

LOS HILOS *NIERIKA* DE LA SERPIENTE: DE LA ENDOGAMIA A LA DANZA Y DE RETORNO AL MITO

ARTURO GUTIÉRREZ DEL ÁNGEL

INTRODUCCIÓN

Al caminar por la playa que los *wixaritari*¹ conocen como Haramara (o Del Rey, para los locales), en San Blas, Nayarit, en una cueva encontré una ofrenda votiva que los *wixaritari* conocen como *nierika* (Figura 1). Es un objeto hecho en madera de pino con forma ovalada de 15 cm de ancho por 25 de largo. Su superficie se embadurna con cera de abeja² para pegar filamentos de estambre que darán forma al motivo que les interesa. En el caso que me ocupa aquí, se concibieron dos serpientes entrelazadas y ondulantes y en medio se plasmó una flor-peyote. Un informante de San Sebastián al que le mostré la imagen comentó que se llama *nierika* porque tiene la cara de Tau (uno de los nombres del Padre-Sol), que es el centro. Una de las tareas que me he propuesto en este artículo es definir –mediante la forma, el color, la técnica– el contenido de esta obra para relacionarlo con un conjunto de manifestaciones dancísticas.

Las expresiones visuales del *nierika* no deben aislarse de otras relaciones visualmente imperceptibles pero que le aportan significado. Es decir, si uno quiere ir más allá de la forma y el color, debe determinar las relaciones que posibilitan el hecho de que este *nierika* sea un objeto de comunicación. Vale preguntarse, ¿de qué manera comunica?, ¿qué comunica y a quién? Por el lugar en el que lo encontré, la cueva de Haramara, sin duda es un operador de peticiones hacia la Madre del Mar. La manera en que comunica son los materiales: estambres de colores que descansan en una superficie de oco-te; y los códigos del color, herramientas que particularizan un mensaje.

¹ El endónimo de huichol es *wixarika*, y su plural es *wixaritari*. Preferimos utilizar estos términos que el de huichol.

² Hay que destacar que para este grupo la cera de abeja tiene una importancia sobresaliente. La utilizan en objetos ceremoniales o en ciertos rituales. En otros objetos comerciales que ellos venden y en los que se requiere la cera no se utiliza la de abeja, sino la de Campeche.

FIGURA 1.
NIERIKA ENCONTRADO EN LA CUEVA DE HARAMARA



Fotografía: Arturo Gutiérrez del Ángel.

Como hipótesis sostengo que el significado de esta obra trasciende su propia fisicalidad para metamorfosearse en hechos insospechados de la cultura, como son las danzas, los mitos, los cantos. Además, estas formas son de una potencia articuladora sin parangón, que puede ser rastreada incluso en culturas tan antiguas como los mexicas.

Para demostrar esto he dividido el ensayo en tres apartados: a) el estudio de la forma y colores para llegar, aunque sea parcialmente, a su contenido; b) contrastar esto con ciertas danzas que, por su movimiento y los cargos que las llevan a cabo, mantienen una relación de transformación tanto del lado de la expresión como del contenido; c) los contenidos fortalecidos de esta manera deberán desprenderse del presente etnográfico para adentrarse en ámbitos de la historia que permitan comprender de mejor forma esta ofrenda.

La ofrenda opera como matriz de inteligibilidad que posibilita percibir en qué grado y bajo qué mecánica se relaciona con otras expresiones de cultura *wixarika*. Por otro lado, despeja procesos encadenados entre la materialidad del objeto y el sustrato conceptual mítico. A manera de hipótesis, sostengo que esta doble articulación metafórica permite comprender ciertas expresiones metonímicas del ritual. Finalmente, la relación que se genera entre color y forma, con los conceptos míticos

y acciones rituales, nos adentra al punto de vista que los *wixaritari* guardan en función de sus expresiones estéticas (sean metafóricas o metonímicas).

EL COLOR Y LA FORMA

Los *wixaritari* mantienen una relación muy expresiva con los colores, que les sirven para expresar su arte, su vestuario, sus rituales. Son creadores de un estilo artístico muy peculiar que concibe las formas plásticas mediante conceptos mitológicos. Su arte está animado por los cantos chamánicos que intentan llamar la atención de sus deidades. Mediante los colores, los sabores, los rituales, sus antepasados son invitados a compartir sus espacios. Sus obras, como veremos, nunca son estáticas sino que gozan de una movilidad que a simple vista cuesta trabajo captar pues, a diferencia de ellos, para acercarnos a ellas utilizamos la pura vista. Para los *wixaritari* su arte se extiende allende a la vista, y eso trataré de develar en este ensayo. Veremos cómo el hilo, como concepto central, es un interventor prioritario para transmitir la comunicación que significan estos colores, estas formas, estos conceptos.

No obstante, ¿cómo acercarnos a lo que estas obras quieren expresar mediante sus colores? Entre los investigadores no hay consenso acerca del significado de los colores, sino únicamente aproximaciones que, por otra parte, resultan sin duda un material verídico para el análisis.

Así como el universo de los *wixaritari* se organiza mediante oposiciones y complementariedades numéricas, el código de los colores juega un papel fundamental en este orden. A cada región del universo le corresponde un color, o dos e incluso más. Aunque en su vestuario, sus cuadros de estambre, textiles, jícaras, etcétera, utilizan varios colores, los *wixaritari* reconocen cinco específicamente y que tienen un lugar particular en su cosmogonía. En la exégesis o mitología aparecen agrupados a la par de los números o las direcciones cardinales, ya que junto a ellos se distinguen cinco tipos de peyotes (Schaefer 1996: 150), de venados (Gutiérrez del Ángel 1996), de mazorcas (Gutiérrez del Ángel 2002a) o de serpientes (Aedo 2001: 198). Los *wixaritari* reconocen también cinco cepas de maíz divididas en *tamaxime* (maíz amarillo); *yawime* (maíz azul o negro); *tusame* (maíz blanco); *tailawime* (maíz morado) y *chinawime* (maíz pintito) (Gutiérrez del Ángel 2002a: 209).

En relación con el significado de los colores, Zingg (1982: 557) argumenta que el azul pertenece a las nubes serpientes y a las aguas de Xapawiyeme. Todo lo relacionado con esta deidad debe ser pintado de azul. Por su parte, Preuss relaciona este color con las lluvias y con la serpiente azul de nubes *haiku* (1998: 185-186) y Mata Torres (1976: 48-54) le otorga a la dirección sur-abajo el color azul. En San Sebastián Teponahustán, como en San Andrés Cohamiata, se han recogido exégesis que indican que la primera diosa salió del mar y era Tatei Kiewimuka, serpiente de color azul que traía nubes (Gutiérrez del Ángel 2010a: 113). También dicen que esta diosa se quedó en *Haiyawipa*, lugar en donde están las nubes azules.

Debe indicarse que la región sureña se asocia con la parte de abajo, lugar al que le corresponde el color negro o azul fuerte (Mata Torres 1976 y 1974; Schaefer 1996; Kindl 2003; Neurath 1998; Gutiérrez del Ángel 2002a). El código exegetico indica que las diosas de la fertilidad viven ahí, en *Haiy+wiya*, lugar de las nubes negras y lugar al que se le denomina también como oscuro o azul profundo (*tewi-wate+pari*). Mediante esta clasificación se ponen en evidencia las relaciones cosmogónicas que coligan ciertas regiones con otras. El negro azulado (abajo) y el azul claro (sur) tienen una carga semántica que sugiere su relación con la fertilidad: es el origen de la vida.

Por otro lado, el color amarillo se relaciona con la parte celeste. Preuss asegura que al salir el sol trae una flecha amarilla que es una serpiente (1998: 21). Esta víbora amarilla se representa también como Hauxarita, un manantial ubicado en Wirikuta, en cuyos alrededores los peregrinos recolectan una raíz denominada *uxa*, la cual asocian con la sangre de Tawewiekame (Nuestro Padre el Sol) y que utilizan para pintar su rostro. Los peregrinos afirman que Hauxarita es un lugar del amanecer y “donde el agua tiene un color amarillo”. No obstante, Kindl (2003), Mata Torres (1974), Neurath (1998) y Schaefer (1996) le atribuyen también el color rojo. Lumholtz (1981 y 1986), por su parte, registró que a esta región le corresponde el color negro. Schaefer (1996) asegura que el amarillo es un color correspondiente al centro. En cuanto a la región norteña, Kindl (2003) le atribuye el color amarillo, aunque Schaefer (1990: 180) asegura que su color es el verde. Se ve, pues, que no hay un consenso sobre la asociación de los colores con algún rumbo específico; no obstante, lo que persiste es la necesidad de atribuirles a las regiones un color que, en última instancia, sirve como un ordenador.

Podría decirse, en consecuencia, que la clasificación del color permanece aunque cambie su función.

Tomando como referente el principio de que los colores no necesariamente tienen un significado particular, trataré de buscar, mediante las narraciones etnográficas, un sentido al *nierika* que nos ocupa aquí.

LAS SERPIENTES

Los *wixaritari* conocen a estos ofidios con la voz *hai*, los cuales vehiculizan un sinnúmero de procesos sociales, cosmogónicos, mitológicos, rituales, estéticos: la lluvia al caer son serpientes, también el movimiento de los ríos, el humo en ascendencia, las fajas ceremoniales, las figuras que hilan a manera de ofrendas, la fila de los peregrinos que van a Wirikuta, los remolinos de aire, etcétera. Cabe preguntarse: ¿si muchas cosas son serpiente, entonces cómo asignarles un valor determinado? Primero, y sin duda, mediante las categorías propias que utilizan los *wixaritari*, sin olvidar el contexto en el que aparecen. El valor de los reptiles debe vincularse con el proceso en el que aparecen y con la dimensión estética como las danzas o narraciones, lo cual les proporciona un valor determinado a dichos ofidios. Ahora bien, su valor también depende de su capacidad de relacionarse con otros elementos: colores, sabores, personajes mitológicos y su transformación en elementos diversos como el peyote, el venado, las águilas. Así, su valía en términos de significado es polivalente según el contexto y relaciones en el que aparece. Gracias a esta capacidad de metamorfosis, las serpientes se consideran como hilos (*hui*) (Shaefer 1989: 183) que tejen al universo. Los grupos rituales que llevan a cabo la peregrinación a los cuatro rumbos del universo también son una fila que se comporta como serpientes. Este punto lo retomaré posteriormente con mayor detalle.

En términos generales, los *wixaritari* reconocen tres grandes categorías de ofidios, dentro de las cuales se encuentran otras subespecies (Aedo 2001: 149), de tal suerte que reconocen aproximadamente de 20 a 30 clases. Por el momento, en este ensayo únicamente me referiré a tres de estas serpientes, las cuales aparecen en la ofrenda votiva: dos se reconocen pictográficamente; la otra es el centro, transformación de una serpiente.

A) *La serpiente amarilla*

Haixayuwa o *Na'ariwame*. Le es propio el color amarillo y la dirección cardinal oriental, por donde nace el sol. Debe indicarse que existen ofrendas relacionadas con estas serpientes y que pertenecen a Tawewiekame (Nuestro Padre el Sol), como son las flechas de poder o las varas de los *mará'akate* (chamanes) denominados *muwierite* (plural de *muwieri*). El valor de estos instrumentos chamánicos está dado por la analogía con los rayos del sol y con las serpientes de cascabel. Esto queda claro con la siguiente cita de Lumholtz: “La flecha es representante del poder, especialmente del poder de los dioses; y, de análogo modo, la serpiente de cascabel, el meteoro y el escorpión son flechas de ciertas deidades” (1981, t. II: 200).

Otro dato que aporta información respecto a la serpiente lo encontramos en Konrad Preuss: “La salida del sol es especialmente festejada [por los *wixaritari*] y en el canto se describe cómo el dios del sol sacó una víbora amarilla de cascabel (la aurora), para matar a los venados (las estrellas) con su flecha” (1998: 21).

De acuerdo con Zingg (1982, I: 352-353; y II: 270-271), al sol le pertenecen las serpientes de cascabel, las amarillas. Por ello, entre los principales objetos votivos pertenecientes al Padre-Sol se encuentran los crótalos de las serpientes de cascabel, así como unas varas huecas denominadas *haká ítsu* a las que se les introducen semillas con el fin de imitar el sonido de los cascabeles de las serpientes.

Ahora bien, la serpiente amarilla se concibe también como Hauxarita, nombre de un manantial ubicado en el desierto de San Luis Potosí, Wirikuta, en cuyos alrededores los peregrinos comienzan a recolectar una raíz denominada *uxa*, la cual asocian con la sangre de Tawewiekame y que utilizan para pintar sus rostros con motivos cosmogónicos como serpientes o flechas amarillas; otras veces son espirales que ejemplifican a serpientes enrolladas o que se van desenrollando; o bien, unas figuras en forma de telaraña. Son muchos los motivos que a los peregrinos les gusta dibujar en sus rostros. Por otro lado, Hauxarita es lugar del amanecer y “donde el agua tiene un color amarillo”. Consideran que de este manantial salió el primer cantador asociado al Tsauxirika o bien a la figura Tautsi Maxa Kuaxi (Nuestro Hermano Mayor Cola de Venado),³ asociado

³ Estos personajes aparecen tanto en la mitología como en la ritualidad. Son los guías que conducen a los dioses a su destino de luz. De un lugar oscuro, húmedo y nocturno, los Tsauxirika los conducen a un lugar de luz, a Wirikuta, en donde nació el Padre-Sol. En la mitología, el

con Venus, quien cazó al fuego Tatewari. Otro nombre con el que se asocia esta serpiente es Mataraulle y también Tatei Na'ariwame, Nuestra Madre la Lluvia del desierto, la aurora y el amanecer.

Encontramos así un conjunto de funciones mitológicas mancomunadas a la serpiente amarilla, que de una u otra forma siempre aparecen al lado del poder solar, la luz y la lluvia.

B) *La serpiente azul*

Se le conoce con el término *haiku* o serpiente de agua (o nubes). A este ofidio le pertenece el Occidente-Sur. Habita en el mar pacífico de Haramara o las lagunas de Chapala o Xapawilleme. Tiene la posibilidad de manifestarse en una pluralidad de formas, como es el poste sureño del centro ceremonial (tukipa) conocido como Kiewimuka o madre de los venados; o como *haikulixi* o *kuyukun*, la serpiente de la aurora. También la denominan serpiente de remolino, *teuka* (Aedo 2001: 149). Varias versiones indican que estas serpientes atraen la lluvia, por ser tierra, por ser remolinos, y de ahí su asociación con este elemento. Así, no se puede separar el contenido de este reptil de los lugares que le son propios, Haramara y Xapawilleme. En este sentido, Zingg ofrece la siguiente descripción de Xapawilleme: “Lo mismo que todas las diosas del agua, rapauwíemi [*sic*] es, intercambiabilmente, nubes y serpientes. Su color es el azul y es la madre de la serpiente acuática haiku. Sus atavíos votivos tienen que ser pintados de azul” (1982: 557).

Algunos *wixaritari* consideran que en Xapawilleme viven serpientes provenientes del mar, diosas de la región húmeda, y dibujadas con el color azul; consideran que estimulan al cielo para que dé su lluvia. Al respecto, Preuss aporta la siguiente información: “Llama la atención que las varas de danza (objetos que son adornados con dibujos negros de serpientes, y que se dedican a los dioses en los actos mágicos propiciatorios de la lluvia) se llaman yuaitsu, ‘varas azules’ ” (1998: 185-186).

Resulta estimulante la cita de este antropólogo, en virtud de que los danzantes son precisamente quienes tienen la tarea de invocar a la lluvia (Gutiérrez del Ángel 2010b: 422-423). Como veremos en el apartado

Maxa Kuaxi significa el ‘Bisabuelo Cola de Venado’. Uno de los hombres más viejos y también guía de la peregrinación. Para saber más, aconsejo revisar a Gutiérrez del Ángel (2010a).

de danzas, estos personajes construyen el conjunto de sus significados al transformarse en ofidios danzarines. Vemos, pues, que el azul es una insignia de las aguas marinas, lugar de donde proviene la vida, y que atrae a la lluvia. Mata Torres confirma esto, pues le otorga a la serpiente azul la dirección sur-abajo (1974: 67).

En ocasión de una visita al pueblo de San Sebastián Teponahuastán, al preguntar sobre la serpiente azul, me comentaron que fue la primera diosa que salió del mar y que se llamaba Tatei Kiewimuka. Luego ella tuvo un hijo venado (*maxa*) llamado Paritsika, que es el venadito que camina al amanecer. Él cambia de color: cuando nace es azul y conforme crece se va poniendo amarillo.

Por el momento puede decirse que si bien las serpientes amarilla y azul pertenecen a una misma especie, su valor semántico no es el mismo. De hecho, existe un contraste interesante que opone a las dos figuras más que por su forma por su contenido; oposición binaria que se irá complejizando. Para ello, debemos pasar a otro punto sobresaliente en el *nierikia*: el centro.

C) *El centro flor-peyote-serpiente*

Entre las dos serpientes ondulantes se distingue una forma circular irregular. Así los huicholes conciben al peyote. En su centro existe una circunferencia más pequeña en color azul: es la flor del peyote al cual denominan *tutu*. Es de llamar la atención que nuestro artista anónimo decidiera utilizar este color siendo que las flores son blancas o pintitas. Su decisión, me parece, obedece a que buscaba establecer una relación entre el color azul con la flor: ¿qué sentido quería imprimirle? Dejemos esta pregunta en espera para, con mayores elementos, responderla.

En el *nierika* la flor es el centro de las dos serpientes ondulantes. Su significado depende también del conjunto de colores que le rodean, el cual los *wixaritari* reconocen como un color en sí mismo al que denominan “color pintito” (*chinawime*). En su marco referencial pictórico es la síntesis de los colores y de los rumbos cardinales. Regresaré a esto posteriormente.

Ahora bien, las flores tienen varios significados que, por su complejidad, no puedo profundizar aquí. Entre los más importantes se encuentra su asociación con la fertilidad, la sexualidad femenina y la transgresión; también con un diseño pictográfico en forma de flor-estrella denominado

xura, que muchas veces se identifica con Venus. Cabe preguntar entonces qué valor se le asigna a la *tutu*. El centro fluctúa entre las dos fuerzas: la azul y la amarilla, es decir, la nocturna y la diurna. Pero la flor, como centro del centro concentra la potencia de la existencia. El color azul indica su asociación directa con el origen: el mar. No obstante, es un azul que contrasta con el otro azul del fondo, que es más claro. Sobre ese punto me ocuparé más adelante. Por ello, las flores ocupan un lugar en el conjunto que invita a considerarlas como la unidad esencial del centro, origen de forma circular que se manifiesta en muchas otras cosas, como las cuevas, las matrices, los templos (Gutiérrez del Ángel 2010a: 161), las jícaras votivas (Kindl 2003), los *nierika* ceremoniales.

Por otro lado, el peyote es el centro aparentemente equiparado a lo solar en virtud de que es del desierto, es decir, del Este y de Wirikuta, lugar del nacimiento del Padre-Sol, Tawewiekame. Pero su centro es el azul marino: vida. Por tanto, podría pensarse que de él convergen tanto las fuerzas diurnas como las nocturnas, de ahí quizá que el peyote concentre varios colores. Esta explicación relativamente lógica se puede complejizar en virtud de otro paradigma: el movimiento.

Hasta aquí se ha deslizado el análisis en el código del color más que en el de la forma. Pasemos a ello. A diferencia de la flor, el peyote presenta un trazo desigual ondulante. Es una figura basada en el modelo natural: las ondulaciones son los gajos del peyote. Pero si complejizamos esta afirmación, las ondulaciones pueden pensarse con el verbo *yei*, que es ‘moverse’ o ‘caminar’, ‘andar’, verbo que junto al sustantivo *iyari* se pronuncia *ye’iyari*, que se traduce como la acción de caminar con el corazón, es decir, hacer peregrinación. Ahora bien, en la concepción del cuerpo huichol, *iyari* tiene valor de centro. El corazón es el centro del cuerpo. Pero, para comprender el movimiento del peyote, debo remitirme a una concepción más: con el corazón no se nace, sino que este se hace mediante la acción del caminar, de las peregrinaciones y “el costumbre”. Por tanto, este centro ondulante tiene movimiento, porque se está haciendo el corazón mediante la acción del caminar. Para los *wixaritari*, el peregrinar significa llevar *nierikate* para establecer relaciones con los antepasados. Esta relación significa “estar en la tierra”, vivir y ser visibles. Estas frases se componen con el mismo verbo con el que se compone la ofrenda: *nieree*, que es ‘estar’. Pero el estar vivo se dice *nieri’iya*. Lo que cambia entre el término *nierika* y *nieri’iya* es la clase a la que pertenece el sufijo. Así, la función semántica de esta obra votiva

remite sin duda al estar en la vida, al estar vivos y, eso es, precisamente, el movimiento, el caminar, la peregrinación. Volveré sobre este punto.

La deducción acerca de que se hace el corazón mediante el caminar no se puede agotar exclusivamente en función a la pictografía y la lingüística; una comprobación más completa emergerá al poner a dialogar esto con lo que hacen los peregrinos, a quienes –debo adelantar– se les conoce también como peyoteros o jicareros. Al realizar la peregrinación, los jicareros transforman su identidad social que los vincula con un conjunto de identidades dadas por varios nombres que adoptan. Entre ellos, vale destacar que se les reconoce como *tutu*, flor de peyote. En el apartado de danzas profundizaré sobre este punto. Por lo pronto, terminaré definiendo el resto de los colores del *nierika*.

D) *El color café*

Nuestro artista trazó el perímetro del *nierika* de un color café que, de acuerdo con un artesano de San Andrés Cohamiata, es el color para los árboles. Me parece que puede representar a los pinos que utilizan los jicareros en los rituales. El artesano contó lo siguiente: “Tawewiekame dijo que había que poner árboles en los cuatro puntos para que no se juntara el cielo con abajo. Por eso aquí yo pinto los pinitos así [nos muestra una ofrenda que iba a entregar en Wirikuta] y tienen que ser cafés, porque así le gusta a Tawewiekame, así dijo que tenía que ser”.

Este argumento se comprende mejor a la luz de las ceremonias, pues una de las marcas escénicas son los árboles que delimitan los espacios sacros. Si observamos a las serpientes y el centro, puede deducirse que los ofidios se encuentran en un movimiento ascendente o descendente, dependiendo de la ubicación del *nierika*. Si el color café es un árbol, las sierpes entonces están adentro. Vuelvo a mi hipótesis central: la figura no es estática sino que goza de un movimiento que no es perceptible ante la mirada ajena. He aquí precisamente uno de los problemas cuando se estudian estas figuras: querer juzgar las obras artísticas a partir de la pura mirada. Para comprender este *nierika*, y sin duda otras expresiones estéticas, en parte debemos prescindir de la mirada, porque ese objeto no es un objeto en sí, sino un intrínquilis anclado en lo imperceptible: las relaciones rituales que le dan forma. Pasaremos pronto a ello, no sin antes definir otros de los códigos pictóricos.

E) *El fondo azul claro*

Sin duda este color debe asociarse con el mar Tatei Haramara, de donde proviene la creación y todos los dioses. Lumholtz demuestra esto cuando afirma: “El dios supremo ‘viene del Mar Azul claro’, me dijeron, y es ‘el Hermano Mayor’. Su color [que es el de la serpiente de cascabel, o sea, el amarillo] y origen lo han convertido en un importante dios guerrero” (*apud* Zingg 1982: 310).

Existe, pues, una variante entre los azules: como vimos arriba, el azul fuerte se designa para la flor del peyote. En esta versión hace referencia al mar. No obstante, me parece que el azul claro se refiere a la laguna de Xapawiyeme, a la cual se le asigna el rumbo cardinal Sur, por donde se nace y por donde emergió el Padre-Sol (Gutiérrez del Ángel 2010a: 211); mientras que el azul marino de la flor del peyote son las aguas marinas. Así, tanto Haramara, el mar Pacífico de San Blas concebido como el inicio, como Xapawiyeme, lugar de tránsito hacia la vida, están significados por el azul que contrasta por su diferencia de tonalidad. Una versión recogida en el centro ceremonial de las Guayabas, comunidad de San Andrés Cohamiata, indicó que “Todos los *kaka+yatrite* [antepasados] vinieron del mar, que está abajo. Caminaron desde allá y vinieron de Xapawilleme. De ahí sale el Padre-Sol, por el Cerro Quemado, para subir al cielo y que mande la lluvia. Por eso su lluvia es como la de Xapawilleme, no tiene sal”.

Si conjuntamos estos datos con el movimiento de las serpientes y el peyote, una lectura posible es la siguiente: se proviene del centro, lugar de origen, la madre Haramara, se camina hacia la luz, por el camino azul claro. Se tiene corazón al salir por el Cerro Quemado. Una vez que los dioses o el Padre Sol nacen, su color se vuelve verde (*tsira+ye*), color del peyote, por tanto, del corazón. Muchos mitos hacen ver que las cosas nacen verdes (*tsira+ye*) y van madurando. Sigamos con la definición del espectro pictográfico del *nierika*.

F) *Los contornos de las serpientes*

Siguiendo el contorno de las dos serpientes, se observan los colores rojo, verde y un poco de rosa. El rosa se utiliza como adorno o para distinguir contornos, o bien, como variante del rojo. El significado de este último

color es polivalente, asociado tendencialmente al centro o al Este; pero también se relaciona con los manantiales de Wirikuta, de donde provienen las lluvias. En varias de las figuras que Lumholtz describió en el libro *El arte simbólico y decorativo de los huicholes* (1986) se representa el rojo de los dibujos acompañado del amarillo. Esto no debe sorprender si consideramos que en la mitología huichola el Padre Sol nace del fuego Tatewari, el cual en todos los casos se encuentra en el centro: rojo y amarillo conviven en términos de sus valores cosmogónicos. Otro de los comentarios que he recogido en relación con el color rojo es que es una serpiente de Wirikuta que denominan Kauyumari, quien asoma su cabeza por la cueva más alta del Cerro Quemado⁴ (Gutiérrez del Ángel 2002a: 183). Esto resulta fundamental en la cosmogonía *wixaritari*, pues Kauyumari tiene la facultad de transitar entre la parte baja y alta del universo, como el fuego que es una luz en la oscuridad.⁵ En este sentido tendría el valor de centro.

Otro de los colores alrededor de las serpientes es el verde (*tsira+ye*), el cual se puede asociar, como lo expresé en líneas anteriores, con el movimiento, el peyote, el nacimiento y lo inmaduro, un corazoncito. Una tejedora de San Andrés Cohamiata me comentó que este color se utiliza para un brebaje espumoso hecho de peyote molido, que consumen en la celebración de *hikuli neixa*; y que el color es como un rayo: “Cuando cae un rayo se puede ver este color”.

Por la posición en que se encuentran cada uno de los elementos descritos, vemos que existe una oposición entre la serpiente amarilla, asociada a lo de arriba y al Oriente, y la serpiente azul, asociada al Occidente y la parte baja. Esta oposición significa, de una manera simplificada, la conformación del universo. Para expresar esto los huicholes lo hacen mediante los códigos de color y el movimiento. Los colores tienen movimiento al ser parte de una dirección determinada: del rumbo sur provienen las serpientes azules que atraen las lluvias; el norte es el lugar donde también habitan las serpientes amarillas y rojas; en el oriente encontramos la serpiente de cascabel de color amarillo y en el

⁴ Este personaje no siempre es Kauyumari, a veces dicen que es Paritsika que va saliendo del Cerro Quemado y que asoma su cabeza para respirar por primera vez. Esta versión me la comentaron en el *tukipa* de Tierra Morada, San Sebastián Teponahutzán.

⁵ Kauyumari es un héroe cultural que guía al grupo en diversos momentos de su existencia. El significado de su nombre es, precisamente, “el que no sabe su nombre”. Si aquí aparece como una serpiente es porque puede figurar también como un venado u otros elementos. Tiene la facultad de transformarse casi a voluntad.

centro confluyen los diferentes colores: verde que significa movimiento, rojo que es el fuego, amarillo y azul.

Por la posición de las serpientes en el conjunto de la ofrenda, debe considerarse que el movimiento de estas se despliega en el interior de un árbol, representado mediante el color café, en donde se hallan contenidas. Por medio de los argumentos expuestos, podemos constatar que la ofrenda representa la totalidad del universo, es decir, un *axix mundi*.

Según este análisis, puede deducirse que se pasa de un azul oscuro, lo de abajo –al que en muchos casos se le asigna el color negro–, hacia un azul claro que va degradándose hacia el verde y finalmente al amarillo. Tenemos, pues, un espectro de colores básicos que intentan transmitir información coligada con una cosmogonía específica.

Partimos de la hipótesis central de que el *nierika* no puede entenderse del todo sin compararlo con otros productos propios de la cultura *wixarika*. Esta idea se verá enriquecida al observar cómo el objeto de nuestro análisis entabla un arduo diálogo con las coreografías de los peregrinos. Pero, ¿cómo lograr este engranaje? ¿Acaso todas las coreografías dialogan con el *nierika*? ¿Cómo lograr el acercamiento entre un objeto y el otro? Y, finalmente, ¿qué es lo que uno y otro están articulando y en qué plano de la cultura? Estas y otras preguntas intentaré contestar en el siguiente apartado.

LOS HILOS DE LA FERTILIDAD, DANZANDO AL *NIERIKA*

En el capítulo “Style and Meaning in Umeda Dance”, Alfred Gell (2006: 136) encuentra una gran dificultad para transmitir en un texto antropológico los significados gráficos de las danzas. Su reducción a texto, dice, no es suficiente para comprender en toda su riqueza el movimiento. Mediante los métodos coreográficos tradicionales utilizados en antropología, continúa, como el Laban y el Benesh, se pierde gran parte de la expresión visual de dichos movimientos. Y aunque estos métodos son adecuados, su lectura se dificulta a la mayoría no especializada (2006: 140). Para él, la danza debe ser estudiada bajo un “structural analysis” en su secuencia dancística, lo que creará el estilo particular de la danza. Para llegar a ello, propone crear un “observe’s model utilizing behavioral data”; un modelo codificado por medio de la descripción que tiene como principal patrón el movimiento. Uno de los problemas

que encuentra el autor es saber qué es y qué no es la danza, pues a veces se confunde el caminar con el danzar. Para ello, y como a Gell no le interesa utilizar la escritura coreográfica clásica, crea unas tablas que relaciona la descripción etnográfica con el movimiento (2006: 143).

Desde mi punto de vista, y porque lo he utilizado en otros análisis dancísticos, el método Laban no presenta ninguna dificultad de comprensión y expresa con claridad la kinesia de la danza. Ahora, comparto con Gell la idea de crear un modelo a partir de las secuencias rítmicas-kinéticas; pero, a diferencia de él, considero que el método laban expresa mejor la idea de la danza que su modelo, que se basa en el movimiento exclusivo de los pies (2006: 140).⁶ Propongo que la danza puede estudiarse en relación con los rituales u otros objetos bajo los siguientes principios: a) formulando un modelo a partir de las categorías del lenguaje propio del grupo en cuestión; b) partiendo de un conjunto secuencial del ciclo dancístico, no solamente de una danza; c) contemplando las transformaciones de estas danzas, entre ellas y más allá de ellas: en la transformación dentro del propio modelo dancístico, es decir, con los objetos, parafernalia, vestuario de las danzas; y con elementos que no necesariamente forman parte de las danzas, por ejemplo el *nierika* que me ocupa en este artículo; d) las danzas son en sí mismas un *metalinguaje* determinado por leyes estructurales que responden a sus combinaciones (Gutiérrez del Ángel 2010a: 155).

Ahora bien, ese modelo deja ver cómo las danzas aportan sentido a un conjunto de códigos dentro del ritual. Pero en este artículo lo que me interesa es observar cómo las danzas aportan información para comprender el *nierika*. Para dar este paso se requiere un concepto hui-chol que permita vincular un hecho con el otro. Este es sin duda el hilo en sus diferentes ramificaciones conceptuales. Por este mismo hecho, y porque ya lo hice, no presentaré toda la secuencia dancística, sino aquellas que por su forma y contenido dialoguen con el *nierika*.⁷

⁶ Todos los esquemas de las coreografías son obra del autor.

⁷ Las danzas que componen el ciclo ceremonial se analizaron ya con arduo detenimiento. Su estudio puede ser encontrado en el libro *Las danzas del Padre-Sol. Ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del occidente mexicano* (Gutiérrez del Ángel 2010a).

DE LA ESTÉTICA DEL COLOR AL MOVIMIENTO DEL HILO EN LA DANZA

El análisis del *nierika* implicó echar mano de lo que había: la forma y el color para deducir su contenido, que sin duda aún es incompleto. Desplacemos una vez más el análisis en la dirección del movimiento para comprobar la hipótesis planteada.

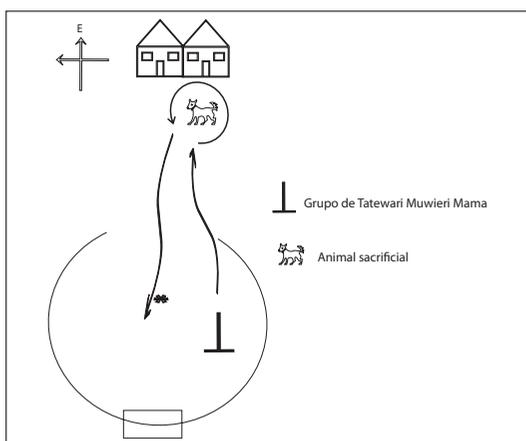
Mucho se ha escrito sobre el tiempo y ciclo agrícola de los *wixaritari*. No es mi intención repetirlo. Me interesa aclarar que el tiempo, dividido en secas (principios de noviembre) y lluvias (junio como inicio), responde a la concepción misma que tienen los *wixaritari* de sus actos rituales. Las secas es cuando inician el ciclo ritual y las grandes peregrinaciones; mientras que las lluvias es un estado de reposo y espera: es cuando va creciendo el maíz.

El ciclo se inicia con una celebración denominada *tatei neixa* o 'la danza de nuestras madres'. Se conmemora el fin de la oscuridad y el inicio luminoso. Ahora bien, quienes llevan a cabo el ciclo ceremonial son los *xukuri+kate*, conocidos como jicareros por llevar sendas jícaras ceremoniales que los reúnen y unen a sus antepasados directos; o *hikuri'ukatekate*, peyotereros, por ser quienes recogen el peyote. Para iniciar los rituales, los peregrinos deben atarse con una cuerda, denominada *wikuyau*, que también es una serpiente. El grupo queda vinculado siguiendo un orden particular que no pueden quebrantar. Este orden es el mismo que el de los primeros antepasados al salir de la oscuridad. Así, en términos mitológicos y rituales los peregrinos son *kaka+yatrite* que buscan la luz. En términos sociológicos, son el núcleo, su síntesis más terminada, que expresa el conjunto de relaciones en diferentes niveles: ser *wixarika* solo es posible si se tiene un antepasado que provino de esa oscuridad (Gutiérrez del Ángel 2002b: 78; Manzanares 2009).

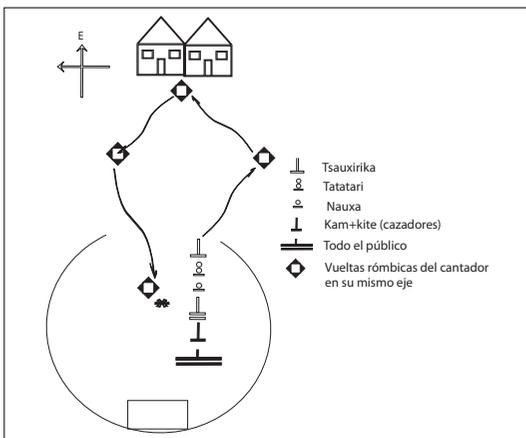
Tanto en *tatei neixa* (que inicia las secas), en la peregrinación (cuando se busca la luz), como *hikuli neixa* (inicio de las lluvias), se llevan a cabo ciertas coreografías sobre las que me interesa llamar la atención para crear el vínculo con el *nierika*. Debo indicar que la armadura dancística de los *neixa* se repite de un ritual a otro; no obstante, lo que me interesa resaltar son aquellas diferencias que vuelven significativo al conjunto de danzas. El reduccionismo de muchos antropólogos ha hecho que estos *neixa* se consideren como "mitotes", opinión que no nada más es arbitraria por el hecho de que los mismos *wixaritari* no lo conciben así, sino que el mismo término les resulta peyorativo. Luego han considerado que las danzas se reducen a una

coreografía puramente circular, lo que en verdad empobrece la complejidad de dichas expresiones.⁸ Esta opinión sin duda se desprende de un registro poco atento sobre las sutilezas dancísticas que vuelve común y diferente cada uno de estos actos. En términos generales, las danzas se inician con una procesión lineal y concluyen con otra rómbica (Coreografías 1 y 2). En su culminación se encuentran precisamente estas diferencias substanciales. Pasemos a ello.

COREOGRAFÍA 1



COREOGRAFÍA 2



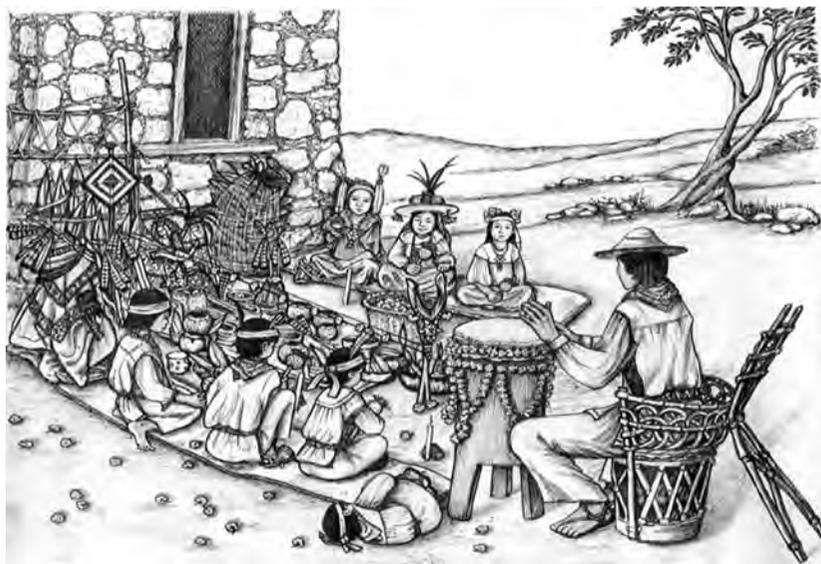
⁸ Para saber más sobre esta crítica, recomiendo revisar las coreografías que aparecen en mi libro *Las danzas del Padre-Sol* (2010a), en donde analizo cada movimiento dancístico en función del aparato cosmogónico, los cantos y los mitos. El resultado es que estas danzas están muy lejos de ser exclusivamente movimientos circulares, sino que su complejidad requiere de atención para captar los mínimos detalles que le proporcionan a los *neixa* su complejidad.

A) *Tatei neixa*

Este ritual tiene tres sentidos generales relacionados entre sí: 1) ser un rito de paso denominado *wimakwara*, que da la bienvenida a los niños no mayores de cinco años; 2) la bendición de primeros frutos para su consumo; 3) la despedida de las madres (*tatei*) de la lluvia.

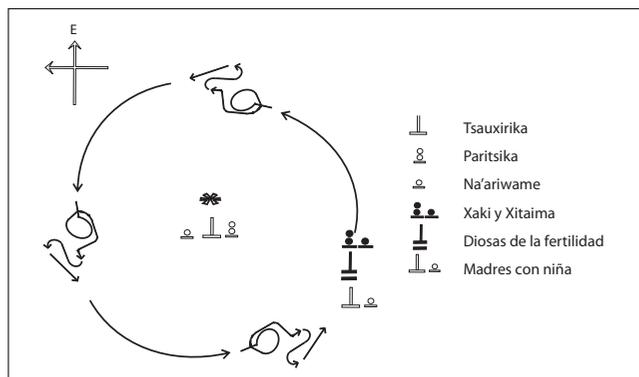
Una vez atados los peregrinos, al mediodía, en el patio ceremonial se monta un escenario en el que el cantador queda mirando al Este y los niños, franqueados por el Norte y Sur. Del lado este, junto a un adoratorio denominado *xiriki* (Figura 2) se coloca un conjunto de ofrendas de donde salen unos hilos que a veces son blancos y azules, y otras, azules y rojos, denominados *wawavi*, que significa cordón o cordón umbilical (Rossi 1997: 92). Luego el *mar'a'akame* vuelve aguilitas a los niños con su canto para llevarlos en un viaje anecdótico a Wirikuta en busca de su vida.

FIGURA 2



Dibujo: Patricia Madrigal para la obra *Las danzas del Padre Sol*, 2012.

COREOGRAFÍA 3

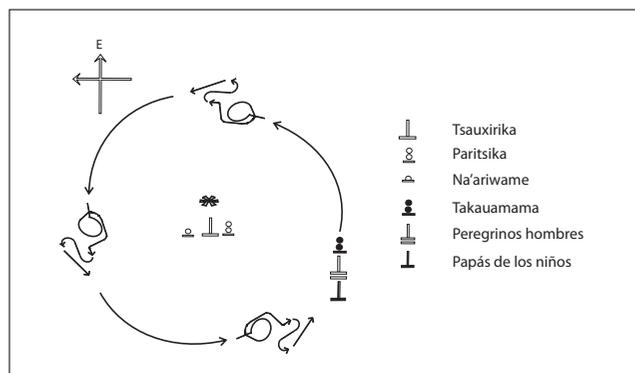


No explicaré cada uno de los cargos que intervienen en las danzas. Lo que por el momento me importa es comprender la forma de la danza y su relación con los niños y las madres de la fertilidad. En medio de las danzas se encuentran el cantador y el fuego. Es importante notar que, aunque circulares, estas danzas son levóginas y en momentos determinados los danzantes crean giros sobre su propio eje (Coreografía 3). ¿Qué indica este conjunto? Pasaremos en un momento a ello.

La siguiente coreografía (Coreografía 4) es nocturna; se remueven las ofrendas del altar, el cordón; y en algunas ocasiones los niños no danzan; otras, sí.

El ritual concluye con un sacrificio y banquete ritual en el que se activan una serie de relaciones de parentesco propias de los *neixa*.

COREOGRAFÍA 4

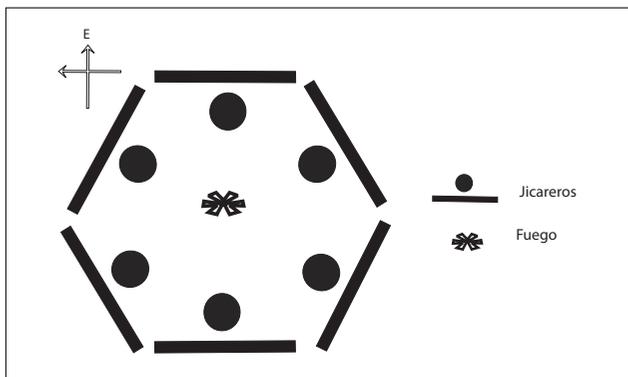


B) *La peregrinación*

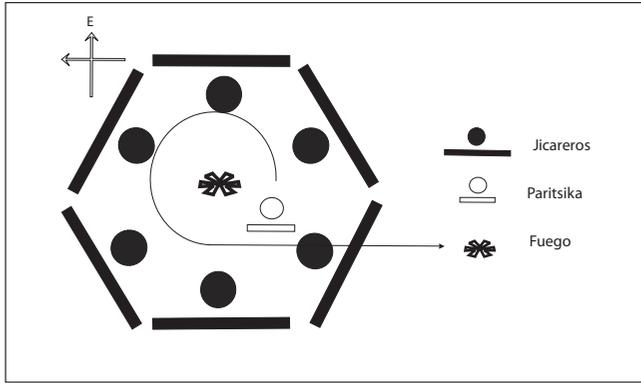
Los jicareros llegan al desierto atados simbólicamente mediante la cuerda *wikuyau* que los vuelve una sola persona, un solo cuerpo, una sola serpiente manteniendo un ritmo igual para cruzar el desierto. Después de muchos avatares y días de camino, y poco antes de la recolección y consumo del *hikuri*, inician sus danzas. Crean una figura coreográfica que emula la forma del peyote (Coreografía 5). Posteriormente, esa figura es activada con el movimiento de la danza de Paritsika. Debe recordarse que este cargo es el hijo del Padre-Sol, y su nombre significa 'el Venadito que Camina al Amanecer'. Con un paso conocido como el salto del venado o del sapo, da vueltas en sentido levógiro alrededor del fuego y del grupo (Coreografía 6). Luego, será él quien deba encontrar una familia de peyotes para ser intermediario en la relación que los jicareros tendrán con la familia de *hikuli* (Coreografía 7). Posteriormente los jicareros ofrecerán a esa familia productos traídos de la sierra, lo cual genera un pacto sellado por el Paritsika, al cerrar un círculo alrededor tanto de la familia de peyotes como de los jicareros (Coreografía 8).

Posterior al consumo del peyote, los jicareros crearán un conjunto muy complejo de figuras dancísticas, pero todas tienen una armadura similar: son rectangulares (Coreografía 9). Lo que cambia entre ellas son los personajes que ocupan cada lugar.

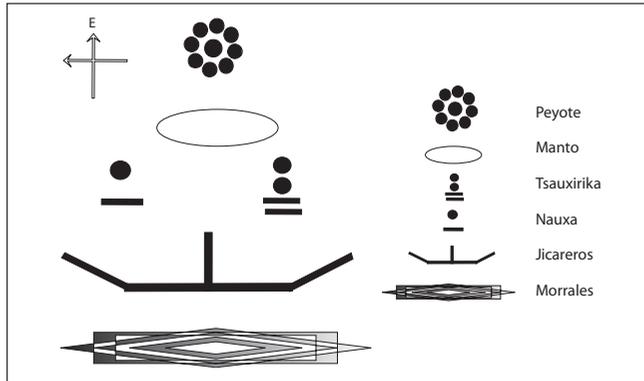
COREOGRAFÍA 5



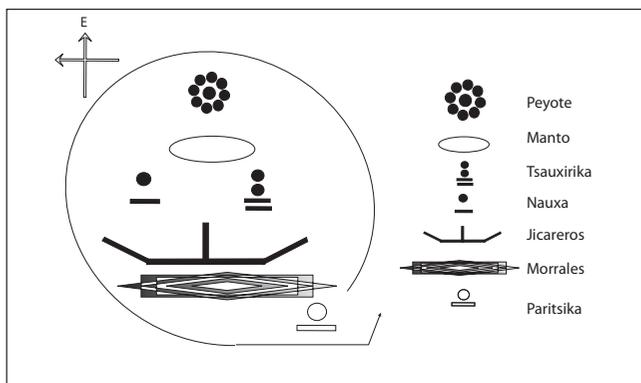
COREOGRAFÍA 6



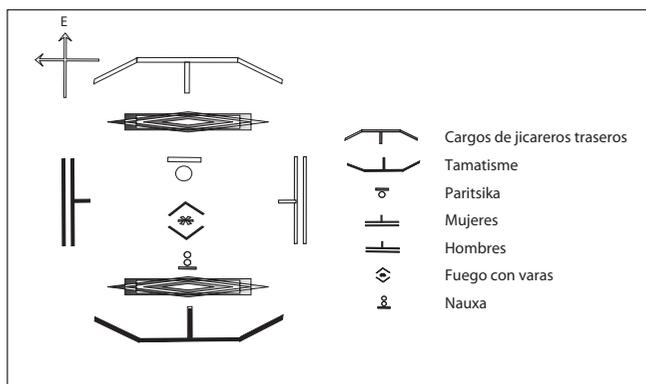
COREOGRAFÍA 7



COREOGRAFÍA 8

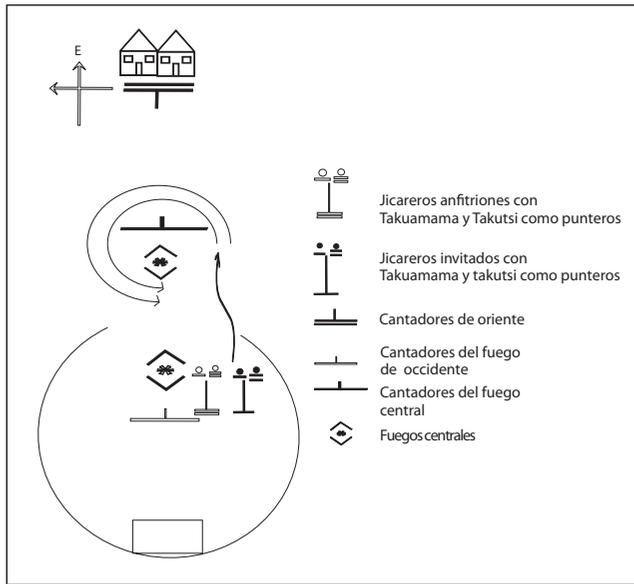


COREOGRAFÍA 9

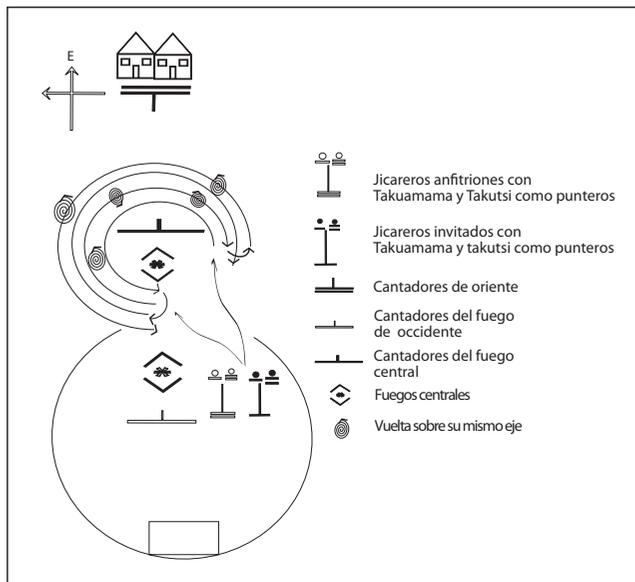
C) *Hikuli Neixa*

Este término significa la danza (*neixa*) del peyote (*hikuli*), y se divide en tres partes: *hikuli neixa* (danza del peyote), *xaki neixa* (danza de la *xaki*) y *maxa neixa* (danza del venado). Aunque juntas forman una sola celebración, hay que estudiarlas tal como los *wixaritari* articulan las partes. Esta división convierte a *hikuli neixa* en uno de los rituales más interesantes y complejos del ciclo ceremonial. Al igual que en *tatei neixa*, se lleva a cabo en los adoratorios familiares (*xirikite*), así como en los centros ceremoniales (*tukipa*). Arranca idealmente con el primer paso del sol por su cenit, en el solsticio de verano y son los jicareros quienes tienen el deber de llevarla a cabo. El tiempo de duración fluctúa dependiendo de si se hace en el adoratorio familiar (*xiriki*) o en el centro ceremonial (*tukipa*). Sus danzas son sumamente complejas y elaboradas. Como vemos en las coreografías, en casi todas existe un fuego central. Al terminar la peregrinación, los Tatewari Muwieri Mama, que son los encargados de cuidar y alimentar al Abuelo Fuego (Tate'ewari), forman una figura rómbica a su alrededor. Alrededor de este centro, los jicareros conforman la coreografía del peyote (véase Coreografía 6). Posteriormente configuran un escenario clave: tres fuegos: uno dentro del centro ceremonial *tuki*, otro en el patio y otro del lado este, en los adoratorios *xirikite*. Realizarán una serie de coreografías en diferentes espacios, relacionadas con la figura del rombo (Coreografía 10); mientras estos personajes las llevan a cabo, los danzantes pasan a los tres fuegos, en donde se encuentran diferentes cantadores para consumir peyote molido.

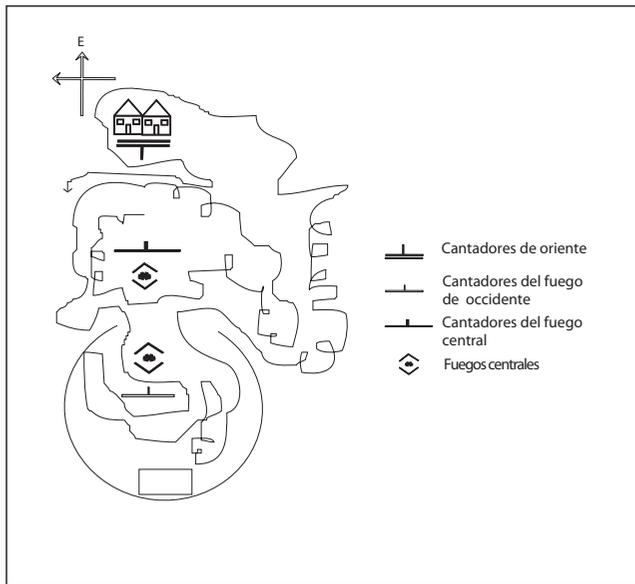
COREOGRAFÍA 11



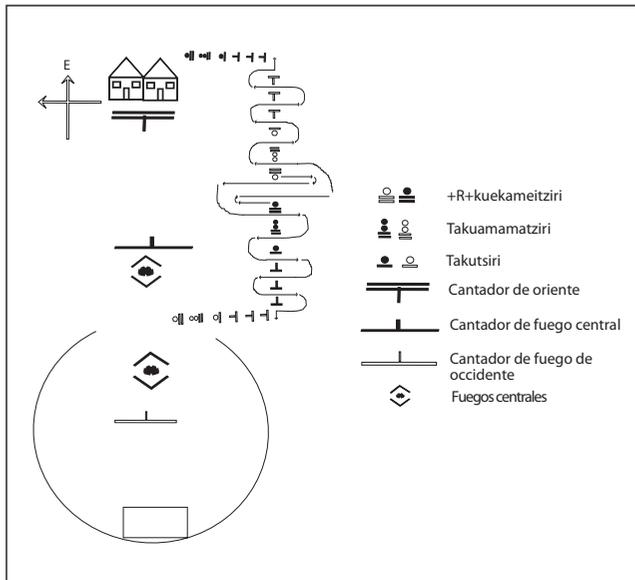
COREOGRAFÍA 12



COREOGRAFÍA 13



COREOGRAFÍA 14



DEL MOVIMIENTO *NEIXA* AL MOVIMIENTO DEL *NIERIKA*

Lo que se aprecia en las coreografías es una evolución de las formas. El círculo es lo que priva en *tatei neixa*. Es la forma básica del nacimiento, de ahí que esté dedicado a los niños y los primeros frutos; incluso en la escenografía se alude al *wawavite*, cordones umbilicales. La forma circular, como lo ha notado Olivia Kindl (2003), es la forma de las jícaras votivas que remiten a matrices y cuevas.

Por otro lado, las formas coreográficas de la peregrinación son básicamente dos: la circular y la rómbica. La primera da paso a la segunda, la que se establecerá en los siguientes rituales. El rombo es una figura asociada con lo creado, lo nacido, lo completo, en virtud de que es la imagen del sol nacido y los rumbos cardinales: el Occidente, el Sur, el Este, el Norte, arriba, abajo, en medio. Entre sus formas más peculiares se encuentran los famosos ojo de dios o *tzikuri*.

Con este rombo es con el que da inicio *hikuli neixa*, el cual, como se ve en las coreografías, da paso al círculo y de ahí a una figura ondulante que recuerda a las serpientes entrecruzadas. La lógica en su conjunto muestra que del círculo proviene el rombo y que este desaparece en el primero. En las figuras descritas subyace la reflexión misma de la vida y la muerte, polos que se tocan, se oponen y complementan. Entre los dos se encuentran las serpientes ondulantes que posibilitan la relación y continuidad: de ahí que las últimas coreografías de *hikuli neixa* sean dos grupos de jicareros ondulantes.

ENTRE LAS FORMAS GEOMÉTRICAS
Y LOS HILOS GENEALÓGICOS

Ahora bien, ¿qué tienen que ver estas reflexiones con el *nierika* que nos ocupa en este ensayo? Puede deducirse que los hilos que dibujan las formas del *nierika* son los jicareros que recrean las formas. Y no en un sentido metafórico, más bien metonímico, pues lo hacen al moverse, al caminar; acción que demarca además su territorio, tal como lo ha hecho ver en sus últimos trabajos el antropólogo estadounidense Paul Liffman (2011). Para ello utilizan un término interesante: *nana'iyari*. Cuando caminan sus espacios, los jicareros van hilando un territorio que les da

forma e identidad: son un solo corazón, como bien lo dicen al hacer la peregrinación (Gutiérrez del Ángel 2002a: 219).

Nana significa ‘camino’; e *iyari*, ‘corazón’. Este término, como bien lo ha hecho notar Paul Liffman (2011: 99), remite a la constitución primaria del universo *wixarika* y los primeros seres que provinieron del mundo bajo para encontrar su vida. Como en el ciclo ritual, iban atados y su movimiento era el de la serpiente. El hecho de estar anudados en esta epopeya dio paso a la diversificación de hilos genealógicos conformando redes que constituyeron el *plexus* social: el cuerpo (*kieyari*), los ranchos (*ki*), los adoratorios (*xirikite*) y los templos (*tukipa*).⁹ Estas ataduras fueron creando bucles de parentesco: los abuelos, los Hermanos Mayores, los tíos, etcétera. Por cierto, el antónimo de *nana* es *nuturi*, que significa ‘sin cuerda’, ‘sin hilo’, ‘sin tierra’, y es la palabra para designar a los huérfanos (Manzanares 2009: 76).

Ahora bien, esta atadura queda visibilizada ritualmente en *tatei neixa*, donde los niños hacen ese viaje atados mediante el cordón *wawa-vi* o cordón umbilical. Esto marcará su pertenencia a un rancho, un *xiriki*, un *tukipa*, en fin, a una deidad que le da identidad.

LA ENDOGAMIA NEGADA: COREOGRAFÍAS DE ENTRECruzAMIENTO CON LA FAMILIA *HIKULI*

Ante el panorama descrito, surge una inquietud de orden existencial: por sí mismo, un grupo salido de la oscuridad no puede reproducirse, porque son uno solo, un solo corazón: familia. Lo uno por sí mismo no produce la alteridad que posibilita la reproducción social. De ahí que haya un proceso de jerarquización interna de los jicareros demostrable en las danzas: en *tatei neixa* lo que priva es el círculo, que se va complejizando hacia el rombo (*tzikuri*) que da paso nuevamente al círculo y luego al desdoblamiento de la figura en una ondulación serpentil. Observamos una evolución de las formas coreográficas que concluye en la figura del *nierika* que nos ocupa aquí. Es decir, la descolocación del rombo (*tzikuri*) da paso a una invocación de la fertilidad. Ahora bien, el hecho de que al principio de las danzas aparezca un círculo y al final otro no implica que sea el mismo. El primero

⁹ En un trabajo que aparecerá en *Revista de El colegio de San Luis, Vetás* 2013, he llevado a cabo el estudio de la relación entre estos ámbitos, concluyendo que el significado del cuerpo y persona es la relación que mantienen también con la casa y el centro ceremonial.

es la madre (*tatei*) que da vida. De ahí que todo sea inmaduro, verde, pequeño; el segundo círculo es el de *hikuli neixa*: lo femenino fertilizado. Aunque aquí no se ha mencionado, existe en este tiempo un pasaje ritual en que es recibida la lluvia como esperma solar para fertilizar la tierra, luego el sol es literalmente castrado (Gutiérrez del Ángel 2010b: 421-423).

Pero cabe preguntar cómo de la unidad, es decir, los *kaka+yarite*, se da paso a la alteridad. Lo que posibilita esto es precisamente el encuentro con un otro referencial: ¡la familia *hikuli*! Esos son los otros; de ahí proviene la diferenciación, solucionando así una endogamia real: lo uno no se reproduce entre sí, sino con lo otro. De ahí la verdadera importancia del peyote para este grupo. Y esto queda demostrado en otro pasaje ritual de *hikuli neixa*. Antes de llevar a cabo las danzas de entrecruzamiento (Coreografía 14), una mujer denominada *xaki*, con su metate muele al peyote sólido en líquido, una bebida espumosa que consumen los jicareros mientras deshacen el rombo dando paso al círculo. Es decir, el líquido fertilizante no proviene de lo uno, sino de lo otro. Debe hacerse una aclaración en cuanto a la forma entrecruzada. Entre los *wixaritari* cruzar algo está prohibido. Si, por ejemplo, en *tatei neixa* te cruzas frente al cantador, o cruzas los hilos *wawavi*, un destino funesto te puede deparar. En la peregrinación cruzarse entre los compañeros también tiene consecuencias fatales. En la Semana Santa, los grupos no pueden cruzarse, sino caminar en línea recta, uno al lado del otro. La única coreografía que permite este movimiento es en *hikuli neixa*, en las danzas de entrecruzamiento (Coreografía 14). Sin duda, esto demuestra una invocación de la fertilidad, de la sexualidad del universo y de los jicareros que dejan su lluvia (esperma solar).

Ahora bien, la alteridad entre los jicareros y la familia de peyotes da paso a otras consecuencias: una importante división territorial organizada en principio por mitades (Gutiérrez del Ángel 2002b: 78). Esta jerarquización a partir del sistema de parentesco y las obligaciones rituales se va complejizando en términos de los intercambios: en un ciclo ceremonial de cinco años¹⁰ pasan de un sistema de intercambio

¹⁰ Debo indicar que para los *wixaritari* el número cinco significa completud. Únicamente para poner un ejemplo, los cargos de jicareros duran cinco años, después cambian por nuevos grupos que los sustituyan. Para comprender en verdad el sistema de intercambios de los *wixaritari* debe verse al menos cinco veces el ciclo ritual completo. De ahí emerge el modelo de parentesco que da forma a su sistema exogámico. Por otro lado, existen cinco colores de maíz, cinco serpientes, las danzas siempre se hacen en ciclos de cinco, etcétera.

restringido (entre dos templos), a uno generalizado que comprende los diferentes centros ceremoniales comunales (2002b: 78).

En conclusión, los colores amarillo y azul de las serpientes del *nierika* son la alteridad que permite la reproducción. En sí mismos, los colores azul y amarillo son relevantes no tanto por la tonalidad sino por la selección que la cultura hace para crear la diferencia. En este sentido, la alteridad incluye al peyote, centro de la ondulación, del cual surge un círculo azul fuerte, que es la misma flor del peyote: centro del centro como principio del movimiento, el *ye'iyari*.

Varios planos no necesariamente visuales constituyen el *nierika*. Por un lado, la expresión del movimiento articulada con las danzas. El diseño es una síntesis estética del proceso ritual alusivo al *nana'iyari*. El *nierika* manifiesta procesos y relaciones de manera sintética, mismos que en el ritual se ven accionados y complejizados en un plazo de tiempo considerable. Principio y fin se oponen, tocan, complementan. Son categorías de espacio, tiempo, género, parentesco, que quedan labradas en el movimiento ondulante de las serpientes alrededor de los colores en el plano de la enunciación; no por nada *nierika* y *nieri'iya* pertenecen a campos semánticos similares. Sin duda, esto indica que la vida es movimiento, es la alternancia con los antepasados, mismos que hacen visibles a los *wixaritari*, a sus generaciones; pero *nierika* también hace visibles a los antepasados, a los *hikuli*. Un juego de espejos se articula en este hecho que tiene como fin la reproducción integral de la cultura de los *wixaritari*. Ahora bien, como lo indiqué al principio, entre el *nierika* y las coreografías rituales existe un elemento formal que los articula: el hilo.

LOS HILOS CEREMONIALES Y TEXTILES

La hipótesis de que los peregrinos son los hilos queda confirmada por la etnografía de Stacy Schaefer. Esta autora propone que las mujeres al tejer es como si recrearan el camino del sol en su nacimiento (1989: 184); lo mismo que hacen los jicareros en la peregrinación. Como parte de su parafernalia, los jicareros llevan una varilla de un telar en miniatura que se utiliza para tejer una bolsita con un diseño particular que utilizarán para guardar su tabaco sagrado (*yainuri*). Así, el hilo de la urdimbre es el camino solar (1989: 184). Por otro lado, la cuerda *wikuyau* con que se atan los jicareros puede verse como los hilos de la urdimbre (1989: 187).

Así, la autora concluye que peregrinar y tejer son dos tareas significativamente iguales. Yo diría que entre ellas existe una distancia más que por su significado, hacer nacer al sol, por su alcance espacial y técnico.

Ahora bien, esta idea del hilo se aloja en la relación con el universo. Al nacer, los humanos quedan atados al universo mediante un hilo invisible (*k+puri*) que sale desde su fontanela. Esta idea, aunada a las otras, nos ofrece este interesante panorama de los peregrinos como hilo, hilo que teje, mientras caminan, al universo, a la vida, a las cosas. Este hilo produce una figura más que Paul Liffman ha estudiado y que mencionamos líneas arriba: el *nana* (Figura 3) que, además de ser un fértil concepto de movimiento, es una figura que se teje. Esta imagen se hace en los morrales tejidos de los *wixaritari*, y tiene precisamente la forma de un rombo. Es el camino que los *wixaritari* tejen al hacer la peregrinación.

FIGURA 3



Fotografía: Paul Liffman, 2011.

CONCLUSIONES

A lo largo del ensayo se propuso que comprender una figura plástica no implica exclusivamente la vista, sino las relaciones que guarda con expresiones de la cultura que traspasan a la misma obra. Sugerí que el *nierika* estudiado es en sí mismo un llamado a la alteridad, lo que posibilita la reproducción social. El movimiento serpentil que

representa el *nierika* se aloja en varios registros: en el estético, pues como creación y manipulación de los materiales técnicos –como los estambres de colores– logra transmitir una idea considerada por los *wixaritari* muy grata; en el concepto del movimiento, mismo que se desprende de su relación con las formas coreográficas de los rituales agrícolas; en el sistema de parentesco, pues crea la diferenciación mínima que posibilita intercambios restringidos; la mitológica, al ser la epopeya que da forma a la creación huichola; en la lingüística, pues el término *nierika* dialoga estrechamente con la vida, que es *nieri'iya*. En fin, vemos que este *nierika* tiene tantas posibilidades que supera en mucho a este trabajo. Por lo pronto, se puede ya esclarecer la importancia de las formas de este objeto reproducidas en muchos aspectos de la cultura *wixarika*.

REFERENCIAS

- AEDO, Ángel, 2001, “La región más oscura del universo: el complejo mitote de los huicholes asociado al kieri”, tesis de licenciatura en Antropología Social, México, ENAH.
- GELL, Alfred, 2006, *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams* [1999], Londres, Berg Publishers/London School of Economics.
- GUTIÉRREZ DEL ÁNGEL, Arturo, 2010a, *Las danzas del Padre-Sol. Ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del occidente mexicano*, México, UNAM/UAM-Iztapalapa/Colsan/Porrúa.
- , 2010b, “La fragilidad amorosa de la serpiente emplumada: sacrificio y sexualidad en el noroeste de México y Suroeste de Estados Unidos”, *Lévi-Strauss, un siglo de reflexión*, María Eugenia Olavarría, Saúl Millán y Carlos Bonfiglioli, México, UAM/Juan Pablos Editores, pp. 387-432.
- , 2002a, *La peregrinación a Wirikuta: el gran rito de paso de los huicholes* [1998], México, INAH-Conaculta.
- , 2002b, “Jerarquía, reciprocidad y cosmovisión: el caso de los centros ceremoniales tukipa en la comunidad huichola de Tateikie”, *Revista Alteridades. Tiempo y espacios del parentesco*, año 12, núm. 24, pp. 75-97.
- , 1996, “La muerte del venado como rocío peregrino del peyote”, ponencia presentada en el Congreso de Antropología e Historia del Occidente de México, Tepic (mecanografiado).

- KINDL, Olivia, 2003, *La jícara huichola: un microcosmos mesoamericano*, México, INAH/INBA.
- LIFFMAN, Paul, 2011, *Huichol Territory and the Mexican Nation, Indigenous Ritual, Land Conflict, and Sovereignty Claims*, Tucson, University of Arizona Press.
- LUMHOLTZ, Carl, 1986, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes* [1900], México, INI.
- , 1981, *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* [1904], vol. 2, México, INI.
- MANZANARES, Alejandra, 2009, *El sistema de cargos de los xuku'rikate. Parentesco y poder en una comunidad wixarika*, México, IIA-UNAM.
- MATA TORRES, Ramón, 1976, *Los peyoteros*, Guadalajara, Kerigma.
- , 1974, *El pensamiento huichol a través de sus cantos*, Guadalajara, Kerigma.
- NEURATH, Johannes, 1998, “Las fiestas de la casa grande. Rituales agrícolas, iniciación y cosmovisión en una comunidad wixarika (T+apurie, Santa Catarina Cuexcomatitán)”, tesis de doctorado en Antropología, México, UNAM.
- PREUSS, Konrad Theodor, 1998, *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (comps.), México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/INI.
- ROSSI, Ilario, 1997, *Corps et chamanism*, París, Armand Colin.
- SCHAEFER, Stacy, 1996, “Peyote, Perception and Meaning among the Huichol Indians”, *People of the peyote. Religion and Survival*, Stacy Schaefer y Peter Furst (eds.), Albuquerque, University of New Mexico Press, pp. 138-185.
- , 1990, “Becoming a Weaver: The Woman’s Path in Huichol Culture”, tesis de doctorado en Antropología, Los Ángeles, Universidad de California.
- , 1989, “The Loom and Time in the Huichol World”, *Journal of Latin American Lore*, vol. 15, núm. 2, pp. 179-194.
- ZINGG, Robert M., 1998, *La mitología de los huicholes* [c. 1938], C. Fikes, Phil C. Weigand y Acelia de Weigand (eds.), México, El Colegio de Jalisco/El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura de Jalisco.
- , 1982, *Los huicholes. Una tribu de artistas* [c. 1933], Clásicos de la Antropología, vol. 2, México, INI.

