la existencia de un determinado estilo artístico huichol muy colorido, característico de toda la producción plástica de este grupo humano.

Si consideramos el estilo como “el principio armónico que unifica las obras de arte en grupos y colectivos” (Gell 1998: 200) en el caso del arte huichol, queda claro que éste posee un estilo bien definido dentro de un marco temporal y cultural. Es difícil confundir una obra de arte huichol con la de cualquier otro grupo humano, toda vez que sus características y sus prototipos o temáticas son muy peculiares. No se puede decir que el arte huichol sea figurativo o abstracto. Más bien es

constitutivo, en el sentido de que es un acto ritual que genera un 'espíritu' de las personas del *yeiyari* al crear un diseño gráfico 'legítimo', coherente con dicho estilo huichol. (*ibid.* 241)

El análisis realizado hasta el momento, permite entender que las distintas esferas de producción plástica entre los wixáritari influyen en su entramado interrelacional mediante la agencia de imágenes, colores, conceptos y definiciones, así como de distintas respuestas emotivas de los espectadores en cuanto a las atribuciones propias de un objeto o idea al momento de su uso y en función de su contexto determinado. Ya planteé que no es lo mismo emplear estambre azul en la creación de las ofrendas al venado que usar estambre blanco, por ejemplo. *Kakaiyari* y *Tateteima* son poderosos y de la misma manera en que muestran una actitud benevolente al ser alimentados, pueden tornarse peligrosos si llegan a ser perturbados.²⁷

A la vez, vimos también que existen circunstancias de la cotidianidad en donde los colores son empleados aleatoriamente y con motivos más estéticos que rituales. En medida que los materiales fueron cambiando hasta abarcar una gama tan vasta de colores, las mujeres wixáritari dejaron de emplear solamente el azul y el blanco (Lumholtz 1900: 7) y comenzaron a usar todos los tonos a discreción en la vestimenta, los bordados y la artesanía. A partir de aquí, propongo la existencia de una separación cromática gradual en dos niveles: por un lado, el arte y la vestimenta ritual contenidos en la esfera de lo religioso, lo iluminado. Por el otro, la artesanía, el arte contemporáneo y la vestimenta cotidiana pertenecientes al entorno secular o lúgubre de la vida. Esta división semántica pudo ensancharse en gran medida debido al aumento de la oferta de estambres acrílicos, (que actualmente abarcan hasta 88 tonos distintos de todos los colores) a partir de 1950.

Este dato me fue comentado en 2016 en la ranchería de Tierra blanca (*Xapatia*) anexo de San Andrés Cohamiata, por parte de don Jesús González, quien es el *mara'akame* de mayor edad y guía espiritual de ese núcleo poblacional que congrega a unas noventa personas de siete familias distintas. *Kakaiyari* y *Tateteima* suelen ser afectados cuando se incumple alguna promesa de ofrenda, cuando no se realiza alguna ceremonia en particular, o cuando las personas involucradas actúan en un sentido distinto a las indicaciones reveladas en los sueños del chamán o *mara'akame*.

Tal propuesta parece congruente con la expansión exponencial que el arte huichol vivió partir de la década de 1960, también impulsada por la cultura psicodélica que vio en las ceremonias wixáritari con peyote (*Lophophora williamsii*) y en el arte huichol, la puerta a un mundo espiritual que las personas de ese movimiento consideraban secreto e inalcanzable. Dicha expansión comercial vino acompañada de la creación de una nueva red relacional ahora incluida en el ideario wixárika: el mercado de arte huichol. Conforme los espectadores querían adentrarse más en las obras de arte huichol que adquirirían, fueron presionando a los artistas para simplificar sus temáticas desligándose del *yeiyari* en medida de lo posible, cediendo ante la petición de colores específicos y realizando símbolos por encargo, que son ajenos a la producción plástica ritual, con tal de lograr la venta de la pieza y así llevar sustento a sus hogares. Este factor no debe perderse de vista ya que es elemental para la propuesta del trabajo pues, a raíz de todos los datos obtenidos y su posterior confrontación, me permite identificar la división del uso de colores en el arte entre un campo ritual y uno secular o cotidiano, sin que ello altere su agencia particular.

Antes de entrar al análisis de la agencia cromática, vuelvo a enumerar algunos aspectos puntuales del uso de colores en piezas rituales; en la sierra documenté la imposibilidad de emplear chaquira azul en las jícaras votivas de Semana Santa, la necesidad de plasmar a *Tamatsi Kauyumarie* con chaquira azul oscuro, la obligatoriedad de representar al fuego con el color negro y rojo como diseño del tizne y la llama, así como el empleo de chaquira roja, azul, amarilla, blanca y morada para representar los cinco colores del maíz dentro de las jícaras votivas. También se debe emplear chaquira blanca al plasmar a Venus, la estrella de la mañana, anunciante del solsticio de invierno cuando llega el frío.

A estas relaciones, se suman las encontradas en la documentación de fuentes, como la relación entre la chaquira blanca y azul con las gotas de agua. El color blanco con las nubes o la lana del borrego; el azul con el agua, el peyote y el venado azul. rojo con el fuego y el sol; el amarillo como la luz del día y los rayos solares. El morado como la mezcla de los maíces y el tono del ocaso; el negro relacionado a la noche, el inframundo, la oscuridad y el carbón; el color verde, asociado a las corrientes marinas y

los brotes de las plantas; el rosado a la carne y a las flores de primavera; el gris relacionado al cabello canoso de las personas mayores o el multicolor (*yuki'anene*) como representación del cosmos, entre otros tantos.

Con estos datos, junto a la información capitulada en el trabajo, procedo ahora a describir de la forma más completa posible las relaciones entre los objetos y parafernalia del arte ritual, con los colores mayormente utilizados (rojo, negro, blanco, azul oscuro y amarillo) que son una constante respecto a los lineamientos de la confección de objetos que tienen el fin de poseer *nierika* en los rituales. Comienzo por enumerar los objetos del arte ritual que suelen ser pintados, tejidos o bordados con colores específicos.

Las jícaras como receptoras del agua (de la vida) y como representación del microcosmos *wixárika*, en donde el rojo, el naranja y el rosa se utilizan para pedir o para ofrendar a las deidades del espectro solar, luminoso, intelectual y cálido. El negro, el azul y el morado se emplean para pedir u ofrendar a las deidades del ámbito nocturno, oscuro, sentimental y frío. El color blanco del algodón se usa para representar al ganado ovino y la chaquira blanca representa las gotas de lluvia que la nube (*haí*, o *haiku*, la serpiente de nubes) deposita en el cuenco terrestre, que es el vientre de la tierra.

Las flechas como mensajeras, sus símbolos y colores como la criptografía del mensaje. El rojo, empleado para las flechas del sol, el fuego, *Kakaiyari*, la vida y la cacería. El negro, utilizado para las flechas del viento, de la noche y de las diosas antiguas del agua y de la creación. El azul, para las flechas del venado azul, *Tateteima* y el peyote. En ocasiones se pintan flechas de amarillo, pero esto solamente sucede por una petición especial de los dioses o durante el retorno de los peregrinos, como muestra de que su arco y su carcaj han sido bendecidos por la visión del astro solar.

Las pinturas ceremoniales amarillas realizadas con *'uxa* son las distintas personas del *yeiyari*, *Kakaiyari* y *Tateteima* que viven en las cuevas, en los ríos, los manantiales y las montañas. Estos seres son plasmados sobre las mejillas de las personas que acudieron a la peregrinación hacia la tierra

del peyote y permiten a sus familiares realizar el ciclo de festividades rituales. Dichas pinturas no representan, sino que son los rayos mismos del sol, que transfieren la *nierika*, la energía vital y el conocimiento a quien las porte. También se emplea pintura negra para rituales mortuorios y algunas veces, pigmentos blancos, rojos y negros durante las festividades de Semana Santa, en donde los 'judíos' hacen gala de sus peores mortajas, portando los rostros o mascararas decoradas con esos colores.

Los bordados y tejidos rituales, que son pequeños cuadros de manta con figuras de estrellas, flores, águilas y otros animales; los trajes ceremoniales y los morrales *kitsiurite*, que también se adornan con esta simbología; los *nierikate* votivos, como representación de la visión y la sabiduría obtenidas por los dioses, suelen elaborarse con colores rojo, negro, azul y blanco, independientemente de la deidad a la que se tributen. También he llegado a ver bordados y *nierikate* en color púrpura o morado, pero solamente en ofrendas a *Tatei Paritsika* 'Imari, el águila bicéfala tenedora del mundo y a *Takutsi Nakawé*, la diosa bisabuela de todos los seres de la alteridad wixárika. Es necesaria más investigación sobre si el morado o púrpura es exclusivo de los objetos para tales personas anímicas, o si se emplea en otros. Actualmente en los *nierikate* votivos (pequeños dibujos de cada dios elaborados sobre círculos de papel o cartón) se usan lápices de colores sin selección específica. Hace cien años, tales círculos comenzaron a realizarse solamente con un dibujo a lápiz, sin color (Liffman 2002) y en la antigüedad se realizaban entretejiendo varas de carrizo y madera con hilo de algodón, de forma circular, como un escudo, llamadas *Nama*.

Al tomar en cuenta todos los elementos enunciados, y a pesar de la diferencia entre los campos ritual y secular en el uso de los colores, el análisis me permitió apreciar generalidades semánticas asociadas a cada color, que son empleadas por los wixáritari en todos los aspectos de la vida. Una vez consideradas todas las fuentes de información del estudio, su confrontación y la posterior valoración o refutación de las posibles relaciones cromáticas, retomo el listado semántico de los colores (fig.4), para reconsiderar una propuesta de atributos generales para cada color, tanto en el campo secular

como en el ritual. El listado a continuación es la condensación del análisis de relaciones conceptuales de los colores entre los wixáritari.

El color **rojo** (*xeta / xure*) se relaciona con la sangre ceremonial, la vida, el maíz rojo, el oriente, con los bordados y tejidos (votivos y de vestimenta ceremonial), las flechas, *nierikate*, tejidos y jícaras votivas del fuego (Tatewarí), del sol (Tayaupá), las plumas de águila y de cotorro rojo. En general tiene relación con animales y deidades solares, cálidas y luminosas.

El color **negro**: (*yivi / xixaiye*) es asociado a la oscuridad, la noche, el viento, la parte de abajo, el tizne de las fogatas, los bordados y tejidos (votivos y de vestimenta ceremonial), las flechas, *nierikate*, tejidos y jícaras votivas del viento ('Eka'teiwari), la diosa bisabuela *Takutsi Nakawé*, las plumas de cuervo y de guajolote, la pintura ritual de cacería y de protección contra los espíritus difuntos. En general tiene relación con animales y deidades nocturnas y oscuras.

El color **blanco** (*tuxa o Tusá*) es relativo al maíz blanco, la cola del venado, el frío, el norte, el agua, las nubes, la niebla, el humo, el polvo, la lana de borrego, los *nierikate*, tejidos y jícaras votivas de la serpiente de nubes (*haiku*), de la lluvia (*Tatei Ni'ariwame*), del ganado ovino (*muxá*), de Venus, la estrella de la mañana, del algodón para limpiar los ojos en lugares ceremoniales, las plumas de paloma y guajolote, la pintura ritual de los 'judíos' en Semana Santa, la manta de algodón y el humo de copal.

El color **azul fuerte** (*yuawi*) está relacionado con el venado azul (Kauyumarie), el maíz azul, el sur, los ríos, la lluvia, el mar, el peyote (*hikuri*), los bordados y tejidos (votivos y de vestimenta ceremonial), las flechas, *nierikate*, tejidos y jícaras votivas de Kauyumarie, de los ríos (*Tatei Utianaka*), del mar (*Tatei Haramaara*), las plumas de chara azul y chachalaca. Se asocia con las deidades acuáticas.

El color **azul claro** (*kutuxie*) hace mención del cielo, la parte de arriba y las flores de primavera, así como del lugar de contacto entre el cielo y el mar.

El color **amarillo** (*taxaiye*) implica el amanecer, los rayos del sol, la luz en general, la *nierika*, el inicio de algo, la pintura facial de *'uxa*, algunas flechas y jícaras votivas del sol (Tayaupá), la pintura ritual sobre objetos relacionados a los jicareros o peregrinos a *Wirikuta*, el puma (*maye*), el Kieri y el polen de las flores.

El color **verde** (*tsiiraiye*) es relativo a las plantas, la frescura, la juventud y el alma o espíritu. También se asocia con la temporada de lluvias, el mar, el jade, las serpientes y el paisaje montañoso de la sierra.

El color **morado** (*yitsikimaiye*) remite a la muerte, el fin de algo, la masa mezclada de los cinco colores del maíz, la carne podrida, el occidente, los bordados y tejidos (votivos y de vestimenta ceremonial), flechas, *nierika* y jícaras votivas del águila bicéfala (*Tatei Paritsika 'himari*) y de *Takutsi Nakawé*. En general es un color fúnebre y tiene relación con el mundo de los antepasados.

El color **rosado** (*tairaiye*) se asocia con la carne (*wai*) y con las flores de otoño.

El color **gris** (*tsiumaiye*) se refiere al poder o autoridad, a las cenizas de la fogata, la sabiduría y la vejez física (cabello cano).

El color **anaranjado** (*narakaximaiye*) se asocia al fuego (Tatewarí), al sol (durante el atardecer), a los retoños frutales (calabazas) y la flor de cempasúchil.

El concepto de **multicolor** (*yuki'anene*) remite a las estrellas y el maíz pinto (*tsitsinawi*) o moteado, el centro, y los *nierika* y jícaras votivas dibujados de todas las deidades y animales (diurnos o nocturnos).

A nivel semántico son considerados colores cálidos o luminosos el rojo, el anaranjado, el blanco, el azul claro, el amarillo y el rosado. Son colores fríos y oscuros el negro, el azul fuerte, el verde, el morado y el gris. El multicolor es un concepto fuertemente asociado a las estrellas y los cinco colores del maíz. Tal separación ontológica perfila la agencia de cada color hacia su grupo semántico

(luminoso u oscuro) y lo que hace o puede hacer, al influir en algún actor de la red interrelacional en la que se encuentre inmerso; Si es de noche el color es negro, no hay luz y eso tiene una serie de implicaciones muy distintas a si fuese de día, con luz amarilla. Los colores tienen agencia también entre sí; Lo negro es vencido por la luz amarilla del día, el cielo azul claro aparece en el horizonte al amanecer, mientras el cielo del ocaso es naranja y azul oscuro. Estas simetrías no siempre son dialécticas, pero me baso en ejemplos evidentes para mostrar también la agencia intercromática que reproduce muchos de los preceptos rituales entre la luz y la oscuridad, entre lo cálido y lo gélido.

El listado general engloba las características filológicas, seculares y rituales aquí identificadas de cada color dentro del ideario wixárika, a partir de lo que las fuentes y el trabajo de campo revelaron. Claramente los atributos aquí enlistados no son los únicos ni su definición es exacta, pero si provienen de relaciones estables entre las fuentes, mi etnografía y la realidad palpable en las comunidades, además de ser relativamente constantes en períodos de tiempo y lugares definidos. El listado ofrece una base sólida para el análisis bajo el hecho de que el colectivo wixárika se inventa cada día en entornos cambiantes y cuenta con estímulos sensoriales e intelectuales como el internet (Sartori 1998: 35), la escuela pública o la lucha activa por los derechos de los grupos indígenas, (De la Cadena 2010: 334-370) entre muchos otros.

La certeza de las relaciones aquí expuestas entre colores, personas wixáritari, contextos y *yeyari*, está siempre supeditada a los cambios al interior del ideario wixárika, por lo que este es el principal motivo para realizar una revisión periódica de los atributos identificados y, sobre todo, para documentar el peso específico de cada color dentro de la red interrelacional en la que está sujeto como característica de un índice o de un prototipo. Habiendo documentado ya toda la información vertida en el trabajo, continúo con el análisis de los colores como actores con agencia dentro de su entramado interrelacional.

3.2 La agencia de los colores. Reflexiones sobre la *Bienal de arte huichol*

En este subcapítulo, realizo el análisis de distintas obras de arte huichol, a la luz de la propuesta teórica antropológica del arte de Alfred Gell, junto a la información recopilada en la investigación, para empezar a delinear la posibilidad de que los colores tengan agencia por sí mismos, o no, dentro de una creación plástica wixárika.

Desde 2011 creamos la galería de *Arte Yawí*, proyecto de difusión, exposición y venta de arte huichol, con un espacio físico de muestra en el Zócalo de la Ciudad de México. En agosto de 2017, después de algunos años de experiencia tratando con artistas, artesanos, clientes, intermediarios, instituciones y actores de todo tipo, propusimos una iniciativa enfocada en la exhibición del arte huichol en foros formales, capaz de definir sus propios cánones en lo referente a calidad, relacionalidad, innovación y valor, con la intención de atajar un mercado de obra que se dedica a 'artificar' propuestas plásticas por las instituciones que tienen la autoridad social para ello. Inicialmente queríamos lograr presentaciones sencillas de obra seleccionada por su minuciosidad, su composición o la profundidad de su relación con el *yeiyari*, sin embargo, la propuesta fue sumando voluntades, ideas y voces hasta que se convirtió en un esfuerzo de mayor interés y trascendencia.

Retomo el concepto de artificación (Shapiro 2019: 266) que es el camino por el que se puede definir qué es una obra de arte y quién es un artista. La artificación es un macro proceso conformado por procesos a escala menor, en el que todos los componentes y actores están entremezclados. Nadie es realmente responsable de artificar algo pues esto sucede en la vida cotidiana de una sociedad. En este camino de artificación, se encuentran muchas de las expresiones plásticas y estéticas dentro de una sociedad, en un lugar y momento dados como lo es, en este caso, el arte huichol.

El trabajo realizado por Juan Negrín (2002) durante los últimos cuarenta años del siglo pasado, buscaba artificar al arte huichol como una expresión genuina de la voz de un pueblo mediante el testimonio de distintos artistas (como José Benítez Sánchez o Guadalupe González Ríos, entre otros) y fue sin duda una de las principales fuentes de inspiración para el proyecto de la *Bienal de arte huichol*. La desinteresada labor de este académico, empeñado en otorgar el reconocimiento general de arte al rubro de las creaciones plásticas wixáritari, lo llevó a promover distintas exposiciones tanto a nivel nacional como en el plano internacional, creando expectativas en el mercado del arte sobre el futuro de lo que en este trabajo, definí como arte contemporáneo con aplicaciones huicholas. Igualmente, el Museo Nacional de Antropología (MNA) ha promovido en los últimos 15 años la artificación de objetos wixárika a partir de la exhibición de distintas tablas de estambre, esculturas y otros objetos (como la obra *Tatutsi Xuweri Timaiweme*, tabla de estambre de José Benítez, en la sala del Gran Nayar dentro de su apartado etnográfico) así como en algunas exposiciones temporales²⁸.

Si bien los esfuerzos previos de Negrín y el trabajo del MNA sientan las bases para la artificación de obra huichol, considero que aún presentan algunos puntos analíticos del discurso antropológico evolucionista del arte amerindio, ya que en ambos se presupone la inclusión del trabajo wixárika en los medios expresivos 'clásicos' occidentales. En el primer caso, Negrín solía manejar un discurso que posicionaba a los artistas como gente sobresaliente que provenía de comunidades marginadas a las cuales se debía otorgar más apoyo institucional para promover la creación artística. Este autor diferenciaba las obras de artistas entre quienes hacían arte comercial y quienes imbuían a su trabajo de *nierika*, volviéndolo así 'arte importante' (Ramírez 2019). En el caso del museo, la exposición citada incluía la idea de abrir el campo creativo del arte huichol a las herramientas digitales actuales.

Desde mi punto de vista, estos aspectos ponen en entredicho el valor artístico de las obras,

Un ejemplo de estas muestras fue la exposición titulada 'Camino de luz'. 'Universos huicholes' (realizada en el último trimestre de 2017) en donde se procuró otorgar a la obra de Benítez un renombre artístico presentándola a partir de una guía curatorial y un discurso cuidadosamente planeado.

presentadas como piezas deficientes, incompletas o susceptibles de mejorar a partir de apoyos externos a la creatividad de sus autores.

En el caso de la *Bienal de arte huichol*, procuramos resaltar el contexto cultural en que se producen las piezas. El guión curatorial y el discurso del proyecto buscaron alejarse del constante enfoque patriarcal, esencialista, evolucionista y clasificatorio (Negrín 1985) que la antropología del arte manejó en México durante los primeros 80 años del siglo XX, y que incluso algunas veces es reproducido subconscientemente por la mayoría de iniciativas que promueven la cultura wixárika²⁹ al presentar a los artistas como gente que irremediablemente necesita ayuda, sea económica, social, intelectual o de otro tipo.

Estimo que en la actualidad la capacidad de desencadenar la artificación dejó de ser una propiedad exclusiva de Occidente. Los procesos de artificación ocurren en cualquier parte del mundo en donde los artistas, los críticos, las galerías, los museos y las ferias de arte proliferan en medida que encuentran nichos económicos. Los movimientos artísticos asiáticos, africanos, centro y sudamericanos han adquirido un importante peso en la artificación, de la mano del desarrollo tecnológico de comunicaciones como el internet, que permite masificar una obra en segundos.

Por esta misma razón, en el grupo de trabajo de la bienal consideramos que es muy importante hacer del conocimiento general la manera en que los wixáritari conciben el momento creativo de una obra y a partir de qué criterios. Ya ponderé el enorme peso que tiene el mercado de arte en la creación del arte contemporáneo con aplicaciones huichol así como de la artesanía y aunque en realidad es muy complejo definir si una pieza de arte ritual o una artesanía tienen agencia o no (debido a que tales procesos escapan muchas veces a la voluntad del artista creador) es conveniente para este trabajo

29

Por ejemplo, existen distintas ferias de artesanía promovidas por los gobiernos estatales de Jalisco y Nayarit de forma anual, quienes hacen hincapié en la necesidad de adquirir obra como forma de apoyo económico para los artistas. Esto hace que las obras no puedan ser evaluadas como valiosas o atractivas por sí mismas.

retomar los conceptos de arte que hemos manejado con la intención de conducir el análisis (arte ritual, artesanía y arte contemporáneo con aplicaciones huicholas).

Con ello, reitero que entiendo al arte ritual como todo objeto concebido y creado con el fin de ser utilizado en las prácticas de costumbre del pueblo wixárika. La artesanía es la producción de objetos mediante algunas de las técnicas ceremoniales, que suelen emplear materiales, colores y símbolos del arte ritual, pero cuyo fin específico es la venta de los mismos. El arte contemporáneo con aplicaciones huicholas es la creación de piezas (generalmente diseñadas y producidas por personas ajenas al colectivo huichol) con el empleo (o no) de algunas técnicas, colores y símbolos del arte ritual, en cuya producción priva más el aspecto estético que el simbólico. En cualquier caso, las piezas, su simbología y sus temáticas, son susceptibles de poseer agencia debido a las circunstancias culturales de sus creadores, pero también a la fuerza y energía propias de cada entidad anímica.

A decir de las categorías enlistadas en tanto que formas expresivas, el arte huichol en cualquiera de sus manifestaciones, es moderno, puesto que la reproducción de elementos es siempre reinterpretada y adaptada a las circunstancias actuales y específicas del tiempo y lugar en que una pieza es producida, sea para ser utilizada en alguna de las festividades del ciclo ritual, o para ser expuesta en algún museo de renombre internacional. Así, los wixáritari ejercen un multinaturalismo³⁰ (Viveiros 2010), mediante la incorporación de sus circunstancias a un proceso ritual destinado al fracaso porque ya no se hace como antes o como los antepasados lo hacían, pero que a su vez reconstruye todas las realidades existentes. Ésta es la ambigüedad que da movimiento a una obra de arte ritual y que representa un planteamiento importante a considerar en el análisis de cualquier pieza de arte amerindio.

El arte ritual huichol, como lo hacían los antepasados, siempre pareciera estar en peligro de desaparecer, al mismo tiempo que su elaboración rememora la génesis perdida de su origen (que es el tiempo mítico; el instante de la creación del cosmos, que no habrá de volver, pero que es necesario hacer volver cada día). Neurath (2008: 68) recalca este punto en donde la temporalidad ritual es la negación de la repetición, que contrasta con una afirmación simultánea de la misma. El ritual requiere una periodicidad, pero cada vez que es realizado, es tan necesario como la primera vez y es su ambigüedad lo que lo vuelve tan eficaz, tan poderoso y tan adaptativo. Ese mismo principio aplica a la producción de objetos rituales, 'importantes' o con *nierika*. Considero que las formas expresivas, como producto y proceso, evidencian el ya mencionado *pathosformel* (o incluso un *anti pathosformel*), característicos en las expresiones plásticas artísticas amerindias. Es en el proceso productivo de una obra, en donde se aprecia la ambigüedad de su agencia como artefacto tecnológico capaz de recrear el rito o de destruirlo.

A pesar de estas reflexiones sobre el arte ritual, ninguno de los autores vistos hasta el momento hace referencia explícita al peso que tienen las características físicas propias de las obras de arte en cuestión, para alterar el entramado relacional del que forman parte. Ahondar en esto, es lo que me permite usar la propuesta teórica de Gell en el análisis de las piezas de arte huichol (a desarrollar a continuación) sobre todo en el tema de la agencia cromática, pues en mis constantes interacciones con artistas wixáritari he percibido un trato especial al tema de los colores al momento de crear piezas. Y es que las experiencias vividas en las dos ediciones de la *Bienal de arte huichol* hasta este momento, han sido ricas en información al respecto.

La teoría antropológica del arte de Gell (1998), es una teoría de las relaciones sociales que giran alrededor de las obras de arte o índices. Estos objetos son parte del tejido social dentro del marco biográfico (antropológico) de referencia, y solo pueden existir mientras se manifiestan por medio de acciones. Los agentes son los que llevan a cabo las acciones sociales que surten efecto sobre los pacientes (éstos también son agentes sociales, solo que en posición de 'paciente' ante el agente

actuante.) “A efectos de la teoría antropológica del arte las relaciones entre agentes y pacientes sociales se despliegan entre cuatro términos- entidades que pueden relacionarse- son los siguientes:

1. Índices. [Obras] Entidades materiales que propician abducciones, interpretaciones cognitivas, etc.
2. Artistas. (U otros creadores) a quienes se les atribuye por abducción la responsabilidad causal de la existencia y las características del índice.
3. Destinatarios. Sobre los que los índices ejercen la agencia o quienes manifiestan agencia a través del índice. Conclusión a la que se llega por abducción.
4. Prototipos. [Temática de la obra] Entidades que se piensa por abducción que están representadas en el índice. (a menudo, pero no necesariamente) por semejanza visual. (*ibid.* 59)

Aquí reproduzco parte del esquema gráfico relacional de Gell, aplicado a las distintas manifestaciones de arte huichol que manejo:

En el arte huichol, el hombre base o raíz no es el artista. En el arte ritual huichol, el o los agentes (personas del *yeiyari*) son prototipos, a la vez que destinatarios. Es decir que, por ejemplo, regularmente se plasma a *Tatei Haramaara* (ancestro deificado del mar) en una tabla de estambre cuya intención final es ser ofrendada a ella misma en la Isla del Rey, en San Blas, Nayarit.

De esta manera, propongo el uso del esquema de agencia interrelacional de Gell³¹, a partir de dos variantes del arte huichol:

-Objetos con *nierika* (ofrendas, parafernalia ritual), elaborados por miembros de las comunidades, con fines mayormente rituales.

[Prototipo (Agente) » Índice (Agente)] »» [Artista (Paciente) » Destinatario (Paciente)]

-Objetos sin *nierika* o con *nierika* 'reducido', descontextualizado o controlado (arte contemporáneo con aplicaciones huicholas y artesanía). En el arte contemporáneo con aplicaciones huicholas, el o los agentes (personas del *yeiyari*) son prototipos (que pueden ser agentes o pacientes), pero los destinatarios son el público en general (paciente) o algún mecenas en particular (agente). El artista puede ser agente al decidir la temática y diseño, o puede ser paciente, al realizar la obra bajo los diseños de un cliente en particular (mecenas).

a) Ideado por el artista

[[Artista (Agente) » Prototipo (Agente)] »» Índice (Agente)] » Destinatario (Paciente)

b) Ideado por el mecenas

[Destinatario (Agente) » Artista (Agente)] » Prototipo (Agente) »» [Índice (Paciente)]

En estos esquemas, la jerarquía de agencia se ejerce de izquierda a derecha y las flechas indican qué agente influye sobre qué paciente. Por ejemplo, en los objetos sin *nierika* que son encargados por un mecenas, la agencia primaria la posee el destinatario (mecenas) quien ejerce su influencia directamente sobre el artista que, a pesar de aplicar su estilo personal y de poseer algún grado de injerencia (lo que le da un grado terciario de agencia), se limita a cumplir con el encargo del cliente de la mejor manera posible. De ese modo se altera al prototipo que, a pesar de intentar ser 'controlado' algunas veces suele contener cierto grado de agencia al presentificar personas del *yeiyari*. Así, la obra (índice) final es resultado de la influencia ejercida por el destinatario, el artista y (ocasionalmente) el prototipo.

Debo mencionar que “es irrelevante lo que la persona o cosa 'sean', al asignar el estado de 'agente social'; lo que importa es su posición en la red de relaciones sociales” (*ibid.* 58.). Sólo podemos hablar de la representación en el arte visual cuando existe un parecido que provoca un reconocimiento por abducción. En el caso de la relación entre el índice huichol y su prototipo, no

siempre hay representaciones, y por lo tanto la abducción resulta más compleja o imposible, porque el artista suele no otorgar información o dar datos intencionalmente tergiversados para que el destinatario no tenga acceso pleno a lo que el primero está plasmando.

Como se puede inferir, el estudio cromático resulta de gran interés para los postulados de la bienal, en donde la segunda edición reflejó una selección más amplia, cuidadosa y plural de las piezas presentadas. En ambas ediciones, pero específicamente en la segunda (dado que ya estaba cursando mis estudios de maestría y por lo tanto indagué al respecto), obtuve retroalimentación de los artistas en cuanto a las temáticas y procesos de composición de algunas de las obras, que a continuación presento como elemento de debate sobre la posible agencia de los colores.

Hilaria Chávez Carrillo es la artista ganadora de la primera edición de la *Bienal de arte huichol* y para la segunda edición, presentó una tabla de estambre titulada *De donde viene la gente* (fig. 10) junto al artista Gilberto González Díaz, la cual fue iniciativa de los autores y fue ideada, creada y financiada por ellos. En esta obra o índice, se aprecia a primera vista un contraste marcado por una escena de fondo negro (*yíwi / xixáiyé*) con los personajes dibujados en color azul oscuro (*yuawi*) y coloreados en blanco (*Tuxa o tuzá*). Otra escena circular está en el centro con fondo azul (menos oscuro, aún identificable como *yuawi*) pero con los personajes dibujados en tonos vivos de rojo (*xeta / xure*) y rellenos con vivos colores amarillo (*taxáiyé*) y naranja (*narakaximaiyé*). A pesar de que intento enfocarme en la agencia cromática, el prototipo (es decir, la simbología y temática) de la tabla, genera un diálogo junto a los colores que, por la forma en que fueron plasmados, producen una sensación puntual de separación espacio-temporal entre ambas escenas. En la primera, azul pero oscura, se ve al *mara'akame* en distintos momentos del ciclo ritual *wixárika*. Inicialmente (esquina inferior izquierda) está sosteniendo su *muwieri*, ofrendando al venado una jícara con tres mazorcas, un bule de tejuino (*nawá*), un carcaj de flechas (*'Irite*) y una vela (*katira*). El venado en su forma animal (*maxa kuaxi*) le responde mediante una serpiente que sale de su hocico, presumiblemente porque está contestando a una plegaria de lluvia (al ser la serpiente el símbolo del agua por

excelencia) y de su cabeza surge un cactus de peyote, señal de la *nierika* que le permite entablar dicha conversación, que podría estar sucediendo en la Sierra wixárika dentro de las comunidades (pues es allí el lugar de la cacería de venado). Una flecha con alas (y cada ala con ojos) delimita este primer cuadro del lado derecho y en la parte superior como frontera espacial, se ve un árbol del Kieri (a recordar, una entidad anímica relacionada a la datura (*Solandra brevicalyx*) que es una planta con propiedades alucinógenas, ligada al mundo de la oscuridad, antagónica del Venado azul) que suelta su polen sobre el personaje (se dice comúnmente que tal polen puede enloquecer a las personas) haciendo referencia al estado de trance en que está el *mara'akame*. El Kieri ha sido flechado en su base (tal vez por el *mara'akame* mismo, como forma de señalar una petición de visión o *nierika*).



Figura 10. Título: *De donde viene la gente*/ Autor: Hilaria Chávez Carrillo y Gilberto González Díaz / Fecha de elaboración: 2018 / Lugar de procedencia: Mesa del Nayar, Nayarit, / Materiales: triplay de pino, cera de Campeche y estambre acrílico/ Medidas 120x120 cm / Fotografía cortesía colección *Bienal de arte huichol*.

En la continuación de esta escena lúgubre, en la esquina inferior derecha (interpretada en dirección levógira por indicaciones de sus autores) el *mara'akame* como actor principal del relato, se encuentra

en una zona desértica identificada por un nopal con tunas y un pitayo, o cactus de pitayas. Estas cactáceas han sido coloreadas en verde (*tsiiraiye*) que sería un indicativo del lugar, haciendo referencia a México (tal vez la Ciudad de México) toda vez que sobre el nopal se encuentra un águila devorando a una serpiente (de cuyo cuerpo emanan destellos o 'líneas de poder' (Neurath 2008: 72)) tal como se representa el escudo nacional en las monedas, que suelen dejarse como ofrenda en lugares ceremoniales. El personaje principal está flechado en su pierna izquierda (por alguna entidad, tal vez el Kieri, que ha enviado un mensaje o enfermedad). En sus manos sostiene una vela, flechas y un bastón de *Takutsi* Nakawé, bisabuela de los dioses, que está 'hablando' en forma de otra serpiente.

Arriba de esta sección de la tabla, la frontera espacial la conforma otro carcaj o atado de flechas, así como una jícara con peyote (*hikuri*) en su interior, además de una sandía, caña y manzana, frutas que suelen ofrendarse en el mes de octubre para la fiesta del tambor o de las cosechas (*Tatei neixa*). Las frutas también fueron coloreadas con sus respectivos tonos para resaltarlas. La jícara como parte de la división 'superior' dentro de primer plano lúgubre de fondo, está siendo ofrendada por el Venado azul en su forma anímica (*Tamatsi* Kauyumarie) que muy probablemente es el personaje principal poseído o convertido en el venado mismo, de cuyo hocico sale una flama azul y que sostiene un bule con tejuino (*nawá*)³². En la esquina superior derecha está el sol rodeado de polen de Kieri, dialogando con el venado en su forma animal, que una vez más se presenta al centro superior del cuadro. Este venado tiene mucha importancia en tal posición, pues ha sido cazado con una flecha que tiene en un pequeño recuadro los colores del sol (con quien habla), a la vez que se comunica con el águila que vuela desde el Venado azul (como mensajera) y que, junto al peyote que brota de su espalda, se convierte en la frontera espacial superior de la última parte oscura.

La esquina superior izquierda muestra al personaje principal (el *mara'akame* transformado en el venado azul) ofrendando el mascarón (piel y cuernos) del venado cazado, cuya energía se conecta al

peyote que surge del venado central. Su pie está ligado a otro peyote que surge de la planta del Kieri y frente a él está una mujer, probablemente su esposa, poseída por el venado cazado (que podría ser una alegoría a *Takutsi Nakawé*, o al mito del lado femenino en los venados de cacería, que tientan a los cazadores) también flechada con los colores del sol. Su falda tiene la silueta de un venado y sostiene una vela y un *muwieri*, que están bendiciendo una mazorca, una calabaza y otra sandía, así como una sonaja, un ojo de dios (*tsikiri*) y una flecha clavadas como ofrenda en la planta del Kieri, con lo que se cierra el círculo de esta escena.

En la escena central referente al sol y particularmente al fuego, se ve al *mara'akame* que ofrenda un ojo de dios, *nawá*, una sonaja y una vela (mismas ofrendas clavadas en el Kieri) en un montículo de piedras, que por su carácter central puede ser la representación de *Te'akata*, la cueva en donde nació el fuego (en la zona central del territorio wixárika, cerca de la comunidad de Santa Catarina). Al centro del círculo está un águila real, representante directa del sol, de cuyas alas emanan serpientes que hacen crecer las dos plantas de maíz que flanquean la escena en alusión al hecho de que la petición de lluvia fue concedida y se obtuvieron cosechas. El nexa entre ambas escenas surge de uno de los jilotes del maíz, que extiende una línea de poder hacia el venado central superior en forma de estrella o chispa. Este detalle puede implicar el hecho de que el venado cazado, condición del sol y del fuego para conceder las cosechas, fue aceptada.

Más allá de las implicaciones simbólicas de esta tabla, que pudiera plasmar alguna vivencia personal de los autores (en lo referente a una 'manda' o solicitud de *nierika* al Kieri durante alguna ceremonia del ciclo ritual de agricultura) y de la alusión a un sol o un fuego proteicos, en primera instancia nos permite ver que: la selección cromática no es fortuita, los colores ejercen una determinada agencia sobre el destinatario o espectador de la obra, los autores los seleccionaron debido a circunstancias muy específicas que quieren evidenciar y que poseen una serie de relaciones conceptuales determinadas, que pueden o no ser compartidas por el destinatario final de la obra (sea agente o paciente).

Podría inferirse que Hilaria Chávez y Gilberto Díaz manifiestan en su obra una relación similar con el Kieri a la que Juan Ríos Martínez demuestra en la tabla de estambre analizada por Neurath (subcapítulo 1.2), lo cual sería indicio de una obra de arte con *nierika*. En ambas tablas (la de Ríos y la de Hilaria) la expresión cromática da cuenta de los tonos lúgubres para el mundo anímico y los tonos luminosos para un plano terrenal. Tal vez en *De donde viene la gente* el contraste sea más dramático por formar parte del discurso mismo de la obra (y no de su mensaje ni de la evidencia de sus relaciones).

Voy a analizar los elementos de esta obra mediante el esquema relacional del concepto de agencia de Gell. De acuerdo a lo propuesto anteriormente, y con los elementos de la obra recién descritos, la conformación de *De donde viene la gente* es aquella de una pieza con cierto grado de *nierika*, elaborada por iniciativa de sus autores, por lo que aplicaría tal conformación:

[[Artista (Agente) » Prototipo (Agente)] » Índice (Agente)] »» Destinatario (Paciente)

A continuación, presento el mismo esquema relleno con los elementos de esta obra en particular:

[[Artistas (Agente) » seres del *yeiyari* (Agente)] » *De donde viene la gente* (Agente)] »» Público (Paciente)

En primera instancia, los artistas (Hilaria y Gilberto) son agentes que elaboran esta pieza como un medio de expresión material de estilo huichol. Su objetivo es ser presentado a un público general (destinatario paciente) y, por lo tanto, ejercen su influencia en el índice (la obra *De donde viene la gente*) para intentar 'controlar' o atenuar la agencia del prototipo (que son los seres del *yeiyari*). La forma de atenuar la agencia de los seres del *yeiyari* (ancestros deificados, seres míticos, animales, plantas, etc.) que se presentan en la obra, es mediante la alteración del diseño ritual de producción de objetos, ya sea cambiando la geometría, forma, tamaño, colores o patrones de tales seres.

Entonces la tabla, que no deja de poseer agencia en tanto que índice, también conlleva la agencia de su prototipo. En este caso los colores juegan un papel importante: por un lado, como parte intrínseca de la obra misma, la selección cromática genera en el espectador una respuesta muy palpable (la imponentia del círculo rojizo en un entorno azul oscuro). Por otro lado, los colores elegidos para plasmar a los seres del *yeiyari* pueden o no, restar agencia al prototipo. En ambos casos, la selección cromática y el orden de aplicación son poseedores indiscutibles de agencia (sobre el índice, sobre el prototipo y sobre el destinatario).

Ahora, haré un contraste con el uso del esquema relacional de Gell, aplicándolo a un objeto de arte ritual como puede ser una jícara votiva dedicada a *Tatei Niewetsika* (ancestro deificado del maíz) para pedir por una buena cosecha. En este caso el artista o peregrino (agente) elabora un índice o jícara (agente) capaz de cumplir con un objetivo particular que es generar un estímulo en *Tatei Niewetsika*, que es su destinatario (paciente). Sin embargo, este ser del *yeiyari* también es el prototipo (agente) de la jícara (junto a otros seres del *yeiyari*). Aquí Gell dice que: "... si el prototipo de un índice es una entidad –como un rey, un mago, un ser divino, etc.– capaz de determinar su propia aparición [en el índice u obra], entonces puede ser de manera parcial o total, un agente primario, así como secundario." (*ibid.* 71)

[Prototipo (Agente) » Índice (Agente)] »» [Artista (Paciente) » Destinatario (Paciente)]

A continuación, presento el esquema, posicionando los elementos de esta obra en particular:

[*Tatei Niewetsika* (Agente) » jícara (Agente)] »» [Peregrino (Paciente) » *Tatei Niewetsika* (Paciente)]

Como se aprecia, mientras *De donde viene la gente* es una obra con cierto grado de agencia (producto de la presentificación de personas del *yeiyari* en su interior), la jícara a *Tatei Niewetsika* es un índice u obra con agencia muy marcada, ya que es capaz de influir en el artista al requerir patrones, colores y materiales específicos, así como en el destinatario, que es la persona del *yeiyari* que deberá responder de forma positiva o negativa a la acción del objeto.

Es muy importante señalar que *Tatei Niewetsika* se vuelve agente en su posición de destinatario una vez que el índice es ofrendado, cuando responde positiva o negativamente al recibir la ofrenda (concediendo la cosecha o negándola), por lo que este cambio sucede después del empleo de la jícara. En ese caso, su uso no incide en el proceso de creación de la jícara por lo que no es considerado como parte del esquema.

Si consideramos que un objeto de arte es índice del artista y también de las relaciones sociales que lo originan, sean éstas compartidas o no por las personas que interactúan en la red interrelacional, podemos suponer que las características intrínsecas de tal objeto también pueden influir en la red. Es aquí que los colores (y probablemente también los materiales) seleccionados para una obra de arte o un objeto ritual tienen agencia, influencia y capacidad de alterar tal sistema o red interrelacional. ¿Cuál sería el grado de influencia en el prototipo de la obra, si su espectador fuera un hombre educado de la tercera edad? ¿O una niña que no acude a la escuela? ¿Sería el mismo grado de influencia si el autor fuese una mujer wixárika que trabaja en una empacadora de tomates en vez de ser un hombre que es músico como actividad económica principal? ¿Y cómo afecta esto a la obra misma?

Probablemente, si la pieza de arte hubiese sido solicitada por el hombre instruido de la tercera edad, podría argumentar que la selección de colores hubiera sido distinta a la de la niña que no acude al colegio, por muchas razones. Igualmente, se podría decir que la mujer empacadora hubiera seleccionado colores distintos para hacer la obra respecto a lo que el músico hubiese seleccionado. Estos son casos en que los actores inciden directamente en las características cromáticas de una pieza. Ahora, ¿Cómo influyen las características cromáticas en estos actores? Aquí está el centro de mi planteamiento.

A diferencia de las siguientes piezas de análisis, he realizado un escrutinio más extenso sobre la obra de Hilaria Chávez y Gilberto González debido a la riqueza semiológica que posee a nivel cromático, pero también a nivel simbólico. Como un contraste cuando se analiza la tabla *Hikuri neixa* (fig. 11)

cuyos autores son Ángel Torres de la Cruz y Nicolasa López Reza, la paleta de colores parece tener una connotación estética más que semiológica. Los seres del *yeiyari* (como el venado, el sol, la serpiente, la nube y el *muwieri* entre otros) están allí e incluso se aprecia un manejo formidable de la técnica que podría decirse tiende hacia un ‘realismo’ con estambre, pero las imágenes parecen ser exclusivamente una representación de las entidades anímicas que intentan plasmar. Su agencia parece reducida por decisión del autor y no se puede saber a ciencia cierta si las entidades mostradas serían capaces de presentificarse dentro de la obra. Las águilas, el asiento o *uweni* del *mara’akame*, el fuego (del que brotan cabezas de águila) y las raíces de los peyotes alrededor del círculo, están plasmados en color café o marrón (*kapemaiye*). El fondo de la tabla, los peyotes y el maíz son plasmados en verde (*tsiiraiye*) y el resto de elementos, las plumas, las nubes, los venados y las serpientes se plasman en gris (*tsiumaiye*).



Figura 11. Título: *Hikuri neixa* / Autor: Ángel Torres de la Cruz y Nicolasa López Reza / Fecha de elaboración: 2019 / Lugar de procedencia: San Andrés Cohamiata, Jalisco, / Materiales: triplay de pino, cera de Campeche y estambre acrílico/ Medidas 120 cm diam. Fotografía cortesía colección *Bienal de arte huichol*.

De manera distinta a la obra de Hilaria y Gilberto, *Hikuri neixa* de Ángel y Nicolasa tiene muy pocos o ningunos elementos polivalentes y es la mera representación de la fiesta del peyote, en donde el *mara'akame* canta frente al fuego y se realiza el mitote. Pero nada más. La profundidad contextual de la tabla se limita a algunas pistas que la relacionan con el *yeiyari*, como los personajes que representan a los antepasados y que aparecen en las nubes flanqueando al *mara'akame*, o la cara del fuego, que a la vez es un venado y dos cabezas de águila. Tanto *Hikuri neixa* como *De donde viene la gente*, fueron parte de la segunda edición de la bienal.

Hikuri neixa tendría un esquema relacional similar a *De donde viene la gente* (objeto con *nierika* reducido o 'controlado') ya que sus distintos elementos formativos son similares, a pesar de que sus características como vehículo de presentificación de las personas del *yeiyari* cambien considerablemente debido a la selección cromática de los mismos.

[[Artistas (Agente) » seres del *yeiyari* (Agente)] » *Hikuri neixa* (Agente)] »» Público (Paciente)

No hay gran cosa que decir en lo referente a la obra en chaquira en donde las esculturas tienen una profundidad discursiva limitada en primera instancia, a patrones geométricos y colores, así como a la forma misma de la pieza que se esté trabajando. En este caso podemos comparar una pieza como el *Maneki neko wixa*, de Calixto de la Cruz (fig. 12), obra realizada a petición de un estudio de arte (*Ukami studio*) para la segunda edición de la bienal, en donde la figura es un 'gato dorado' o gato de la suerte de China y Japón, cubierto con chaquira de colores específicos por encargo (y presumiblemente por motivos estéticos) representando únicamente algunas grecas inspiradas en el arte ritual como peyotes, alacranes, plantas de maíz o Venus, la estrella de la mañana.

Maneki neko wixa poseería el esquema relacional de agencia, como una pieza con poco o nulo *nierika* que fue encargada por un cliente o mecenas (quien tiene el control relativo de la obra).

[Destinatario (Agente) » Artista (Agente)] » Prototipo (Agente) »» [Índice (Paciente)]

A continuación, presento el esquema con la información de la obra.

[*Ukami Studio* (Agente) » Artista (Paciente)] » greca (Agente) »» [*Maneki neko wixa* (Paciente)]

Es importante señalar aquí la forma en que casi toda la agencia es depositada en el cliente o mecenas, quien solicitó una paleta específica de colores, símbolos definidos y una escultura representativa de un animal que tiene poca o nula relación con el *yeiyari*. Así el prototipo del índice es dictado por el mecenas y el artista limita su agencia a la simple desactivación del prototipo, ya que, si éste cambiase algo de lo solicitado, se arriesga a que al mecenas simplemente no le agrade su propuesta y por lo tanto no adquiera la pieza (es decir, que no le pague). Este es también un ejemplo ilustrativo de la importancia del mercado en la confección de objetos del arte huichol en la actualidad.



Figura 12. Título: *Maneki neko wixa* / Autor: Calixto De la Cruz / Fecha de elaboración: 2019 / Lugar de procedencia: San Andrés Cohamiata, Jalisco / Materiales: Polímero, pegamento poli vinílico y chaquiras de vidrio / Medidas 45x30 cm /

Fotografía cortesía colección *Bienal de arte huichol*.

En contraste, la escultura *Iku* (fig. 13), exhibida en la primera edición de la Bienal que fue propuesta, tallada, enchaquirada (fornada con chaquira) y presentada por Mariano Navarrete, plasma tres plantas de maíz talladas en madera de roble blanco (*Quercus alba*), que cuentan con cinco mazorcas de cada color del maíz entre las tres, y en cuyas cañas hay imágenes de peyotes y líneas de fuerza que comunican las raíces con el resto de la planta. Esta escultura, sin presentar gran riqueza simbólica, posee sin embargo un valor cromático importante y una agencia poderosa, en tanto que puede convertirse en una verdadera planta de maíz, o que lo es en sí misma.

Aquí aplica el modelo de agencia de obra con *niérika* reducido, pero cuya autoría es del artista mismo:

[[Artistas (Agente) » *La planta de maíz* (Agente)] » *Iku* (Agente)] »» Público (Paciente)



Figura 13. Imagen de Mariano Navarrete Reza frente a su obra, *Iku*, al momento de dar una entrevista para la televisión /

Fotografía cortesía colección *Bienal de arte huichol*.

Pocos autores han logrado una trascendencia discursiva con la técnica de enchaquirado y la mayoría de las veces se logra en tablas con esta técnica y no en esculturas. Ese es el caso de Santos Motoaupohua de la Torre, reconocido artista que aún produce tablas de este estilo. Su simbología llega a la complejidad de las tablas de estambre, aunque se observa directamente que las limitantes estéticas propias de la técnica de mosaico siempre se cuentan en el entramado de la obra³³. Presento aquí una pieza suya (fig. 14) exhibida en la segunda edición de la bienal, en donde se ve a ‘Eka’tewari³⁴, entidad anímica del viento. Su manejo cromático es complejo; dentro de su simbología se aprecia incluso un *maye* o puma que es de los pocos predadores naturales del ser humano en México y que la gente suele confundir con el jaguar de las selvas mexicanas en la simbología wixárika.

Esta tabla de chaquira de sesenta centímetros cuadrados, está dividida espacialmente en cuatro tablas de treinta centímetros cuadrados cada una (al estilo de Santos) y tiene un fondo azul fuerte (*yuawi*). En la tabla superior derecha (interpretada así por designio del propio autor) se encuentra el ‘Dios del viento’ como una nube en color blanco (*tuxa o tuzá*) y gris (*tsiumaiye*) haciendo un gesto de soplo. Detrás de él, está el puma gruñendo y de sus fauces parecen salir dos serpientes, una roja (*xeta / xure*) y una amarilla (*taxaiye*) rodeadas de estrellas y de gotas de agua. En el lado superior izquierdo de la obra, sobre el soplo del dios, se encuentra un colibrí, que deja la estela de su vuelo y que viene de alimentarse de un girasol. Aquí también se aprecia una mariposa sobre él y un alacrán rojo (*xeta / xure*) y anaranjado (*narakaximaiye*) cerca de sus patas, haciendo posible alusión al mito de cómo el

33

Defino como limitante del uso de chaquira la necesidad de plasmar líneas y patrones en un formato tipo pixel, es decir, cubriendo espacios predestinados por la naturaleza misma del material. En el caso del estambre, se pueden plasmar líneas, curvas y trazos que permiten un mayor grado de movimiento y sensualidad en la imagen.

34

El vocablo correcto para designar al viento es Eka’tewari, sin embargo, Santos de la Torre ha nombrado *Eheaka’tewari* a esta obra.

alacrán fue liberado por un ave para atormentar al ser humano (Nahmad y Furst 1972)³⁵. Esto es una suposición pues en el mito el ave era un zopilote, pero recuerdo que Santos lo mencionó alguna vez.

En la parte inferior izquierda se muestra una línea de poder con colores vivos, que surge del soplo del ‘Dios del viento’ así como dos animales dispuestos para ofrendas, ligados a una vela cada uno mediante lazos ceremoniales verdes (*tsiiraiye*) con flores de papel. Vemos un venado rojo (*xeta / xure*) y un chivo bicolor con manchas blancas (*tuxa*) y negras (*yíwi*). El venado tiene una franja en el cuerpo, que pudiera representar la flecha con la que fue cazado, y ambos animales están bramando en su sacrificio. De cualquier forma, esto es una inferencia mía, ya que otros autores han registrado distintos significados en este tipo de motivos en el cuerpo del venado (Kindl 2022. Comunicación personal) Aquí también vemos una ardilla amarilla (*taxaiye*) con el centro verde (*tsiiraiye*), aliada en la peregrinación de los jicareros, sobre un bastón de mando azul claro (*yutuxie*) y blanco (*tuxa*). También está sobre un bastón bicolor de *Takutsi* Nakawé. Las velas y los animales están también unidos por líneas de poder en tonos naranja y rojo, respectivamente.

Finalmente, en la parte inferior derecha está el *mara’akame* invocando al viento con su canto y emitiendo nubes de colores cálidos con sus manos. A su lado está Tayaupá, el sol (Su nombre varía dependiendo de su posición en el cielo) que sonríe y de sus rayos salen flores en forma de peyote. Una de esas flores es polinizada por un colibrí amarillo (*taxaiye*). Un alacrán morado (*yitsikimaiye*) ve al sol en señal de reverencia, refiriendo posiblemente de nuevo al mito antes mencionado. Bajo las nubes del chamán está una serpiente bicolor (blanca y negra, que representa a la víbora de cascabel) con su cascabel morado (*yitsikimaiye*), una mariposa amarilla (*taxaiye*) y dos velas, una blanca de parafina y otra amarilla, de cera de Castilla. Tres de las cuatro tablas de la escena están rodeadas por un marco multicolor (*yuki’anene*) que representa el cosmos o las estrellas nocturnas. La tabla en

donde se encuentra *Eka'teiwari* no tiene el marco estelar, lo que me permite inferir que este detalle marca su ubicación en un plano existencial en que moran *Kakaiyari* y *Tateteima*, distinto del plano material humano.



Figura 14. Título: *Eheaka'teiwari* / Autor: Santos Motoapohua de la Torre / Fecha de elaboración: 2019 / Lugar de procedencia: Las Latas, Santa Catarina Cuexcomatlán, Jalisco / Materiales: triplay de pino, cera de Campeche y chaquira de vidrio / Medidas 60x60 cm / Fotografía cortesía colección *Bienal de arte huichol*.

El modelo de agencia de obra con *niérika* reducido, por autoría del artista mismo, también es el aplicable aquí:

[[Artista (Agente) » Dios del viento *Eka'teiwari* (Agente)] » obra *Eheka'teiwari* (Agente)] » Público (Paciente)

Como se puede apreciar, las obras de arte huichol en general poseen entramados conceptuales que requieren de los colores para reforzar sus índices y características para contrastar sus ideas y para

comunicar detalles, que pueden alterar considerablemente el significado e intención de las temáticas plasmadas. A su vez, reitero mi postura sobre la forma en que los colores llegan a tener un rol de importancia al considerar la agencia que ejercen dentro del esquema interrelacional de actores en el que operan, como es el caso del contraste entre la tabla de estambre de Hilaria y Gilberto (fig. 10) y la de Ángel y Nicolasa (fig. 11). En la primera obra el contraste cromático es fundamental para plasmar la idea del nacimiento pírico, heliaco, en donde el color negro del fondo externo refiere al inframundo y los colores de la escena circular central refieren a lo luminoso y lo diurno. En la segunda tabla los colores son inocuos frente al contexto y la simbología de la obra.

En la tabla de chaquiras de Santos, se puede apreciar también el empleo de colores como un medio de expresión que les confiere agencia dentro del discurso de la obra. ¿Por qué el venado cazado es rojo? ¿Por qué las velas al pie del *mara'akame* son una blanca y otra amarilla? Responder a estos cuestionamientos es importante como prueba de la agencia de los colores sobre el autor, quien tuvo razones ideológicas tanto personales como sociales para seleccionarlos. Por su parte la obra también sufre un efecto derivado del color empleado, ya que (en un plano estético, pero también semiológico) su agencia podría verse alterada por la agencia propia de los colores que se le aplicaron. Es decir que autor, obra y espectador son influidos por efecto de la agencia de los colores más allá del entramado cultural en que tales personas están involucradas.

Este análisis de algunas piezas, muestra que tratar con imágenes siempre supone un problema en la creación de obras huichol, pues la agencia de las mismas sobrepasa las capacidades del autor e incluso del destinatario final, que en el caso del arte ritual serían los miembros mismos del colectivo y las distintas personas de su *yeiyari* (quienes presentifican las efigies en sí mismas y a quienes se dedican las ofrendas). De cualquier forma, aquí centro la atención en el empleo cromático, en donde queda claro que las relaciones entre actores si se alteran a partir del uso de determinados colores en la red interrelacional en que un objeto está inmerso. Ahora hay que intentar ver cómo es que influyen entre cada actor, sea autor, receptor o índice.

En este subcapítulo he procurado evidenciar la importancia que el uso de determinados colores tiene dentro de obras de arte con *nierika*. La distinción entre obras ‘importantes’ (en términos de Negrín) o con *nierika*, y aquellos trabajos que no lo tienen, me permite centrar la atención en las primeras, lo que facilita identificar la influencia o agencia de los colores en tales piezas además de volver el análisis algo más específico. Es claro ahora que, aunque los colores no sean utilizados en un contexto ritual, sus capacidades de incidir en los actores reunidos en torno a un objeto de arte se reducen o eliminan directamente, a pesar de que sus creadores suelen recurrir a alteraciones cromáticas como forma de proteger al destinatario final.

Cuando el destinatario final es alguna persona del *yeiyari*, entonces se busca realizar el objeto de arte de la forma más apegada posible al esquema cromático ritual, con la intención de maximizar la potencia del mensaje, plegaria u ofrenda contenidos en tal objeto.

Es momento de proceder a la conformación del análisis respecto a cómo opera la agencia de los colores en las obras de arte huichol a partir de sus características propias, así como de la red interrelacional en la que están inmersos, junto a la obra que los contiene.

3.3 La agencia de los colores en el arte huichol

En este punto, es pertinente aplicar toda la información recopilada y análisis, con el objetivo de establecer un criterio de identificación en la agencia de los colores en las obras de arte huichol. Así, busco responder la hipótesis del trabajo y fortalecer o refutar las respuestas obtenidas a partir del desarrollo del planteamiento.

La mayoría de obras analizadas en el subcapítulo anterior pertenecen al mercado de arte huichol y son comercializadas, por lo tanto, se consideran mercancías. Prueba de la influencia del factor económico en la ontología cromática es la enorme aceptación que los mercados nacional y extranjero han tenido respecto a las piezas huicholas elaboradas en cera de Campeche y chaquira de vidrio. Es muy notorio el avance de la chaquira en la confección de arte huichol contemporáneo en detrimento de otras técnicas. Anteriormente, la mayoría de objetos artesanales se limitaban al campo textil, tanto en piezas bordadas como en tablas con cera y estambre. Como comenté, hoy en día el arte huichol elaborado con chaquira ha alcanzado tallas enormes en piezas de gran formato y junto a ello, se ha difundido entre los artistas la aceptación de nuevos materiales capaces de cumplir con las exigencias de los clientes: pegamento epóxico que sustituye a la cera por su resistencia o esculturas en fibra de vidrio que suplen a las tallas en madera y barro por sus dimensiones y ligereza, entre otros.

Este trabajo es capaz de evidenciar la influencia que los clientes han ejercido en la red relacional (que es el mercado) en su rol de agentes, para visualizar los posibles cambios en el empleo cromático a partir de la sistematización del esquema económico de compra-venta, hoy vigente en las comunidades wixárika. Sin embargo, la sustitución de materiales y el alejamiento de las temáticas del *yeyari* no son todos los resultados de tal influencia en el empleo de los colores dentro del arte huichol, pues también debo considerar la propuesta de Kopytoff (en Appadurai 1986) sobre lo que se considera comerciable o no dentro de cierto entramado cultural. Sea el huichol, sea el occidental: “De

la gama total de cosas disponibles en una sociedad, solo algunas de ellas se consideran apropiadas para ser clasificadas como mercancías” (221). Para ilustrar este concepto en una sociedad como la mexicana contemporánea y a la luz de la postura que he manejado sobre el mercado de arte como una red relacional entre sus componentes, resultaría impensable (a pesar de que existan algunos casos documentados) que un párroco pudiese vender una efigie de Jesucristo de su templo sin importar la antigüedad o estado de la misma, o el fin de dicha venta. No solamente por el pecado que ello implicaría frente a su dios, sino también frente a su grey, que deposita en tal efigie su fe.

El proceso por el que los humanos otorgamos cierto comportamiento, ‘psicología intencional’ o agencia a cualquier objeto o persona, tiene dos aspectos: el aspecto externo o práctico (de externalización afuera hacia adentro) y un aspecto interno o personal (de internalización adentro hacia afuera) (Gell, 1998: 70) En el caso del arte huichol, queda claro que el proceso e intención de elaboración de un objeto, junto al grado de relación entre el objeto y el *yeiyari*, así como el nivel de *nierika* que posea, son las principales discriminantes al momento de juzgar el valor ritual de una pieza de arte.

Retomo una cita de Fujigaki (2015), quien a propósito de la agencia de objetos en la cultura rarámuri dice “quien tiene vida posee corazón y respira, posee un tipo de agencia; la vida no es solamente otorgada a los seres animados, sino también a ciertos seres aparentemente inanimados (como piedras con dientes, y voladoras, que roban el alma...” (459). Es en la forma de cada pueblo de relacionarse con sus alteridades, lo que les otorga su propia antropología.

En ese entendido, se puede atribuir agencia a las personas (y cosas) que generan secuencias causales de tipo particular, es decir, sucesos causados por acciones mentales de intención o de voluntad y no solo por simple secuencia de hechos físicos. El agente es quien “hace que los sucesos ocurran en su entorno”. Como resultado de ejercer la agencia, suceden cosas que no necesariamente tienen que ser las que ‘quería’ el agente” (Gell 1998: 48). Es aquí que los colores ejercen su agencia propia,

descontextualizando índices, generando reacciones en los destinatarios e influyendo en las decisiones de los artistas.

En el arte contemporáneo con aplicaciones huicholas y la artesanía, el prototipo o temática no siempre es pasivo porque incluso descontextualizado, se vuelve a descontextualizar para mitigar su agencia frente a los destinatarios, que pueden ser compradores o mecenas. En el arte ritual huichol (con *nierika*), el prototipo es explícito para asegurar que el objeto cumpla su propósito como medio de conexión o comunicación con las personas del *yeiyari* (*Kakaiyari* y *Tateteima*, ancestros deificados, seres míticos, animales, plantas, etc.), y como ya vimos, el uso de ciertos colores determinados por sus relaciones causales maximiza su agencia.

Entonces, cada contexto del ideario wixárika del color (individual, familiar, comunitario, regional, nacional y de género) crea atributos que son mutables. Pero esto nos lleva a pensar si son en realidad los contextos de su empleo los que otorgan atributos a cada color o si, por el contrario, son los colores mismos los que ejercen su agencia sobre las obras de arte así como sobre el artista o el destinatario. En el arte huichol las imágenes no son inocuas ni meras ilustraciones, sino que son el campo de batalla de los procesos transformativos, en donde el resultado son las síntesis plásticas de fuerzas antagónicas y la génesis de seres simultáneos de transformación parcial. Estos seres tienen colores particulares y su influencia es usada por el autor de una obra o por el espectador, para intentar controlar la transformación de las mismas en el caso del arte para venta. Al contrario, en el arte ritual la agencia de los colores conecta y promueve las transformaciones, al acentuar la intención o mensaje del objeto (votivo o ceremonial).

Existe entonces, una problemática respecto al objeto a estudiar: por un lado, se ve a los colores como características de objetos, personas o circunstancias que con su distinto uso reproducen el entramado relacional y comunicacional del artista en función de los nexos que desarrolla con su entorno, su paisaje y con los mitos y ritos wixárika en su valor semiológico; por el otro, se debe considerar tal influencia de esos colores, considerados como posibles agentes dentro del *yeiyari*. Esta disyuntiva

recuerda que el objeto de estudio no son los colores en sí, sino las relaciones existentes entre los artistas como agentes primarios al seleccionar cada color en su trabajo y el sistema de tales relaciones que reacciona a sus actos. Hay una responsabilidad intrínseca que relaciona a *Kakaiyari* y *Tateteima* (dioses y entidades anímicas) con la forma de ser plasmados en cada objeto.

Seré cauteloso para no caer en ambigüedades al momento de explicar mi planteamiento. Gell resuelve este tema al argumentar que el color o los colores son parte del prototipo creado en un inicio (con una agencia secundaria), pero opino que esa idea obvia el grado de agencia que el color tiene por sí mismo, porque desde un inicio existen razones más allá de lo estético por las que un artista seleccionó su gama cromática en la confección de su índice. ¡Este es asunto! El color ejerce su agencia inicialmente sobre el artista que lo elige para crear su obra y del otro lado, también ejerce su agencia sobre el destinatario (sea un ancestro deificado, un mecenas o una persona del público general), quien podría solicitar una gama cromática definida al momento de encargar una obra específica. Cada uno tendrá sus razones de haber seleccionado tal color (el que sea) pero eso no resta importancia al hecho de que dicho color ‘hizo’ que la persona (artista, mecenas, persona del *yeiyari* o destinatario) lo haya seleccionado sobre otros colores. En el arte ritual no hay esta disyuntiva, pues el destinatario (persona del *yeiyari* o miembro de la comunidad) exige un color específico en el objeto.

Ya señalé que cuando un color es escogido (por el artista o por el destinatario) el índice que es la obra se ve directamente afectado por tal selección, con lo que regreso al funcionamiento del esquema de Gell. Pienso que la extensión de este agente (los colores) que propongo en el análisis de las obras, sólo sería atribuible a otra característica como los materiales del objeto, pero no al prototipo del mismo porque, al seleccionar un color, el artista o el destinatario están alterando tal mensaje. Además, recordemos que en las formas expresivas amerindias el mensaje de la obra es sobrepasado por las características y procesos de la misma, que la ligan a su entorno relacional.

Dentro de esta reflexión, en el momento en que la obra o índice en cuestión es confeccionada con un color específico, ésta puede ejercer su agencia sobre los demás actores. Por ejemplo, si un cliente

solicitará una paleta específica de colores para una escultura en chaquira y el resultado final no fuera de su agrado (sea por razones estéticas, o de cualquier otro tipo) la repulsión a la pieza sería ejemplo claro de la agencia de tal pieza sobre la persona. Igualmente, si un artista crease una obra de arte con un color en particular y el resultado final no fuera de su agrado o no expresara lo que inicialmente quería comunicar, la obra por sí misma estaría ejerciendo agencia sobre su creador, independientemente de que éste la muestre al público y la reacción general fuese positiva. En el arte ritual, simplemente un objeto no sirve si no lleva el color o colores ligados a la persona del *yeiyari* a quien se destina (soñado y dictado por el chamán dentro de los parámetros de la confección ritual de objetos). De hecho, el empleo erróneo de colores podría generar consecuencias indeseadas.

Para comprender la forma en que los colores son agentes en un índice, retomo un ejemplo de Gell (1998: 53) sobre la agencia de las minas explosivas en una conflagración. Los colores, como las minas de un soldado, no son agentes –primarios– que causan hechos por medio de actos de voluntad de los que son moralmente responsables, pero si son encarnaciones objetivas del *poder* o *capacidad de desear su uso* y, en consecuencia, entidades morales en sí mismas. Una mina no es culpable de explotar al ser activada. En dado caso sería el soldado el responsable moral, pero eso no elimina las consecuencias morales de la explosión de tal mina, de la misma forma que el uso de los colores genera consecuencias (voluntarias o involuntarias).

Las partes del índice (como los colores, los símbolos, el estilo, las medidas o los materiales, entre otros) no son ajenas a su prototipo e implican agencia, al igual que el total de sus componentes. Las partes del índice ejercen una agencia causal recíproca y son testimonio de la agencia del índice como un todo, pues la agencia del artista se hace evidente, en primer lugar, en la disposición de las partes de tal índice.

El uso de colores particulares es una convención social en la fabricación de ofrendas y parafernalia ritual (ídolos, ceremonias, etc.), salvo cuando los sueños del chamán indiquen otra forma de proceder.

“Si el ídolo es un artefacto, la naturaleza de la agencia que ejerce el prototipo (personas del *yeiyari*) es hacer que el artista produzca una imagen *determinada por motivos ‘religiosos’* de acuerdo con las convenciones para los ídolos” (*ibid.* 140). En el caso del arte ritual huichol, el determinado uso de colores (por una convención) otorga a cada color una agencia relativa a la posibilidad de conectar o comunicar al prototipo con el índice (el objeto), y lograr así una mayor efectividad en el fin primordial de los objetos (que es ser aceptados por las personas del *yeiyari*).

Retomando el análisis de las obras presentadas en la *Bienal de arte huichol*, puedo ilustrar algunos de los postulados aquí considerados. Por ejemplo, en la tabla *De donde viene la gente* (fig. 10), el contraste cromático apreciado confiere dramatismo y fuerza a la obra y solo puede ser entendido mediante las relaciones conceptuales en donde, como vimos, los colores lúgubres remiten al mundo de las pasiones y la noche, mientras los colores vivos y luminosos hacen expresa referencia al día y al mundo liminal. Esta obra obtiene *nierika* del empleo cromático, porque de otra forma no lograría el efecto deseado ni tendría el peso específico relacional que posee, más allá de si el espectador comparte y comprende las relaciones conceptuales cromáticas. La obra en sí misma provoca una respuesta emocional a partir de sus colores.

En el caso de *Hikuri neixa* (fig. 11) la respuesta emocional del espectador proviene más del manejo diestro de la técnica de estambreado que de la simbología o del mensaje (de acuerdo a las impresiones recogidas de espectadores en los diversos foros de exhibición de la bienal durante 2020). Esto no significa que tal obra no pueda presentificar a las entidades anímicas que en ella están plasmadas, sino que no lo hace por sí misma, en contraste con la tabla de Hilaria y Gilberto en donde las entidades encarnan a sus propias imágenes. Esto es la gran diferencia.

En cuanto a la obra de Santos de la Torre, *Eheaka'teiwari* (fig. 14) se puede apreciar el mismo dramatismo y presentificación de las entidades anímicas presentadas a partir del uso del espacio, la técnica y los colores, si bien la agencia cromática no es tan evidente como en la figura 10. De igual forma, cada elemento es cuidadosamente coloreado para generar una respuesta emotiva del

espectador, pero el poder de la obra, que escapa a los deseos del autor, termina por ejercer su propia agencia en todas las personas del entramado. Este efecto no es logrado por el *Maneki neko wixa* (fig. 12) que a pesar de sus atributos estéticos, difícilmente podría presentificar a una persona del *yeiyari* o incluso a un gato real, a partir de su selección cromática.

Basándome en el análisis de los nexos entre los distintos actores capaces de alterar el significado *wixárika* de los colores, al mismo tiempo que los colores pueden influir en las ideas, sentimientos y acciones de tales actores, apelo a reflexionar sobre el concepto de relación de Strathern, como “...un aparato epistemológico que puede ser auto organizativo (*self organizing*)” (1995: 20) El término *self organizing* no se refiere a un contexto mecánico o funcional, sino a la posibilidad de la relación como un modelo de sucesos multifactoriales, para poder manifestar la afinidad entre sus distintos agentes a partir de las conexiones que entre ellos existan; “la relación como modelo de fenómenos complejos, tiene el poder de juntar órdenes o niveles de orden distintos a la vez que conserva sus diferencias” [traducción mía] (*ibid.* 20). Esto es importante para no confundir los campos y niveles de agencia de cada actor. El autor de una obra no deja de serlo porque su cliente le pida una temática, una gama cromática o materiales específicos, de la misma forma que el cliente no deja de ser eso, el cliente. Pero la agencia del índice de su arte (que es la obra misma) si cambiará la forma en la que altera a los demás actores y las abducciones que puedan generar sus prototipos. Entonces diría que esa agencia es secundaria, pero no por ello menos real. Los colores tienen agencia entre sí, entre los actores y el índice del sistema interrelacional en el que se encuentren inmersos.

Strathern menciona que, en el uso del lenguaje, los conceptos pueden ser tomados desde diferentes ángulos en función de todos los actores o agentes involucrados dentro de esa red y la conceptualización de ideas opera de forma similar. Si bien las conexiones entre significados cambian de persona a persona, su aceptación, aplicación e influencia se tornan más generales dentro de un sistema social ya que “la estructura social hereda relaciones relevantes para los actos e intenciones de las personas”, (Meyer Fortes en Strathern, 1995: 13). Por ello fue tan importante documentar la

cromática wixárika desde sus distintas personas ontológicas; personal, familiar, comunitaria, huichola, mexicana o humana.

Como un ejemplo notorio de esto y de la resignificación cultural que se da constantemente al empleo de los colores, retomo la respuesta de uno de los habitantes de San Sebastián, Tiakeme Vicente Díaz Carrillo, quien indicó que el color amarillo representa al ‘Amerika’, haciendo referencia al equipo de fútbol mexicano *América*, cuyo color distintivo es el amarillo. Tal asociación demuestra directamente que la relacionalidad conceptual cromática de una persona a pesar de su contexto comunitario, es y siempre será individual. La resignificación es producto de experiencias personales. Su exteriorización social depende de contextos compartidos.

Para explicar la manera en que los humanos y demás agentes influimos en la red de relaciones en que vivimos, Strathern (1995) habla de la afinidad como un concepto que engloba la preferencia por una idea o concepto, frente a otro: ¿cómo se selecciona un elemento u objeto en detrimento de otro? ¿qué factores son los que dirigen a una persona a tomar una elección específica entre distintas opciones? Es innegable que la selección de una persona (actor primario en la red relacional de Gell) se ve influenciada por muchos factores de forma simultánea como su entorno, su experiencia acumulada e inclusive su estado de humor, entre otros tantos posibles. Es justamente la capacidad de la relación, entendida como un ‘constructo auto organizativo’, lo que le permite englobar todos estos aspectos del conocimiento sin tergiversarlos en el entendimiento de sus interlocutores.

De acuerdo a la herramienta epistemológica de Strathern en que se representa la palabra relación y partiendo de su constructo abstracto así como de su persona concreta, debo tomar en consideración a todas las personas del *yeiyari* que se encuentran presentes en la creación de relaciones dentro de los significados que poseen los distintos colores en el contexto wixárika, para comprender la simetría (Latour 1999: 270-290), la profundidad y el alcance de las relaciones desarrolladas entre artistas, sus entornos, colores, materiales, personas anímicas del *yeiyari* y cualquier otro factor que tenga alguna

injerencia en la creación de un objeto con determinadas características. Es esto lo que explica por qué a un artista, un espectador o una obra les sienta mejor un determinado color sobre otros.³⁶

Los resultados del análisis aplican para todo tipo de arte huichol, el ritual, el contemporáneo y la artesanía, a pesar de que en el caso del arte ritual existen parámetros del empleo cromático a partir de las prácticas de costumbre. En el caso de la artesanía y el arte contemporáneo con aplicaciones huicholas, tales manifestaciones plásticas están deliberadamente construidas sobre preceptos estéticos comerciales y distan mucho del contexto ritual en donde los colores tienen una agencia ‘definida’, capaz de cambiar por los sueños del chamán. Esto no quiere decir que el arte huichol contemporáneo y la artesanía no tengan relaciones con lo ritual, sino que las piezas elaboradas para su venta son alteradas conscientemente para evitar que generen agencia, o en su defecto para disminuirla, aunque esto no siempre se encuentre bajo control del autor. En el caso del arte ritual, la agencia de los colores es usada por el autor para otorgar más fuerza al objetivo de los artefactos rituales, como medios de contacto entre las personas del *yeiyari* en la red interrelacional.

De esta manera considero que he podido dar una respuesta (parcial y perfectible) a la hipótesis del trabajo que pregunta si los colores tienen agencia dentro de una obra de arte huichol. No solo la tienen, sino que son capaces de aplicarla en distintos puntos de las redes interrelacionales en que se ocupan. Son capaces de incidir en el autor de una obra, en el destinatario e incluso en la obra misma. Pero, además, los colores son capaces de alterar la propia presentificación de los seres contemplados en el *yeiyari*, por lo que podría decir que los colores en una obra de arte huichol tienen una agencia multi relacional. Señalo esto con la cautela de reiterar que mi estudio busca incitar a otras personas a continuar con el análisis de los colores en el arte huichol para enriquecer el debate y generar consensos en torno a este tema.

36

Aquí vuelvo a recordar los *Strathernograms* antes mencionados en el subcapítulo 3.1

CONCLUSIONES

Aquí retomo los planteamientos más importantes de este texto, con la finalidad de encausar el esfuerzo hacia las personas interesadas en el arte huichol. Los argumentos propuestos, son la base para emitir proyecciones antropológicas sobre el uso de colores en el arte huichol, por lo que los retomo como forma de cerrar mi análisis de la información recuperada en la investigación.

Este trabajo refleja mi acercamiento académico al análisis de piezas producidas en la Sierra Madre Occidental. Por un lado, se propusieron términos y conceptos más precisos sobre los procesos creativos en el arte huichol y al mismo tiempo, desarrollé una documentación descriptiva de su desarrollo en la actualidad.

Considero que “la reproducción del conocimiento es un proceso complejo, heterogéneo y no lineal que implica relaciones concretas y abstractas” (Strathern 1995: 34). Por lo tanto, en ningún momento tomo los datos recopilados en este trabajo como absolutos o rígidos. De hecho, es la flexibilidad de los postulados que presento lo que vuelve útil a la investigación en el entorno académico y entre las comunidades wixáritari; estas ideas sientan las bases para documentar aspectos de la ontología cromática que manejan en sus relaciones personales. A su vez, considero que la creación de una teoría etnográfica del estudio de los colores fue lograda a pesar de las variadas deficiencias en la metodología, detectadas a lo largo del proceso co-creativo que intentamos desarrollar.

Detecté que la folclorización del arte huichol y sus efectos en tal colectivo son uno de los principales elementos de peso para la asignación de atributos a los distintos colores utilizados en la creación de obra plástica. Por ello, y para inducir al lector a realizar una reflexión más profunda al momento de apreciar una obra de arte wixárika, propuse un listado (mutable y contextual) de colores y atributos en el subcapítulo 3.1, que están relacionados con el ideario de las personas que los ocupan en su vida cotidiana, así como con su *yeiyari* o sistema relacional ontológico. Dado que los objetos de arte son

portales que permiten nexos entre personas del *yeiyari* y humanos, a la vez que ejercen mecanismos de control en tales relaciones, no sorprende pensar que dentro del arte ritual se admiten exclusivamente pequeños cambios en la estética de un artefacto (la ley de *la menor diferencia posible*³⁷), mientras en el arte comercial las innovaciones mayores generan mayor curiosidad e interés por los espectadores (Martínez 2016: 35).

Conforme la producción de arte se populariza entre los miembros del colectivo (que ven en esta práctica una actividad económica fehaciente), las temáticas se simplifican y la relación con el *yeiyari* se atenúa. Muchos mitos considerados inocuos o menos peligrosos se reproducen constantemente, justo porque no implican un compromiso tan grande como aquellas obras de arte que tienen *nierika*. Aun así, y por más que el artista quiera escapar a esa obligación, el simple hecho de usar chaquiras (*kuka*) y estambre, o la mera alusión del creador a alguna persona del *yeiyari*, bastan para abrir el vínculo a la presentificación de las imágenes. No podemos olvidar que el primero en hacer esto fue Kauyumarie (en el mito documentado por Zingg).

El concepto de ‘tecnología del encantamiento’ mencionado anteriormente, permite entender un paralelismo fundamental entre lo que hace que una obra de arte occidental sea apreciada con igual interés que una obra de arte ritual, en este caso amerindio y particularmente huichol. Pues de la misma forma en que un cuadro pintado por Van Gogh ‘encanta’ a su espectador por la complejidad de su técnica, una tabla de estambre de José Benítez Sánchez (artista *wixárika* reconocido) genera una respuesta emocional en su interlocutor. El poder de la pintura impresionista reside en la imposibilidad del receptor o espectador de determinar la técnica utilizada en su fabricación. El poder de un objeto ritual (con *nierika*, con relaciones activas y agencia dentro del *yeiyari*) reside en que el

37

En el arte huichol (como en muchas manifestaciones plásticas amerindias) el estilo se basa en las conexiones entre objetos, siguiendo un principio de la menor diferencia posible, en donde las formas de los motivos, las figuras y los colores implican la menor modificación posible de los motivos adyacentes para lograr una diferencia entre ellos. Sin embargo, los cambios adoptados representan grandes hazañas en la biografía personal del artista que los logre. Bajo esta idea, la alteración cromática puede ser un factor que permita cambiar los objetos de arte lo suficiente para lograr reconocimiento, sin que ello sea visto como grotesco o burdo en el colectivo.

receptor no es capaz de comprender en su totalidad el funcionamiento del mismo (el misticismo oculto del que quieren apropiarse los coleccionistas de arte huichol).

A esto, Freedberg (Gell 1998: 100) diría que: “hemos aprendido a transformar la imagen problemática en algo que sin duda podemos llamar arte”. El arte huichol es un claro ejemplo de ello. Podría decir que todo artefacto es una actuación, en la medida en que provoca una abducción de su origen en el mundo, pero en el caso del arte huichol, cada objeto sería una presentificación de las personas del *yeiyari*, más que una mera actuación.

La temporalidad del arte huichol (y de los objetos de arte en general) implica comparar los objetos con sucesos (por ejemplo, en un suceso dado como la cita con el mecánico para reparar un automóvil) –que se anticipan en el tiempo, se hacen presentes y luego se diluyen en el recuerdo– no poseen la condición de pasado, presente y futuro a la vez, sino sólo de manera transitoria, según el punto de vista que tenemos del suceso en un momento “del aquí y ahora” determinado que cambia continuamente. La existencia de un objeto o circunstancia es una suma de percepciones vueltas retenciones (el pasado) y protenciones (el futuro) del aquí y el ahora. (291). De esta forma, todas las relaciones entre personas del *yeiyari* y el índice o la obra, se desarrollan en un aquí y ahora constantes, lo que nos permitiría entender por qué cada que se aprecia una tabla de estambre con *nierika*, muta, se transforma, cambia de posición, se mueve y desvela elementos nuevos.

En otro aspecto, la posibilidad de crear una herramienta etnográfica mediante un proceso cocreativo generó la oportunidad de usar métodos más eficaces al momento de realizar un análisis y una descripción etnográfica. Lo veo como la posibilidad de documentar una antropología de la mano de las comunidades, poniendo en perspectiva la incidencia de mi propio modo de pensar frente a los resultados del trabajo y junto a los modos comunitarios de pensar. Tomo en cuenta la advertencia de María Isabel Martínez (2020a: 15) respecto a que una perspectiva no solo es co-creativa por preguntarle a individuos que se consideran el objeto de estudio sobre el estudio en cuestión, sino que la co-creación implica generar una metodología que resuelva problemas emanados directamente de

inquietudes y dudas de los sujetos. La ‘metodología inversa’ que propone Martínez, permite considerar que el grupo estudiado posee teorías y metodologías de abstracción del conocimiento que son muy diferentes a las mías y que pueden o no, dar los mismos resultados que la antropología aplicada. Pero más allá de eso, para mí en el cuestionario, fue importante saber qué pensaron las personas encuestadas respecto a la aplicación de la herramienta por parte de sus autores, Otilio, Aitsima y Hermenegildo. En cualquier caso, también esta propuesta es nueva y faltará ponerla a prueba en trabajos futuros para corroborar sus efectos.

Lo valioso de este ejercicio de campo es comprender lo encontrado en los errores y no en los aciertos, por lo que el análisis de las respuestas del cuestionario de los colores no representa el principal objeto sino como mencioné inicialmente, son las relaciones entre cada artista y sus colores lo que atañe este trabajo y todo lo no registrado por el ejercicio, marca la pauta para dirigir las futuras investigaciones.

Considero que logré promover la reflexión sobre las relaciones conceptuales de los colores en cualquier cultura y contexto bajo la idea de Favret Saada (1981: 22) sobre la neutralidad del conocimiento, que propone que no existe un conocimiento absoluto, sino que lo que se encuentra en juego es el poder del argumento esgrimido. Todo intento definitorio de clasificación sobre los atributos otorgados a los colores tanto en el seno de la cultura propia como en aquella de los wixáritari, es inútil. Pero pienso que, al identificar la agencia de los colores respecto a un autor, un cliente, un chamán, un ancestro deificado, un entorno o una comunidad al momento de crear un artefacto, se genera nuevo conocimiento que es llevado directamente a los lugares en donde puede ser utilizado.

Y es que, como lo constaté, emplear un color distinto al que el objeto ritual necesita podría acarrear consecuencias fatales para el infractor, que son tan reales como sus manifestaciones; la muerte de la milpa por sequía, ventiscas o inundación, la ‘enfermedad del nudo de garganta’, (Neurath 2020: 27), la muerte del feto en el vientre materno o el ataque o picadura de un animal salvaje, son circunstancias bastante reales. Estas afecciones son transformaciones no controladas y todo depende

del enfoque ontológico con el que se juzguen, pero en el ideario wixárika, son circunstancias palpables y atribuibles a causas bien definidas.

Puedo decir entonces, que la hipótesis del trabajo (en donde afirmo que los colores son actores capaces de influir en el entramado interrelacional en el que están inmersos junto al autor, el destinatario y una obra de arte huichol) aplica específicamente para los colores usados en la confección rigurosa de objetos rituales; el rojo (*xure / xeta*), el negro (*yíwi / xixaiye*), el blanco (*tuxa o tuzá*), el azul oscuro (*yuawi*) y el amarillo (*taxaiye*). No así, los demás colores identificados escapan a un esquema definido de aplicación, lo que reduce o anula su agencia a la del artista o el destinatario, quienes deciden aplicarlos sin barreras.

Este análisis también abona a la reflexión antropológica del arte popular y del arte huichol en cuanto a sus nexos con la cultura y costumbre de los que proviene. No pretendí realizar afirmaciones tajantes ni crear esquemas rígidos de causas y efectos en lo que se refiere al nexo de distintos colores con determinados conceptos, sino que evidencié las relaciones válidas entre los distintos agentes que inciden en la creación de un objeto plástico de arte, sea ritual o secular. Y es que no cabe duda que los colores (al igual que los materiales) son agentes por sí mismos dentro del entramado interrelacional en el que se encuentran. Al final de cuentas “el conocimiento de la antropología se basa en las relaciones de relaciones” (Strathern 1995: 19).

La creación contemporánea de arte huichol (sea ritual o no) es comprendida como el producto de relaciones existentes y generadas entre el uso de cada imagen, material, color, mensaje, implicaciones y consecuencias respecto al ideario de cada artista frente su *yeiyari*. A lo largo de la investigación identifiqué el hecho de que existen relaciones establecidas para la utilización lingüística, filológica y comunicacional de los colores como referentes a ideas, conceptos, personas y circunstancias específicas en la vida wixárika a pesar de los posibles argumentos contrarios de la teoría de Gell en

este tema³⁸. El arte huichol ritual refleja la existencia de esas relaciones al regirse por un esquema definido de empleo de los colores, a diferencia del arte contemporáneo y la artesanía cuyos autores no tienen la obligación de seguir tal esquema, aunque parcialmente siguen inspirándose en él para la creación de sus piezas y la agencia de las mismas repercute en ellos.

Las comunidades wixáritari se adaptan constantemente a los nuevos materiales recibidos en cada contacto cultural vivido y con su llegada, la llegada de nuevos colores, nuevos usos y nuevas relaciones. Por ello, el esquema ritual del uso de colores no es estático, sino que muta junto a su cultura, aunque preserva algunas normas de confección de objetos que han sido aplicadas desde hace por lo menos quinientos años. Así, el colectivo wixárika tiene atributos específicos para cada color que conoce y utiliza, pero al igual que en la cultura “occidental”, el empleo de colores es discrecional cuando no se utiliza en un contexto ritual. Una persona escoge vestirse con una falda negra y una blusa rosa tal vez porque le gusten esos colores o porque considere que le sienta bien. Eso no significa que, al vestirse así, busque dar un mensaje (salvo en contextos definidos) ni se transgrede ninguna norma del ámbito ritual, ya que éste se encuentra claramente separado del orden secular.

No siempre es la acción humana la que genera que los colores tengan agencia, sino que es la naturaleza misma de cada color la que genera relaciones entre sí, entre los actores y entre el índice del sistema interrelacional en el que se encuentre, sea el ciclo ritual del *yeiyari* (arte ritual) o el mercado de arte huichol (arte contemporáneo y artesanía). Los colores son capaces de alterar el estado de ánimo de los actores, su percepción estética, la intensidad de las relaciones entre ellos y el mensaje de una obra. Ello bajo los preceptos rituales de los binomios luz-oscuridad, húmedo-seco y caliente-frío (Lira 2017). Entre sí, cada color tiene relaciones regidas por estos parámetros (aunque algunos están

más ligados a esta dicotomía que otros), pero como en cualquier otro grupo humano, existen relaciones particulares entre conceptos y colores.³⁹

Como último elemento de reflexión, el esfuerzo aquí aplicado no solo es de interés para el ámbito académico, sino que los resultados del análisis también son valiosos para los miembros de la comunidad pues documentaron las prácticas de costumbre en que se encuentran inmersos. Esto me fue externado por Aitsima, principal autora intelectual del cuestionario y a quien junto a mi entrañable amigo Francisco Benítez, debo todas las traducciones, correcciones y apuntes respecto al uso del wixárika *niukieya*. Baste mencionar que seguiremos aplicando el cuestionario a cuantas personas se puedan, para aumentar la calidad de la información obtenida y así evitar confusión entre los colores de los estambres entre las bordadoras.

Saber que las y los colaboradores wixáritari se encuentran satisfechos con los resultados de la investigación es mi principal logro, pues esto garantiza su disposición a seguir investigando y abre las puertas para estudios antropológicos futuros sobre problemáticas de interés comunitario.

39

Como mencioné, el puma y el Kieri se relacionan con el color amarillo, pero también el sol y el fuego. Kauyumarie y el peyote se relacionan con el color azul, pero también el mar, los ríos y las cuevas.

GLOSARIO DE TÉRMINOS EN WIXÁRIKA NIUKIEYA

COLORES

narakaximaiye

Color naranja.

nairaiye

Color rosado.

taxaiye

Color amarillo.

tsiiraiye

Color verde.

tsiumaiye

Color gris.

tuxa / tusá

Color blanco.

xeta / xure

Color rojo.

yitsikimaiye

Color morado.

yiwi / xixaiye

Color negro.

yuawi

Color azul oscuro.

yuki'anene

Multicolor.

yutuxie / kutuxie

Color azul claro.

SUSTANTIVOS

'Eka'teiwari

Ancestro deificado (Nuestro hermano mayor el Viento).

Aitsima / Haitsima

Nombre propio femenino / Rocío de las madrugadas lluviosas.

Haiki

Personaje mítico (serpiente de nubes).

Haramaara

Ancestro deificado (Nuestra madre la Mar).

Kauyumarie

Personaje mítico. (Nuestro hermano mayor "El venado azul").

Kieri

Personaje mítico (planta de la Datura).

Nakawé

Ancestro deificado (Nuestra bisabuela "Carne podrida").

Ni'ariwame

Ancestro deificado (Nuestra madre la lluvia).

Niewetsika

Ancestro deificado (Nuestra madre del maíz).

Niweme

Nombre propio masculino / quien se comunica ante los dioses.

Paritsika ‘himari

Ancastro deificado (Nuestra madre el águila joven).

Tatewarí

Ancastro deificado (Nuestro abuelo Fuego).

Tayaupá / Tawexikia / Takaiye

Ancastro deificado (Nuestro padre el Sol). Su nombre varía en función de su posición en el cielo.

Utianaka

Ancastro deificado (Nuestra madre los Ríos).

Watakame

Personaje mítico. El primer hombre sembrador de maíz.

TÉRMINOS GENERALES

‘uxa

Pintura facial amarilla, obtenida de la raíz de un arbusto.

‘ikú

Maíz. Mazorca.

haí / haiwí

Nube.

hikuri

Cactus de peyote.

iri / irite

Flecha, flechas.

Kakaiyari

Masculino. Nuestros ancestros. Personas físicas, anímicas o etéreas que forman parte del sistema ritual wixárika. Ancestros deificados, personajes míticos.

katira

Candela, vela.

kitsiuri (te)

Bolso, morral.

kuka

Chaquiras.

kuruxi / tiyimawame

Colores.

kwíe / kwiema

Tierra, suelo / Sucio, cubierto de tierra.

mará‘akame

Especialista ritual. Chamán.

maxa kuaxi

Venado cola blanca.

maye

Puma o león de la montaña.

mikiyari

La muerte.

muwieri (te)

Flecha atada con plumas, empleada por el chamán como un medio de intersección entre el *yeiyari* y las personas en general.

muxá

Borrego, algodón.

nama (te)

Escudo ceremonial, elaborado con carrizo e hilo de algodón o lana de borrego.

nawá

Tejuino. Cerveza de maíz empleada en el ciclo ritual wixárika.

nierika (te)

Concepto relativo a la comprensión, el aprendizaje, entendimiento y don divino. Rostro, rostros.

niukieya

Las palabras (traducción literal) Se refiere a un idioma o lengua específica.

tamatsi

Traducción literal. Nuestro hermano mayor.

Takutsi

Femenino. Nuestra abuela / bisabuela. Persona física, anímica o etérea que forma parte del sistema ritual wixárika. Ancestro deificado. Regularmente se utiliza para referirse a *Takutsi* Nakawé, Nuestra bisabuela Carne podrida.

Tatei / Tateteima

Femenino. Nuestra(s) madre(s). Personas físicas, anímicas o etéreas que forman parte del sistema ritual wixárika. Ancestros deificados, personajes míticos.

Tatei neixa

Fiesta, ceremonia, danza del tambor.

teiwari (xi)

Nuestros vecinos (traducción literal) Se refiere a cualquier persona no wixárika

tepu / tixeiku

Tambor ceremonial.

tewi

Persona, gente.

tsitsinawi

Maíz moteado, multicolor.

wai

Carne para comer.

wérika

Águila.

xawati

Brillante, trasparente, translúcido.

xiriki

Templo familiar de jurisdicción limitada.

xukuri (te)

Jícara. Pequeño plato ceremonial, decorado con chaquira y otros materiales, elaborado con el fruto del bule.

xuríya

Sangre.

yeiyari

Sistema relacional de personas (humanas o no), ancestros deificados, personajes míticos, mitos, ofrendas y rituales.

yíiná

Pitaya guinda.

TOPONIMOS

Haimatsie

localidad perteneciente a la comunidad de Santa Catarina Cuexcomatlán (Tuapurie) municipio de Mezquitic, Jalisco.

Tateikie

(San Andrés Cohamiata) Cabecera comunitaria, municipio de Mezquitic, Jalisco.

Te'akata

Espacio mítico en donde nació el fuego. Lugar de peregrinación, ubicado dentro de la comunidad de Santa Catarina Cuexcomatitlán (Tuapurie) municipio de Mezquitic, Jalisco.

Tuapurie

(Santa Catarina Cuexcomatitlán) Cabecera comunitaria, municipio de Mezquitic, Jalisco.

Tutsipa

(Tuxpan de Bolaños) Cabecera comunitaria, municipio de Bolaños, Jalisco.

Wautia

(San Sebastián Teponahuaxtlán) Cabecera comunitaria, municipio de Mezquitic, Jalisco.

Waxieti

(El chalate) localidad perteneciente a la comunidad de San Andrés Cohamiata, municipio de Mezquitic, Jalisco.

Waxiewe

Espacio mítico en donde los ancestros deificados salieron del mar hacia la tierra. Lugar de peregrinación, ubicado dentro del mar a 4 millas náuticas de la costa del municipio de San Blas, Nayarit.

Wirikuta

Espacio mítico en donde nació el sol. Lugar de peregrinación, ubicado en el municipio de Los Catorce, San Luis Potosí. Es la zona geográfica en donde crece el cactus de peyote.

Xapatia

(Tierra blanca) Ranchería perteneciente a la localidad de Cebolleta, comunidad de San Andrés Cohamiata, municipio de Mezquitic, Jalisco.

Xatsitsarie

(Guadalupe Ocotán) Cabecera comunitaria, municipio de La Yesca, Nayarit.

NOTAS:

*El maestro Francisco Benítez de la Cruz, principal traductor de este glosario, pertenece a la comunidad de El Chalate (*Waxieti*), San Andrés Cohamiata.

*Todos los vocablos escritos en wixárika *niukieya* que se encuentran en citas textuales dentro del texto, no fueron corregidos por ser escritos de origen.

*Este glosario se encuentra en orden alfabético del español.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

Appadurai, Arjun (ed.). 1986. *La vida social de las cosas*. México: Siglo XXI Editores.

Bahr, Donald. 2005. “La mitología huichola de Juan Real y Robert Zingg”. *Dimensión Antropológica*, año 12, vol. 34, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Barabas, Alicia M. 2006. *Dones, dueños y santos. Ensayo sobre religiones en Oaxaca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)-Porrúa. 25-43.

Belting, Hans. 1994. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: Chicago University Press.

Benítez, Fernando. 1972. *Los indios de México*. Tomo 2, México: ERA. 391-429.

Benítez, Francisco. y Medina, Gabino (eds.). 2007. *Mi primer vocabulario wixárika-español*. Guadalajara: Universidad Pedagógica Nacional (UPN). 13.

Berlin, Brent y Kay Paul. 1969. *Basic color terms: their universality and evolution*. Los Angeles: University of California Press.

Bricker, Victoria. 1999. “Color and texture in the Maya Language of Yucatan”. *Anthropological Linguistics*, vol. 41, núm. 3, Los Angeles. 7-37.

Boas, Franz. 1889. *The houses of the Kwakiutl indians. British Columbia.* Washington D.C.: Museo Nacional de los Estados Unidos (USNM). 190-220.

Bonfiglioli, Carlo. 2006. *Las vías del noroeste I: Una macrorregión indígena americana.* México: Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA)-UNAM. 348.

Cabrero, Teresa. 2016. "Arqueología del Occidente de México". *Advances in Archaeology*, num. 2, Gaus, Pascual Izquierdo-Egea. 67-127.

Coles, David. 2019. *Chromatopia. An illustrated History of Color.* Cornelissen: Thames and Hudson, 215.

Cook, Sara. 2003. *Lacandon colour terms.* Victoria: Universidad de Victoria. 7-15.

Coquet, Michel. 2001. "L'anthropologie de l'art". En M. Segalen (ed.). *Ethnologie. Concepts et aires culturelles.* París: Armand Colin. 15-29 y 140-154.

De la Cadena, Marisol. 2010. "Indigenous Cosmopolitics in the andes. Conceptual reflections beyond "Politics". *Cultural Anthropology*. Vol. 25, Los Ángeles: *American Anthropological Association*. 334-370.

Descolá, Philippe (ed.). 2008. *La fabrique des images.* Paris: Musée du quai Branly, Somogy Éditions d'Art. 165-213.

Dupey, Élodie. 2016. "El cuerpo del color. Materialidad y significado del adorno corporal en la cultura náhuatl prehispánica". *El color de los dioses.* Catálogo de exposición, México: Instituto Nacional de las Bellas Artes (INBA). 21-33.

-. 2018. "El lugar del color en la mitología mesoamericana". *Revista Trace*, núm. 74, Julio, México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA). 158-184.

Forge, Anthony (ed.). 1973. *Primitive Art & Society*. Londres: Oxford University. 221-234.

Freedberg, David. 1989. *The power of images. A Study about History and a Response Theory*. Chicago: Chicago City Press.

Freitag, Vanessa. 201. "Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad". *El Artista*, núm. 11, diciembre, Bogotá. 129-143.

Furst, Peter T. y Nahmad, Salomon. 1972. *Mitos y arte huicholes*. México: Secretaría de Educación Pública (SEP setentas).

Fujigaki Lares, J. Alejandro. 2015. *La disolución de la muerte y el sacrificio. Contrastes de las máquinas de transformaciones y mediaciones de los rarámuri y los mexicas*. Tesis de doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

García de Weigand, Acelia. 2006. *Chaquira de los indígenas huicholes. Técnicas y diseños de 1820 a 1980*. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco (SCEJ).

Gell, Alfred. 2008. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon press.

-. 2016. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB editores.

Gilhem Olivier y Neurath (eds.). 2019. *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: Perspectivas comparativas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE)-UNAM.

Gombrich, Ernst H. (ed.). 1972. *Art, perception and reality*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Gómez López, Paula. 1999. *Huichol de San Andrés Cohamiata, Jalisco*. México: Colegio de México (COLMEX).

Good, Catherine. 1996. "El trabajo de los muertos en la Sierra de Guerrero". *Estudios de Cultura Náhuatl*, Núm. 26, México: Instituto de Investigaciones Históricas (IIH)-UNAM. 275-287.

Graburn H., Nelson. 1976. *Ethnic and tourist arts; Cultural expressions of the fourth world*. Los Angeles: Universidad de California.

Gruber, Rosan. 2012. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. México: Siglo XXI editores.

Hofweber, Thomas. 2009. "Logic and Ontology". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Metaphysics Research Lab*. California: Stanford University.

Ingold, Tim. 2014. "That's enough about ethnography!". *Hau. Journal of Ethnographic Theory*, núm. 4, Chicago: Chicago University. 383-395.

Iturrioz, José Luis (ed.). 2004. *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco*. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco (SCEJ).

Jociles, Ma. Isabel. 1999. "Las técnicas de investigación en antropología. Mirada antropológica y proceso etnográfico". *Gazeta de Antropología*, núm. 15, España. 37-85.

Kindl, Olivia. 2003. *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*. Guadalajara: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Universidad de Guadalajara (U. de G.). 65-80.

-2008 "El arte como construcción de la visión. Acción ritual, dinámicas creativas e interacciones sensibles". *Suplemento Diario de campo*, núm. 48, mayo-junio, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

-2013. "Eficacia Ritual y Efectos Sensibles. Exploraciones de experiencias perceptivas wixáritari (huicholas)". *Revista de El Colegio de San Luis*, año 3, núm. 5, San Luis Potosí. 206-227

Kindl, Olivia y Neurath, Johannes. 2005. "Materiales del arte huichol". *Artes de México*, núm. 75, México.

-. (eds.). 2008. "Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos". *Suplemento Diario de campo*, núm. 48, mayo-junio, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Latour, Bruno. 1991. *We have never been modern*. Cambridge: Harvard University Press.

-.1999. "On the partial existence of existing and nonexisting objects". En Daston, L. (ed.). *Biographies of scientific objects*, Chicago: University of Chicago press.

Lévi Strauss, Claude. 1962. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

Liffman, Paul. 2002. “El movimiento de lo sagrado por *Wirikuta*: El límite de lo oculto en la cosmopolítica wixárika”. *Ediciones MNA*, México: Museo Nacional de Antropología (MNA).

Lira, Regina. 2014. *L’alliance entre la Mère Maïs Frère Ainé Cerf: action, chant et image dans un rituel wixárika (huichol) du Mexique*. Tesis de doctorado, Paris: École Pratique des Hautes Études.

-. 2017. “Caminando en el lugar de la noche ((*Tikaripa*), caminando en el lugar del día (*Tukaripa*): primer acercamiento al cronotopo en el canto ritual wixárika (huichol)”. En Neurath, J. y Olivier, G. (eds.). *Mostrar y ocultar en el arte de los rituales. Perspectivas comparativas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE)-UNAM. 537-562.

López Austin Alfredo y Millones, Luis. 2012. *Dioses del norte, dioses del sur*. México: Editorial Era.

Lorente, Fernando. 2011. *La razzia cósmica. Una concepción nahua sobre el clima*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

-. 2020. “La configuración alma-espíritus: interioridades anímicas y el cuerpo como vestido entre los nahuas de Texcoco”. *Estudios de cultura náhuatl*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). 131-164.

-. (ed). 2021. *Etnografía y trabajo de campo. Teorías y prácticas en la investigación antropológica*. Ediciones del lirio, México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA).

Lumholtz, Carl. 1900. "Symbolism of the huichol indians; Memoirs of the American Museum of Natural History". Vol. III: *Anthropology*, Chicago. 39-70.

-. 1904. *El México desconocido; Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*. Vol. 2, Nueva York: Charles Scribner 's Sons.

Magaloni, Diana. 2014. *Los colores del nuevo mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*. Los Ángeles: Getty Institute, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Malinowski, Bronislaw. 1984. *Una teoría científica de la cultura*. México: Sarpe. 56-70.

Martínez, Ma. Isabel. 2016. "Los diseños de la cestería seri. Ensayo sobre técnicas de vinculación social". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 38, 109. México: Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE)-UNAM. 135-150

-. 2019. *Intervenir... Intuiciones metodológicas*. México: Instituto de Investigaciones Históricas (IIH)-UNAM.

-. 2020a. *Teoría etnográfica. Crónica sobre la antropología rarámuri*. México: Instituto de Investigaciones Históricas (IIH)-UNAM.

-. 2020b. “Historia “fuera de contexto”: Artefactos de historia entre los comcaac del norte de México y registros amerindios del conflicto”. *Mana*, núm. 26, Rio de Janeiro.

Martínez Ma. Isabel y Neurath Johannes. 2020. *Cosmopolítica y cosmohistoria: una anti síntesis*, Buenos Aires: SB editores 5-38.

Matos Moctezuma, Eduardo. 2019. “Festividades practicadas del lado de Tláloc”. *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 81, México. 32-33.

McIntyre, J. Eric (ed.). 2004. *Synthetic fibres: Nylon, polyester, acrylic, polyolefin*. Cambridge: Woodhead publishings. 157.

Morphy, Howard y Perkins, Morgan (eds.). (2006). *The anthropology of art*. Minnesota: Blackwell.

Mota de la Padilla, Miguel A. 1856 [1742]. *Historia de la conquista de la provincia de la Nueva Galicia*. Guadalajara: Gobierno de Guadalajara.

Negrín, Juan. 1975 *The Huichol Creation of the World. Yarn Tablas by José Benitez Sanchez and Tutukila Carrillo*, Sacramento: E. B. Crocker Art Gallery.

-. 1985. *Acercamiento histórico y subjetivo al huichol*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara (U de G).

-. 2005. “Protagonistas del arte huichol”. *Artes de México*, núm. 75, México. 45-55.

Neurath, Johannes (2002). *Las fiestas de la casa grande: procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Universidad de Guadalajara (U. de G.).

-. 2008. “Entre ritual y arte. Anacronismo, pathos y fantasma en un cuadro de Juan Ríos Martínez”. *Suplemento Diario de campo*, núm. 48, mayo-junio, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

-. 2013. *La vida de las imágenes*. México: Editorial Artes De México.

-. 2020. *Someter a los dioses, dudar de las imágenes. Enfoques relacionales en el estudio del arte ritual amerindio*. Buenos Aires: SB editores.

Neurath, Johannes y Jáuregui, Jesús, (eds.). 1998. *Fiestas, literatura y magia en Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss*. México: Centro Francés de Estudios Mesoamericanos-Instituto Nacional Indigenista.

-. 2003. “Seller, Preuss y las culturas del Gran Nayar”. En *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*. Neurath, Johannes y Jáuregui, Jesús (eds.). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Universidad de Guadalajara (U. de G.).

Nogué, Joán. 2007. *La construcción social del paisaje* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Pacheco, Ricardo. 2017. "Volverse invisible ante los muertos: el uso de pintura corporal negra en los ritos funerarios wixáritari (huichol)", en Olivier, Gilhem y Neurath, Johannes (eds.) 2019. *Mostrar y ocultar en el arte de los rituales. Perspectivas comparativas*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE)-UNAM. 379-409.

Pitarch, Pedro. 2013. *La cara oculta del pliegue. Antropología indígena*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Editorial Artes de México. 210-220.

Plog, S. 2003. "Exploring the ubiquitous through the unusual: Color symbolism in Pueblo Black-on-White pottery". *American Antiquity*, Vol. 68, No. 4, Octubre, Cambridge: Cambridge University Press. 665-695.

Rojas, Beatriz. 1993. *Los huicholes en la historia*. Morelia: El Colegio de Michoacán (COLMICH).

-. 1999 "Apuntes sobre la historia de los huicholes". Artículo digital, citado el 12 de noviembre de 2019, disponible en: <https://es.scribd.com/document/317565659/Apuntes-Sobre-La-Historia-de-Los-Huicholes>

Sartori, Giovanni. 1998. *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. México: Taurus.

Soustelle. Jaques. 1959. *El pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*. Puebla: Federación Estudiantil Poblana.

Severi, Carlo. 1996. *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*. Quito: Abya-Yala.

Stengers, Isabelle. 2011. *Cosmopolitics*, vol. 2, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Strathern, Marilyn. 1988. *The Gender of the Gift*, Berkeley: University of California Press

-. 1991. *Partial Connections*. Association for Social Anthropology. Lanham: Altamira press, Oceania Special Publications.

-. 1995. *The relation, issues in complexity and scale*, Bristol: Prickly pear press. 7-40.

Tello, Fray Antonio. 1891 [ca.1651]. *Crónica miscelánea en que se trata de la conquista espiritual y temporal de la santa provincia de Xalisco*. Libro 2, Guadalajara: La república literaria.

Torres, José (2000). *El hostigamiento a “el costumbre” huichol: los procesos de hibridación social*, Guadalajara: El Colegio de Michoacán (COLMICH), Universidad de Guadalajara (U. de G.).

Turok, Martha. 1988. *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdez Editores, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

Valdovinos, Margarita. 2002. *Los cargos del pueblo de Jesús María (Chuísete’e) Una réplica de la cosmovisión cora*. Capítulo 3. Tesis de licenciatura, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

Viveiros, De Castro Eduardo. (2010) *Metafísicas caníbales. Líneas de Antropología postestructural*, Buenos Aires: Katz.

Wagner, Roger. 2019 [1975]. *La invención de la cultura*. Madrid: Nota editores.

Warburg Aby. 1999 [1932]. *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Ángeles: The Getty Research Institute.

Weigand Phillip y Foster, Michael (eds.). 1985. "Introduction". *The Archaeology of West and Northwest Mesoamerica*. Boulder: Westview press.

Zingg, Robert. M. 1982 [1938]. *Los huicholes. Una tribu de artistas*. Vol. 1, México: Instituto Nacional Indigenista (INI).

-. 2004 [1998]. *Huichol Mythology*. Arizona: The University of Arizona Press,

Zizumbo, Daniel y Colunga, Patricia. 2008. "El origen de la agricultura, la domesticación de plantas y el establecimiento de corredores Biológico-culturales en Mesoamérica" *Revista de Geografía Agrícola*, no. 113, México. 3-9.

Filmografía

Álvarez, José. 2009. *Flores en el desierto*. México: productores: CELIS, Nicolás *et. al.* 112 mins.

Echevarría, Nicolás. 2014. *Eco de la montaña*. México: productor Julio Chavezmontes. 92 mins.

Herzog, Werner. 2010. *La cueva de los sueños olvidados*. Estados Unidos de América: productor *Creative Difference*, 90 mins.

Cibergrafía

Belting, Hans. 2000. *Imagen y culto. Una historia de la imagen, anterior a la era del arte*, Madrid, Akal. Consultado el 13 de abril de 2018. Disponible en: <https://es.slideshare.net/anderssoncausaya/descargar-en-pdf-gratis-imagen-y-culto-una-historia-de-la-imagen-anterior-a-la-era-del-arte-de-hans-belting>

Fujigaki Lares, J. Alejandro (2020) “Caminos rarámuri para sostener o acabar el mundo. Teoría etnográfica, cambio climático y Antropoceno”. *Scielo*, Sao Paulo. Consultado el 12 de febrero de 2021. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/mana/a/5J5tqW9LVTvCbwjPS9rvqMP/abstract/?lang=es>

Lundberg, Anna. 2018. *Color meanings and the art of using color symbolism*. Consultado el 04 de abril del 2021.

-Pérez, José y Merino M. 2018. Definición de ideario. Consultado el 17 de septiembre de 2021

Disponible en: <https://definicion.de/ideario/>

Ramírez, Javier. 2019. “La visión de Juan Negrín sobre el arte wixárika”. *Partidero*, artículo digital, citado el 7 de septiembre de 2021, disponible en: <https://partidero.com/la-vision-de-juan-negrin-sobre-el-arte-wixarika/>

Rojas, Beatríz. 1999. “Apuntes sobre la historia de los huicholes”. Artículo digital, citado el 12 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/317565659/Apuntes-Sobre-La-Historia-de-Los-Huicholes>

Shapiro, Roberta. 2019). “Artification as process”. *Cultural Sociology*, vol. 13, no. 3, octubre, Paris: 265-275. Artículo digital, citado el 12 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1749975519854955>