

INTRODUCCIÓN

El propósito que se persigue en este trabajo es referir a un conocimiento antropológico de las marcas corporales, específicamente las que realizan en su rostro los *comcaac* o seris, grupo indígena que habita en la costa del semi-desierto sonorense en el noroeste mexicano. En este sentido, se busca resaltar la especificidad de su elaboración y el uso de los diseños. Las marcas corporales en *cmiique iitom* –la lengua de los *comcaac*– reciben el nombre de *hayeen ipáii* y su traducción literal al español es diseño de la pintura facial (Moser y Marlett, 2005: 365). El *hayeen ipáii* fue y es una característica de identificación de las bandas y de la sociedad actual. En la medida que la pintura facial se comprende como un elemento más de la vida social, da pie para conocer el diálogo que tiene con la dinámica interna y externa de este grupo, y expone así su participación activa en contextos económicos y políticos, y dentro de las celebraciones tradicionales.

Se hizo un ejercicio que observa a estas decoraciones como imágenes que articulan la dinámica social del grupo. Se cuestionó el proceso creativo, los diseños en sí mismos y la relevancia de su elaboración debido a que los sujetos que realizan las decoraciones se apropian de distintas maneras del conocimiento y del proceso de elaboración de las marcas. Ante esto, se considera que la pintura facial, como imagen, es un testigo de la sociedad que genera empatía (Freedberg, 1992 [1989]) entre los sujetos que la elaboran, la portan y la observan. La eficacia de las marcas corporales, como componente visual, radica en que se asume su existencia y se le atribuye cualidades por parte de la sociedad, es así como se vuelve partícipe en la interacción social.

Se retoma la propuesta de Haselberger (1961) en cuanto a que los objetos de arte, como los llama la autora, a partir de su inserción en la vida social, permiten identificar el papel que juegan

tanto en el sujeto que los crea como en el que los observa. La autora añade que los objetos dan pie al establecimiento de relaciones sociales y, por consiguiente, permiten identificar procesos históricos. Por otra parte, la posición que toma Schmitt (2002: 35-62) hacia el análisis de las imágenes adquiere sentido para esta investigación, una vez que se comprende que la creación de la imagen se impregna de una connotación social y se relaciona con ciertas funciones. De manera un tanto distinta, ambos autores proponen que a partir de la observación de la elaboración de los objetos/imágenes dentro de la sociedad y cómo interactúan, se acerca a: 1. un proceso histórico de la sociedad y 2. exponer puntualmente situaciones del grupo; con lo cual se antepone una creación consciente y funcional de los objetos/imágenes.

Por otra parte, Gröning (1997) expone que la decoración del cuerpo humano es una de las formas de arte más antiguas conocida por el hombre; es el devenir de una tradición que se reconfigura a cada momento con elementos que se entrelazan, resultado del contacto entre sociedades. Las marcas corporales que plasman muchas sociedades exponen una dinámica social que refiere, en la mayoría de los casos, a valores, normas, jerarquías sociales, gustos que resaltan la preferencia por los colores y materiales empleados, así como procesos técnicos que generan relaciones sociales. Ya sea en cantos o danzas, dentro de las ceremonias o fuera de ellas, y en la vida cotidiana, las marcas corporales están presentes. Cada individuo elabora la decoración desde una tradición estética colectiva; los adornos e incluso el peinado la hacen parte de la esfera social de los grupos, indicando la pertenencia a la comunidad, la infancia, el matrimonio o la viudez; muestran roles con los cuales se establece una red de relaciones sociales.

En México, por ejemplo, Fray Diego de Landa en su *Relación de las cosas de Yucatán* (1993 [1566]: 42-44), detalló la manera en que los mayas se pintaban el cuerpo y se realizaban escarificaciones con el propósito de dar a conocer la valentía y la bravura que los caracterizaba. Al ser las escarificaciones una práctica dolorosa, se realizaban en diferentes periodos de la vida del

hombre. Igualmente, las mujeres se pintaban todo el cuerpo con una goma aromática delineando la parte de los pechos, los brazos y la espalda. Al estudio de las pinturas o las escarificaciones en Mesoamérica (Bautista, 2001-2002: 3-12), se puede añadir que formaron parte del adorno del cuerpo para protegerse del medio ambiente y realizar las festividades de los ciclos agrícolas y de la vida del ser humano. Muchas de las figuras plasmadas en la piel permiten comprender que las imágenes por sí mismas configuran y establecen vínculos debido a que forman parte del sistema de valores de un grupo. Al tener eso en cuenta, se entiende que las marcas corporales son imágenes activas que se regulan bajo ciertas normas para poder interactuar dentro de la sociedad. Sistematizada y legitimada por las instituciones y la sociedad, los diseños de la pintura facial son, pues, imágenes que exponen situaciones sociales específicas.

Conocer sobre los diseños de la pintura facial de los *comcaac* resultó también un ejercicio que respondió a situaciones que van de la mano con la interacción que los seris tienen como sociedad y con el entorno que habitan. Es una sociedad que se sabe parte de un mundo vasto y, por ende, interactúa con él bajo sus parámetros.

EL INTERCAMBIO ENTRE LOS COMCAAC Y EL INVESTIGADOR EN EL DESEMBOQUE DE LOS SERIS

La forma en la que los etnólogos y antropólogos obtienen los datos puede resultar para muchos una obviedad por considerar que las condiciones de trabajo de campo son generales para todas las sociedades, lo cual resulta un error. Las descripciones de los datos obtenidos se deben de acompañar por la información sobre el camino que se tomó para incursionar en el grupo. Aunque se clasifiquen como regiones culturales (Viqueira, 2001), las dinámicas y la adaptación al entorno tienen particularidades entre cada sociedad que habita dicha región.

Lévi-Strauss (1988) estableció que el medio ecológico no determina la cultura; por el contrario; le proporciona múltiples sistemas posibles y a partir de las elecciones que los sujetos hacen se genera la relación o la filiación con él, como principio elemental que sustenta la vida, por ejemplo, en el desierto sonorense, ubicados al norte del territorio *comcaac*, se encuentran los papagos quienes desarrollaron un sistema de agricultura (Alvarado, 2007). Los yaquis –al sur de los seris– se suman a este sistema agrícola (Moctezuma, 2007). Por consiguiente, la dinámica y la relación que generan como sociedad son un tanto particulares, por lo que la incursión en el trabajo de campo requiere de un comportamiento, por parte del antropólogo, un tanto diferentes que el que pueda tener con los *comcaac*. Se puede establecer que las relaciones sociales están permeadas por un carácter intrínsecamente de subsistencia, ya que el conocimiento de los mecanismos de la cultura que un pueblo adopta para hacer posible su reproducción y su modo de vida considera forzosamente las determinantes ambientales que han elegido. El medio o el entorno no determina a los sujetos sociales, son ellos los que prescriben las condiciones para reproducirse (Rodríguez, 2002: 19). Como antropóloga buscar ser partícipe de ese modo de relacionarse puede ser una vía fructífera para llevar a cabo la investigación –claro está, sin el afán de fomentar el exotismo que impregna a los seris y a muchas sociedades indígenas–.

Bajo los términos clásicos de la Antropología, los *comcaac*, así como muchas otras sociedades itinerantes tanto del pasado como del presente, han tenido como mejor estrategia desarrollar una percepción en su totalidad de las zonas que recorren para cubrir la necesidad más básica: la alimentación. En este tipo de configuraciones sociales, cada integrante busca su subsistencia, lo que pudiera resultar en desorganización o narcicismo; sin embargo, esta búsqueda individual es la cooperación que el integrante hace para el mantenimiento del grupo, al final, cuando el sujeto ha cubierto su necesidad, comparte los alimentos con su familia nuclear y/o con otras personas.

Dicho lo anterior, en los periodos de campo fue necesario participar en la subsistencia dentro del entorno para así compartir los alimentos, por lo menos con la familia que albergó la estancia en campo. A esa situación se suma la que ha identificado Luque (2006: 38), en donde una persona externa a la comunidad que empieza a relacionarse con ella, específicamente con una familia seri, quien “resguarda” al investigador o a otro sujeto externo dentro de la comunidad para brindarle hospedaje, genera un compromiso o una lealtad por encima del trato con el resto de la sociedad extendiéndose dentro y fuera de las comunidades –intercambiando alimentos, hospedaje, paseos, etcétera–. De esta manera, para esta investigación, se generó una reciprocidad con la sociedad. Se intercambiaron dinero, alimento y objetos como pedazos de tela, cuentas de chaquiras, hilos, pintura, ropa, ligas para el cabello y gasolina, entre otras cosas, por estancias, movilidad en el territorio de la nación *comcaac*, conocimiento y técnicas de elaboración de la pintura facial, así como ornamentaciones corporales: aretes, pulseras, collares y amuletos. En este mismo sentido, se solicitó permiso de las autoridades tradicionales, María Luisa Astorga Flores de Estrella, presidenta del Consejo de Ancianos en El Desemboque de los seris, y Benjamín Molina, representante del gobernador de ese entonces, para la estancia en la comunidad lo que acercó al conocimiento de la pintura facial. Ambas autoridades, una vez expuesta la investigación, aceptaron mi presencia bajo el compromiso de entregar a la comunidad el trabajo final. De igual forma se buscó obtener la autorización de cada una de las personas con las que se estableció un contacto para autorizar que lo comentado en dado caso pudiera utilizarse en la investigación.

Este acercamiento durante el trabajo de campo, no sólo brindó información interesante acerca de la pintura facial, sino que también contribuyó a identificar que dentro de esta sociedad las manifestaciones plásticas son de gran relevancia en la vida cotidiana. Bajo esta lógica la pintura facial, es una fuente privilegiada para indagar cómo un grupo construye su sistema de valores, vive y actúa en él. Con base en esto, la etnografía expuesta a lo largo del presente trabajo permite reparar

en la relevancia que tienen los diseños de la pintura facial en los actos cotidianos y tradicionales. Lo que se expone a continuación, igualmente, rebasa las cuestiones iconográficas ya que las marcas faciales de los *comcaac* acercan al conocimiento de los vínculos que generan. A partir del material etnográfico, se realizó un ejercicio interdisciplinario de reflexión que permita una mayor comprensión de la multiplicidad de las marcas corporales de los *comcaac*.

PRESENTACIÓN DE LOS CAPÍTULOS

Esta investigación consta de tres capítulos. El Capítulo I es un recuento histórico de la práctica decorativa, las diferentes adaptaciones iconográficas y los materiales que fueron empleados desde el siglo XVI hasta finales del XX. Dicho recuento toca vertientes importantes para lo que fue la configuración de la sociedad *comcaac* en la actualidad, que se caracteriza por la diversidad entre los individuos que la conforman. La pertinencia de este apartado tiene cabida una vez que las diferentes etnografías existentes acerca de esta sociedad, exponen la práctica de la decoración una forma un tanto sucinta, no han profundizado en la importancia de reproducir los diseños y por consiguiente, en comprender cómo, a partir de las decoraciones, se logra conocer el entramado sociocultural de los *comcaac*.

El Capítulo II presenta la descripción del proceso creativo de los diseños de la pintura facial de los *comcaac* en la actualidad. Explora la relevancia de su utilización en los roles tanto de mujeres como de hombres, sin olvidar su utilización en contextos tradicionales. Se expone cómo las decoraciones faciales generan vínculos y cierto tipo de relaciones sociales. Igualmente, se despliega que las figuras que caracterizan a los diseños faciales adornan diferentes superficies, con lo cual se muestra su importancia dentro en la esfera social.

El Capítulo III está dedicado a la reflexión de las marcas corporales como imágenes artísticas que muestran un sistema de valores, por consiguiente, su elaboración esta permeada de un cúmulo de normas que regulan su existencia. Se expone la relación que los sujetos, en este caso los *comcaac* generan con estas decoraciones. Junto a esta reflexión se puede inferir la pertinencia de los diseños de la pintura facial de los *comcaac* como una especificidad que acerca a comprender momentos coyunturales de la sociedad.

Finalmente, durante todo el texto se hace alusión a la narrativa oral que los *comcaac* compartieron para la conformación de esta investigación. Dicha narrativa se comprende como esa historia oral oficial para esta sociedad: es la que conocen los seris y fue narrada en diferentes conversaciones.

CAPÍTULO I. ACERCAMIENTO, CAMBIO Y PERMANENCIA DE LA PINTURA FACIAL DE LOS SERIS

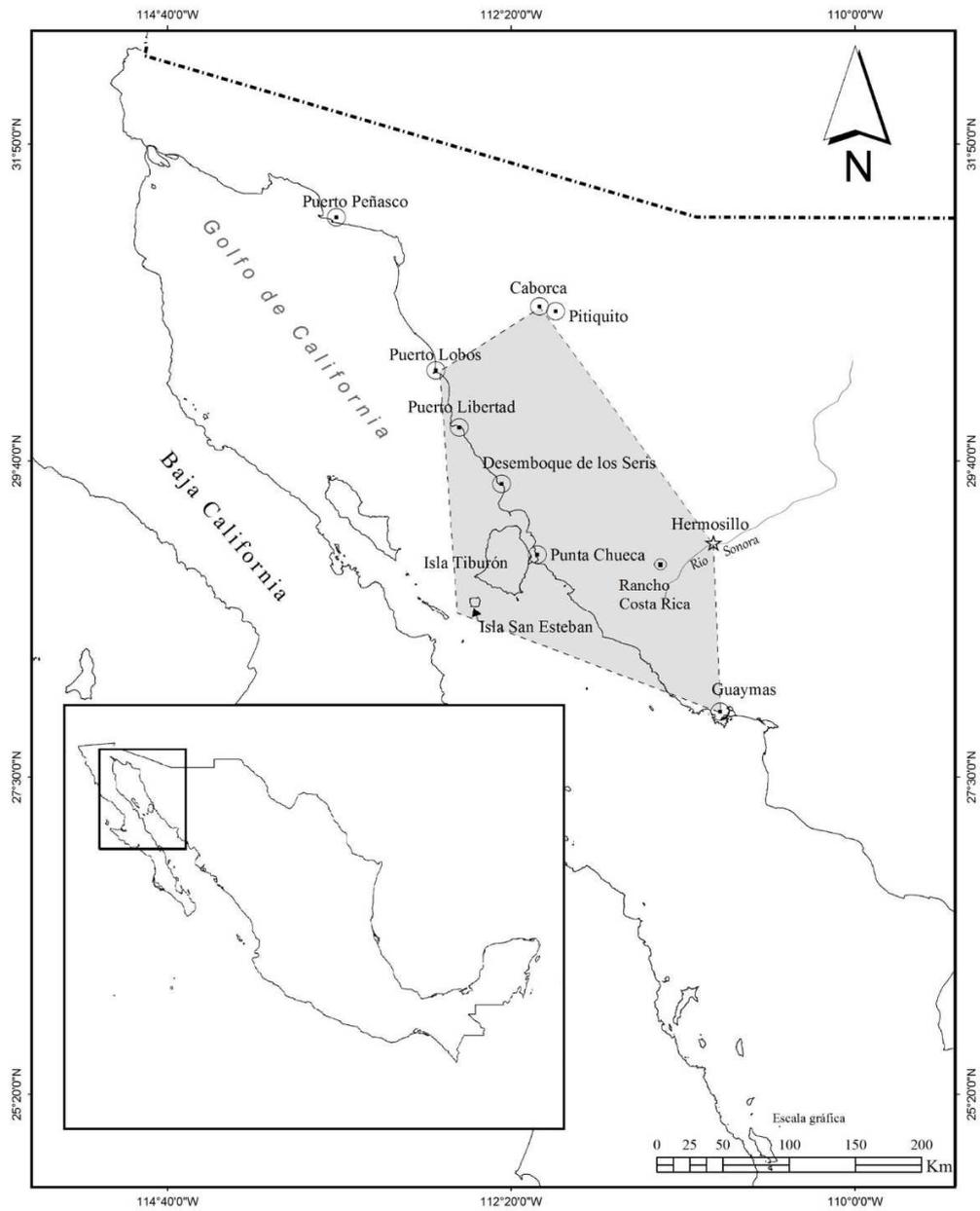
El complejo proceso de colonización en el norte del país a la llegada de los españoles, a finales del siglo XVI (Spicer, 1962; Radding, 1996 [1984] y Sheridan, 1999), se logró con diferentes mecanismos y trajo cambios en la forma de vida de las sociedades que habitaban esa región. Entre los grupos se encontraban las bandas identificadas como tepocas o salineros, guaymas, tiburones, los de la montaña, upanguayma y tasioteños (Moser, 1963: 14-27 y Sheridan, *ibid.*: 3-16), quienes habitaban desde lo que hoy es Puerto Lobos hasta Guaymas en el estado de Sonora, como se observa en el Mapa 1. Estas bandas, nombradas por los yaquis como seris (gente que vive en la arena), tuvieron en común un modo de vida seminómada, trasladándose de un lugar a otro, cazaban, pescaban –según fuera su ubicación– o realizaban ambas y recolectaban frutos de los cactus, plantas y raíces. Tanto mujeres como hombres acompañaban estas tareas con sus rostros pintados de distintos diseños y ornamentos corporales que eran creados con huesos de pescado, víboras y conchas, entre otros materiales que se en hallaban en la región. Estos ornamentos eran colocados en orejas, nariz y cuerpo.

En el presente capítulo se hace un análisis histórico de la pintura facial, los materiales y el proceso de elaboración a partir de la literatura etnográfica (McGee, 1980 [1898]; Hernández, 1904, Moser, 1964; Ferger y Moser, 1985; Espinoza, 1997; Rentería, 2005), la narrativa oral de los *comcaac* recopilada durante el trabajo de campo y el material fotográfico, que muestran los rostros pintados desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XX. Se expone también el panorama actual del que son parte las marcas faciales. Así, se comprenderá que los diseños atañen, directa o

indirectamente, a los procesos histórico-sociales que han influido en la configuración de lo que es la dinámica social actualmente. Se identificaron tres ejes históricos que permitirán entender la continuidad, el cambio y el uso de ésta práctica: el primer momento corresponde con las narraciones realizadas por los misioneros sobre la existencia de estas bandas y la pintura facial (al existir una única narración por parte de los jesuitas se han incluido las primeras descripciones realizadas por los antropólogos). El segundo tiene que ver con el proceso de evangelización que redefinió esta práctica. El tercer y último periodo se relaciona con la creación de la nación *comcaac*, que tuvo como principio constituir una identificación o una unidad étnica con lo cual, los seris reincorporaron la pintura facial a la vida social. Finalmente en esta etapa los *comcaac* han asimilado la estructura social que es la nación *comcaac*, generando una dinámica en la cual conscientemente los seris han hecho presente a la pintura facial.

Spicer (1962) dividió la historia del suroeste de Estados Unidos de América en tres temporalidades: 1. la llegada de los españoles, fechada a partir de 1600: en este periodo se realizaron las expediciones y las narraciones de los misioneros sobre el territorio, las cuales incluían la división del espacio, la lengua y la tecnología que desarrollaron junto con las formas de vida de la gente que encontraban conforme exploraban la región. A su vez, los españoles cumplían con el objetivo de dominación sobre los grupos indígenas, que eran vistos con un nivel inferior con lo cual, debían ser convertidos en “buenos cristianos” para alcanzar la civilización; 2. el asentamiento de los mexicanos: tiene lugar en el periodo de pos guerra de la Independencia de México, en 1821. La relación entre indígenas y mexicanos fue hostil en algunos aspectos, llena de conflictos a lo largo de territorio nacional, desde Sonora hasta Oaxaca y Chiapas. Dicha relación fue el resultado de la conformación de una nación con leyes políticas y económicas que no beneficiaban a la ciudadanía, específicamente a los indígenas; 3. entre 1850 y 1875, los

norteamericanos invadieron el territorio mexicano, bajo el discurso de colonizar a aquellos indígenas que no habían sido evangelizados por los españoles y continuaban siendo “salvajes”. Se sumó, además, la búsqueda por eliminar la religión impuesta por los españoles. Los tres programas estaban encaminados a “civilizar a los indígenas” y a dominarlos. Se retoma la propuesta de Spicer debido a que la zona en la cual se sitúan los *comcaac* es el septentrión mexicano en donde los misioneros, mexicanos y norteamericanos registraron no solamente la existencia de los seris, sino que de una u otra forma su presencia influyó para la elaboración de las marcas corporales. El orden cronológico de este capítulo corresponde con la sucesión de los acontecimientos, por lo que, lejos de ser una arbitrariedad, se han establecido en función de la pintura facial de los *comcaac*.



Mapa 1. Delimitación del territorio de las bandas seris (Moser, 1963). También se expone las comunidades en las que se ubican actualmente los *comcaac*: Desemboque de los Seris y Punta Chueca, así como la Isla Tiburón.

I.1. LOS PRIMEROS RELATOS SOBRE LA PINTURA FACIAL EN LAS BANDAS SERIS

Desde su llegada a América (1492), los españoles buscaron el dominio de las nuevas tierras y la gente que las habitaba. En el territorio mexicano, Hernán Cortés inició con un periodo de conquista de 1519 a 1521. Después, con ayuda de misioneros se obtuvo el control de muchos indígenas que se hallaban en las regiones exploradas dentro del actual territorio mexicano. Manrique (2002: 431-488) establece que los jesuitas venían anteceditos de un gran prestigio como educadores por vocación y por mandato de sus reglas, poseedores de un método moderno de enseñanza que se basaba, principalmente, en la preparación de una sólida base en las artes. Los recién llegados tenían bien claros los objetivos de su apostolado en estas tierras: educar y evangelizar, así como las normas que debían regir su trabajo.

Los primeros relatos que hay acerca de las bandas de la costa desértica del septentrión mexicano son muy dispersos y dan cuenta del colapso que fue su intento de evangelización. En 1530, Nuño de Guzmán se acercó al territorio seri; luego, Hernando de Alarcón en 1540 pasó por el sitio. Ambos exploradores describieron el entorno advirtiendo únicamente la existencia de gente que habitaba la zona, pero no profundizaron en su modo de vida. Nuño de Guzmán y Alarcón fueron seguidos por Rodrigo de Maldonado en 1545, quien exploró el territorio dando fe del primer contacto con los seris, descritos como hombres de gran estatura (McGee, 1980 [1898]: 89- 150). Después, el Padre Juan María Salvatierra (González, 1993) fue más escrupuloso con los datos. A partir de su llegada a Baja California en 1699-1701, Salvatierra contribuyeron al mito de que los seris eran bárbaros, inaccesibles e incomprensibles. Posteriormente, se contabilizaron dos mil integrantes, referidos como promiscuos y adoradores de la luna, “a la que veneran y respetan como una deidad; cuando aparece la luna nueva, se arrodillan y hacen reverencias; besan la tierra y ejecutan miles de genuflexiones, golpeándose el pecho” (González, 1993).

Andrés Pérez y Ribas (1985 [1645]), quien instaló una misión en Sinaloa, mencionó la condición nómada y la subsistencia dependiente del desierto y del mar, de donde los seris extraían recursos para el autoconsumo y el intercambio con los pueblos vecinos. Asimismo, Juan Ortiz Zapata, fundador de la misión tepehuana en Durango en 1681, también describió el contacto que los seris mantenían con los grupos de Baja California y las alianzas matrimoniales que establecían.

Hacia el año de 1692, Adamo Gilg (González, 1993: 22; Montané, 1996:156), una vez instalado en Populo (territorio seri), redactó una carta en latín dirigida al reverendo padre rector de la sociedad de jesuitas de Brno en Moravia, describió el acercamiento que tuvo con los seris y el proceso ligado a su intento de evangelización. Documentó la localización de estas bandas, pugnas interétnicas, inicios de la misión, nomadismo, creencias –sin un Dios, sin fe, sin ninguna adoración a un Dios verdadero o falso-, las dificultades que Gilg tuvo para comprender la lengua, fauna, características físicas y psicológicas de la población, vida marítima, vestido y el proceso decorativo que hacían al cuerpo. En la niñez los seris se punzaban las orejas, el tabique nasal, las mejillas y la boca, para lo cual usaban espinas de los cactus con el objetivo de que cuando las heridas sanaran se quedaran los puntos negros en las cicatrices, sirviendo de decoración. Igualmente, en las orejas y en la nariz de los niños colocaban una piedra o un pedazo de concha, mientras que en los adultos, describe Gilg, se colocaba bajo la nariz una espina de pescado. Los ojos y la cabeza eran teñidos con puntos negros, las mejillas con color azul o con la sangre de animales. El cuerpo, en particular el pecho y las mejillas, se pintaba con formas diversas, y los colores, omitidos por Gilg, reportó que eran extraídos de minas de la región. Este misionero es el único que relata la práctica decorativa que realizaban los antiguos seris.

Posteriormente a los primeros acercamientos, las relaciones entre seris y misioneros estuvieron llenas de conflictos (Hölck, 2008). Fue así como empezó la primera guerra de

exterminio contra los seris por parte de la corona española, entre los años de 1600 y 1700. Años más tarde, William McGee en 1898 llegó al estado de Sonora. Alejado del contacto directo con las bandas, describió desde una visión evolucionista la forma de vida de los seris. En 1902, Fortunato Hernández realizó los primeros acercamientos antropológicos al grupo. Ambos autores desde su postura, dieron a conocer el medio ambiente, la cultura material, los patrones de consumo y producción, además de proporcionar las descripciones lingüísticas y de la organización social. McGee (1980



Figura 1. Diseños faciales registrados por Fortunato Hernández cuando realizó sus investigaciones con los seris (Hernández, 1904: 43).

[1898]: 45-59) afirmó que los seris eran un grupo primitivo, sin normas bien definidas, por lo que los usos y costumbres regulaban el orden social. Habló de la existencia de una tribu y subdivisiones tribales, formadas por clanes totémicos matriarcales. Describió su tradición cultural del desierto, la unión que tenían con el medio ambiente y las tecnologías que habían desarrollado como la utilización del arpón para la pesca, la forma de cazar por medio de flechas, la velocidad con la que se movían bajo las temperaturas del ambiente, etcétera. Mencionó que los diseños faciales de las



Figura 2. De acuerdo con Fortunato Hernández, estos eran los implementos que utilizaban las mujeres seris para realizar los diseños faciales en 1900. Desafortunadamente no estableció el nombre de cada uno de los materiales (Hernández, *ibid.*: 55).

mujeres significaban el nivel evolutivo de este grupo. Consideró que los adornos y los motivos decorativos en el rostro de los seris eran de un nivel evolutivo primario.

Por su parte, Hernández (1904: 43-47) describió las pinturas faciales como una de las costumbres más arraigadas de este grupo. Los diseños eran principalmente realizados y utilizados por las mujeres aunque también los hombres se pintaban para ir a la guerra y a cazar. Los diseños se relacionaban con la familia, los gustos de cada persona, las funciones y el estatus social que tenían en

la comunidad. Según este autor, en el caso de las mujeres adultas, los diseños se realizaban sin esmero, mientras que los de

las jóvenes eran trazados con gran dedicación. Hernández también identificó que se le dedicaba más tiempo a la pintura de las jóvenes para atraer a los hombres, como se muestra en la Figura 1. En el caso de los niños, estos utilizaban el mismo diseño de sus madres. Las decoraciones del rostro estaban configuradas por el lazo familiar, una transmisión por línea materna. Se podían modificar en función del gusto y el rol social de las mujeres. Tanto McGee como Hernández establecieron que los materiales para realizar los diseños eran los siguientes: ocre –mineral terroso de color

amarillento, rojizo o anaranjado-, yeso –mineral de color blanco- y dumortierita¹, la Figura 2 muestra el registro los materiales empleados por las mujeres cuando Hernández realizó sus investigaciones con las bandas.

Con base en la narrativa oral recopilada durante los periodos de campo, llevados a cabo en el marco de esta investigación, María Luisa Astorga, una mujer de 70 años y presidenta del Consejo de Ancianos en El Desemboque de los seris, narró que su abuela materna le transmitió la pintura facial que se realiza en las fiestas tradicionales o en algún intercambio cultural al que puedan invitarla. Igualmente, elabora este diseño para las fotografías que le toman los periodistas, aficionados o profesionales de la fotografía que han retratado a grupos étnicos, tanto de la región sonoreNSE como de otros lugares (Figura 3)².

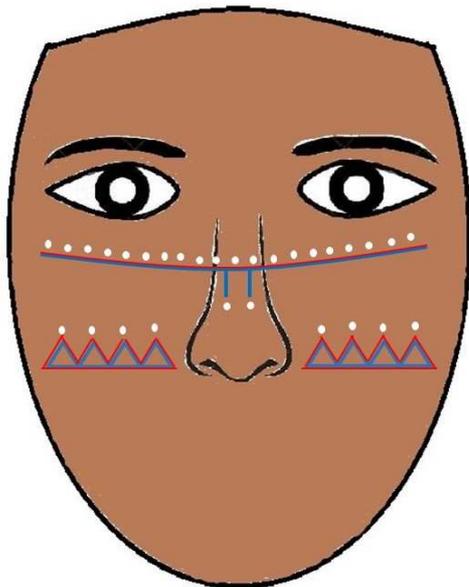


Figura 3. Este esquema corresponde con la pintura facial transmitida a la presidenta del Consejo de Ancianos en El Desemboque de los seris, María Luisa Astorga, por parte de su abuela materna.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales,
2015

¹ En el desierto sonoreNSE existe una gran diversidad de minerales, entre los que se encuentran el yeso y el ocre, pero no hay constancia de formaciones del mineral de la dumortierita. Algunos yacimientos de este mineral se encuentran en California en Estados Unidos. De acuerdo con los registros arqueológicos (Bowen, 1976 y Villalpando, 1992) y la narrativa oral, los seris, junto con otros grupos de la región, se reunían en lo que hoy se conoce como la zona arqueológica de La Pintada o Sierra Libre, ubicada a unos 60 kilómetros hacia el sur de Hermosillo. La Pintada era un centro de intercambio importante en el norte de México porque ahí convergían diferentes culturas de la región (hoy extintas) e intercambiaban productos. Sin embargo, no es un hecho tangible que este mineral estuviera dentro de los posibles intercambios, ni mucho menos que los habitantes de lo que hoy es California, se trasladaran a La Pintada, por lo anterior, la dumortierita no es considerada un material para la elaboración de los diseños de la pintura facial.

² Edmundo Kossio, fotógrafo documental que ganó el primer lugar del 7° concurso fotográfico “Las fibras vegetales de México” en el 2016, es un ejemplo de los muchos fotógrafos que ha retratado el estilo de vida, las fiestas tradicionales, la elaboración de las artesanías, etcétera, desde hace mucho tiempo a este grupo.

Por otra parte, muchas familias *comcaac* tienen una figura que los identifica como tal. Los individuos que la portan en alguna parte del cuerpo o en la vestimenta los identifica como miembros de la familia. Felger y Moser (1985: 156-159), investigadores de la región, estudiaron una serie de figuras en función de la relación que había con los tatuajes que los seris realizaban en su barbilla, la frente y el brazo. Estas figuras eran realizadas cuando los seris caminaban por el desierto con el objetivo de que aquellos que pasaran por el lugar recorrido supieran que alguien ya había estado anteriormente en el sitio. De acuerdo con las narraciones de Antonio Robles estas figuras servían y todavía sirven “por si alguien anda solo y siente que va a morir, deja su marca en un árbol, para que cuando encuentren el cuerpo puedan identificarlo” (Luque, 2006: 162).

El Consejo de Ancianos posee una figura que utiliza para sellar, firmar y rotular los documentos que expiden como autoridad tradicional de los *comcaac* (Figura 4). Otro ejemplo es Adolfo Burgos, cantante tradicional desde hace más de 15 años, quien realiza una figura para firmar los documentos oficiales (Figura 5). De igual forma, en la camisa tradicional de algunos hombres, en la espalda, se realizan costuras que dan muestra de estos trazos en su mayoría lineales. Durante la celebración de año nuevo seri, en junio de 2015, se observó en una prenda el bordado de una figura, la cual lo identificaba como perteneciente a la familia Estrella Astorga (Figura 6). Estas figuras son nombradas por los *comcaac* como marca. A los *comcaac* que se les cuestiona sobre la figura aludieron a que es su marca con la cual la gente -los seris- los identificar. Por ello, se puede reflexionar que son imágenes con las que se configuran relaciones o intercambios sociales³.

³ En una de las charlas que mantuve con los *comcaac* en El Desemboque de los seris, durante la estancia en campo, comentaron que sus antepasados utilizaban esta forma de trazar sobre la tierra diferentes cosas para que las personas que pasaran por la zona pudieran identificar lo que el grupo o las familias anteriores a ellas habían encontrado. En la mayoría de las ocasiones, las figuras elaboradas en la tierra o en los arboles estaban ligadas a la ubicación de la comida y el agua así como a saber quién había encontrado estos recursos.

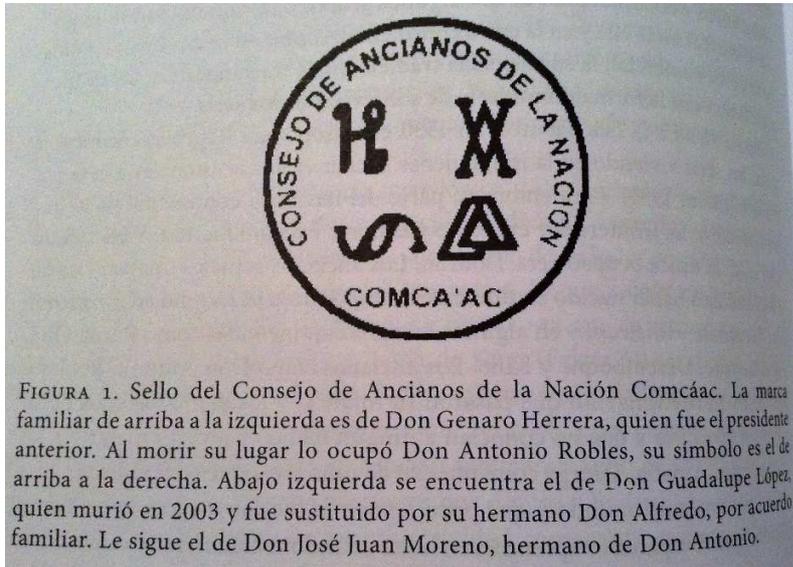


Figura 4. Corresponde con el sello del Consejo de Ancianos de la comunidad de Punta Chueca, lugar donde habitan los *comcaac*. Consiste de una serie de figuras que dan a conocer quiénes fueron los integrantes de dicho Consejo. (Luque, 2006: 30)

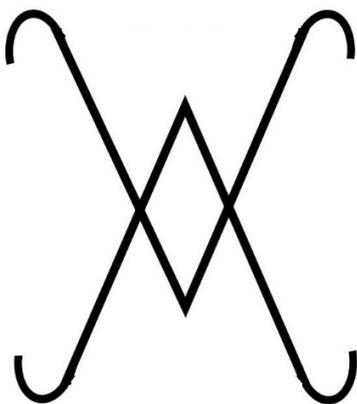


Figura 5. Identificación de Adolfo Burgos, músico tradicional, habitante de El Desemboque de los seris.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2016

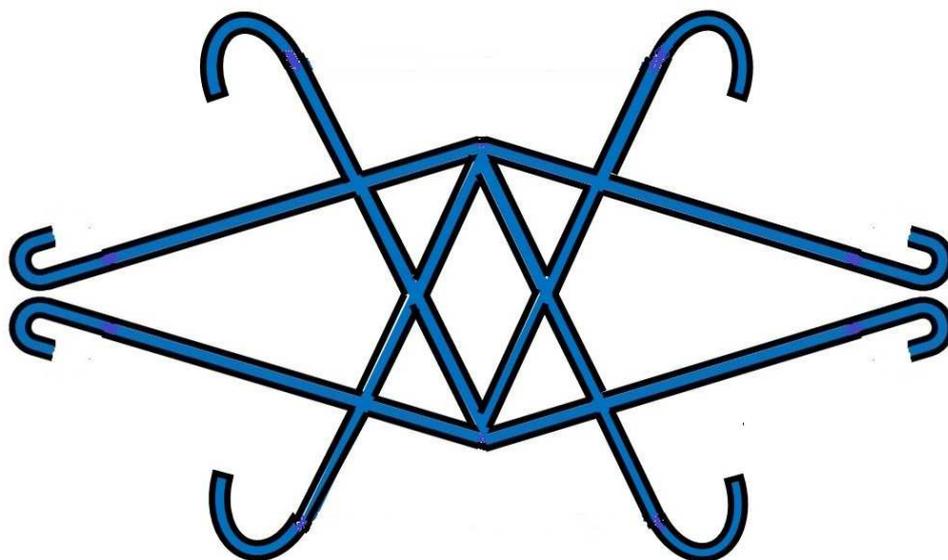


Figura 6. Marca de identificación de Alberto, habitante de El Desemboque de los seris, la cual lo identifica como perteneciente a la familia Estrella Astorga e hijo de la presidenta del Consejo de Ancianos, María Luisa Astorga.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2016

Acerca de los materiales utilizados para realizar la pintura facial, María Luisa Astorga, Lourdes Hoeffler, Carolina Félix y Ángela Torres, mujeres de la comunidad de El Desemboque de los seris, comentaron que “el azul se realizaba con *mocni* [...] se trozaba para tener el *ine* o moco –la salvia de la planta–” (Diario de campo de D. Hernández, noviembre de 2014), lo que corresponde a la salvia del guayacán (*guaiacum coulteri*) (Figura 7). Se trata de un árbol o arbusto de la familia de los *zygophyllaceae*, cuya característica es que crecen en ambientes salinos lentamente, alcanzan cerca de los 20 metros de altura y producen una goma resinosa con propiedades farmacéuticas. Dentro de algunas comunidades indígenas mexicanas, como en el caso de Michoacán, dicha planta herbácea es utilizada por las mujeres embarazadas como remedio para las náuseas (Atlas de las plantas de la medicina tradicional mexicana, 2009). Es originario de los

estados de Sonora, Sinaloa, Nayarit, Jalisco y Michoacán, aunque hay otra variedad que se encuentra en Oaxaca, Chiapas, Campeche, Quintana Roo y Yucatán⁴. Actualmente, en la ciudad de Hermosillo se observa este arbusto en los parques recreativos.



Figura 7. Guayacán (*Guaiacum coulteri*).

Fotografía: Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad
CONABIO, 2010.

Sumado a lo anterior, la elaboración de la arcilla azul, de acuerdo a lo establecido por Harrington (1946: 15-20) describió la elaboración de lo que se ha denominado el “seri *blue*” o el “azul seri”. La preparación de esta arcilla requería de un proceso de elaboración y un conocimiento de los tiempos y la cantidad exacta de los materiales, así como de la precisión para mezclarlos. Al igual que esta autora, Moser (1964: 27-32) señaló la utilización de tres ingredientes: raíz de la

⁴ Las cinco especies de esta familia se encuentran en la lista roja de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (IUCN por sus siglas en inglés).

franseria dumosa, una especie de planta similar al girasol por su color amarillo; la baba de guayacán, que se encontraba exclusivamente en la Isla Tiburón; y la raíz de la chicurilla (*Franseria ambrosioides cav*). Moser registró que el proceso de elaboración de la arcilla azul duraba dos días debido a que la mezcla se dejaba reposar. Después de este reposo de la composición se volvía a mezclar para así obtener el color que se buscaba: el azul seri. Wesley (1964: 33-39) realizó un experimento con las plantas que detalló Moser y dio a conocer las tonalidades que podían surgir con distintas cantidades de planta y agua. Años más tarde, a finales del siglo XX las *comcaac* introdujeron la utilización del añil, por su composición química: indigotina. Al respecto, Alejandrina Espinoza, encargada del museo *comcaac* ubicado en Bahía Kino, en una entrevista realizada en el invierno de 2015, comentó que este material provenía de Oaxaca –en donde se cultiva–. Espinoza realizó negociaciones con intermediarios para que el añil fuera utilizado por las seris en la elaboración de sus diseños faciales. Las negociaciones se rompieron, de acuerdo con Espinoza, pese a esto, los diseños aún se trazan con este colorante –aunque en menor medida- ya que en algunas papelerías de la ciudad de Hermosillo se vende.

En lo referente al color rojo, se usaba la salvia del torote (*Bursera microphylla*) o en seri *xoop*. Igualmente, se utilizaba el *xpaahjö*, hematita con una composición de hierro con oxígeno (Fe_2O_3). Para obtener la salvia del torote sólo se debe cortar una rama del árbol, mientras que la arcilla requiere de otra piedra para frotarlas y obtener el polvo (Figura 8). El blanco se obtenía a partir de una calcita compuesta químicamente por calcio, carbono y oxígeno ($CaCO_3$). En la actualidad, esporádicamente se recolecta junto con los frutos de los cactus o el torote. El nombre que recibe en la lengua seri es *hantixp*. Para las mujeres seris es una piedra “muy bonita”, porque en algunas partes de su estructura brilla cuando se expone a la luz; ellas las conservan como algo importante dentro de sus pertenencias. Su proceso de elaboración consiste, igualmente, en raspar

dicho minera sobre otra piedra (Figura 9). Para la obtención de los tres colores (azul, rojo y blanco), ya sea con minerales o con plantas y/o raíces, era necesario mezclarlos con gotas de agua (Figura 10). Aunado a esto, Felger y Moser (1985: 156) identificaron la utilización de ocho tintes para los diseños de la pintura facial (Figura 11), además del rojo, el blanco y el “azul seri”, se usaban los tintes de color naranja-rojo, rosa, amarillo, café y negro. Todos los tintes eran elaborados con la mezcla de plantas utilizando la salvia, el tallo, la raíz, las hojas o las flores.

Después de estas descripciones y algunas narrativas de los *comcaac*, la literatura o el material fotográfico que atestigua los rostros pintados durante las primeras décadas del siglo XX, se localiza aproximadamente, hasta el año de 1930, cuando el fotógrafo Edward H. Davis (1862-1951)⁵ retrató su forma de vida, la elaboración de canastas y los diseños de pintura facial que, en su mayoría, portaban niñas, jóvenes y mujeres. Este período se relaciona con el proceso de evangelización, que se retoma en el siguiente apartado del capítulo.

⁵ La colección fotográfica de Davis pertenece al *San Diego History Center*. Es una colección privada que requiere de ciertos permisos y pagos para poder exponerlas. Sin embargo, se pueden observar gran parte de las fotografías en: <http://www.sandiegohistory.org/davis/collection>. Asimismo, este material se encuentra en el perfil de *Facebook: Native North American Indian - Old Photos*. (consultadas en junio de 2016)



Figura 8. El tallado del mineral hematita o *xpaahjö* para obtener el color rojo.

Fotografía: Diana Teresa Hernández Morales, 2015



Figura 9. El tallado del *hantixp* o calcita, compuesta químicamente con calcio, carbono y oxígeno (CaCO_3) para obtener el color blanco.

Fotografía: Diana Teresa Hernández Morales, 2015



Figura 10. Tintes naturales utilizados para la elaboración de una pintura facial. El azul corresponde al añil, el rojo, a la hematita; y el blanco, a la calcita.

Fotografía: Diana Teresa Hernández Morales, 2015

TABLE 12.2
Facepaint Materials

Color	Species or Materials	Part or Substance Used
Red or reddish	<i>Bursera microphylla</i> <i>Ferocactus wislizenii</i> <i>Opuntia phaeacantha</i> ochre (an iron ore) ochre and honeybee and <i>Acacia greggii</i> or <i>Cercidium floridum</i> or <i>C. microphyllum</i>	sap base of spine fruit powdered rock powdered rock honeycomb flowers flowers flowers
Orange-red	honeybee and <i>Lycium fremontii</i>	honey fruit
Rose or pink	<i>Ferocactus wislizenii</i> <i>Opuntia violacea</i>	base of spine fruit
Yellow	<i>Fagonia laevis</i> <i>Ferocactus wislizenii</i> <i>Typha domingensis</i>	herbage flower pollen
Blue (Seri Blue)	<i>Guaiaacum coulteri</i> and <i>Ambrosia</i> spp. or <i>Stegnosperma</i> and white clay	resin root root powdered clay
Brown	<i>Agave subsimplex</i>	leaf base
Black	<i>Prosopis glandulosa</i> <i>Randia thurberi</i> charcoal and animal grease	sap or pitch seed or meso- carp of fruit powdered fat
White	gypsum	powdered rock

Figura 11. Gama de colores identificados por Felger y Moser (1985) para la elaboración de los diseños de la pintura facial (Felger y Moser, 1985: 156)

I.2. LA EVANGELIZACIÓN DE LOS ROSTROS

El segundo momento histórico relevante para la pintura facial seri, por la transformación de la cual fue parte, corresponde al proceso evangélico. Durante la década de 1950, los seris vivieron una serie de intervenciones por los estadounidenses, quienes buscaron incurrir en su sistema de valores para así convertirlos al protestantismo. Actualmente los *comcaac* son adeptos a la iglesia Apostólica de la Fe en Cristo Jesús. En este contexto, la utilización y el decorado del rostro se prohibieron por ser consideradas prácticas satánicas. Antes de esta conversión, las mujeres decoraban su rostro cuando se dirigían al monte para recolectar los frutos de los cactus, cortar el torote (*Bursera microphylla*) y plantas o raíces con las que se alimentaban o curaban enfermedades estomacales, heridas en el cuerpo o algún mal causado por la gente pequeña (Harrington, 1946) que habita el desierto. En el caso de los hombres, funcionaba un tanto similar, pues a ellos las mujeres de su familia nuclear (esposa o madre) les pintaban el rostro para ir a cazar o pescar. Harrington (*ibid.*: 17) establece que las mujeres pintaban su cara con arcilla como protección contra las quemaduras solares, específicamente durante el camino para recolectar el agua. Este cubrimiento del rostro no tenía un diseño específico, era únicamente para la protección de la nariz y los pómulos. Los hombres eran pintados con menos frecuencia. Sólo los viejos seris, los de los siglos pasados (desde finales del XVI y hasta principios del XX), se pintaban con diseños específicos para ir a la guerra y a veces manchaban sus pómulos después de la caza, con la sangre del animal asesinada, como lo narró Adamo Gilg.

En este sentido, Harrington identificó la existencia de dos tipos de diseños como consecuencia de la evangelización: 1. los diseños “puros seris” y 2. los diseños con elementos religiosos (*ibid.*: 17). Es así como el sistema de creencias ligado a la elaboración de pintura facial

se encontraba inmerso en un punto coyuntural debido a que las figuras de los diseños “puros seris” se combinaron con elementos religiosos como la cruz, aunque, de acuerdo con la narrativa oral *comcaac*, esta figura se realizaba antes del proceso evangélico, por lo que fue un elemento que recibió ambos significados. La elaboración de los diseños “puros seris” estaba marcada por un sistema de valores basado en la existencia de seres, espíritus o, siguiendo a la misma autora, “gente pequeña” que lanzaba flechas invisibles con ciertas enfermedades; gracias a los diseños, estas flechas no penetraban en el cuerpo de los seris. Los diseños “puros seris” consisten en trazos como los de dientes de tiburón, cuchillos, arañas, serpientes, estrellas, colas de pescado, mantarrayas (*Manta birostris*), flores, y también hacen referencia a cuevas que se encuentran en el territorio (Figuras 12-15). Agregando a las descripciones de los diseños por parte de Harrington, las crónicas tradicionales establecen la estrecha relación con el entorno, al crear lo que correspondía a su vida cotidiana. La elaboración de figuras en forma de dientes de tiburón, arañas, estrellas y colas de pescado, entre otras, eran la manera en la que los seris concebían el mundo y con esto, la forma en la que se apropiaban de él.

Ashkenazy (1955: 8-13) establece que William N. Smith, a su llegada a la costa sonorenses en 1940, identificó a las pinturas como adornos de las mujeres. En algunos casos, los niños pequeños llevaban el mismo diseño que la madre, básicamente con colores rojo, blanco, azul y amarillo. El empleo de las pinturas, de acuerdo con Smith, era también para la curación de enfermedades. Las mujeres “medicina” se pintaban el rostro para curar a los que caían en enfermedad, realizaban una mezcla de color blanco sin que nadie la observara para cubrir completamente el cuerpo del enfermo y cantarle suavemente al espíritu que causaba la enfermedad. En los ritos mortuorios la gente se pintaba las manos de blanco para que, con la pureza que representa ese color, no tocara de manera directa al cuerpo y molestara a los espíritus que habían

invadido al enfermo o que habían causado su muerte. Felger y Moser (1985: 7), citando a Griffen (1959: 43), establecen también la utilización del color negro para el mismo objetivo e igualmente, registran marcas que se realizaban los chamanes para demostrar su rol social. Smith también mencionó que había pinturas que protegían al cuerpo de alguna enfermedad y de los peligros que pudiera haber, ya sea al utilizar un cuchillo, una flecha para cazar o caminar por el desierto y encontrarse con una víbora que pudiera causarle algún daño (enfermedad o muerte) (Ashkenazy, 1955). La narrativa oral refiere la existencia de hombres y mujeres “chamanes”, como las llaman en la actualidad, quienes curaban o causaban alguna enfermedad y que, además del rostro, pintaban sus manos⁶.

⁶ Acerca de la existencia de una pintura facial especial o utilizada sólo por los chamanes, Burckhalter (2000) refiere un diseño, pero no describe la forma ni las características que la identifican. El chamán que vive en El Desemboque de los seris, Fernando Torres, no utiliza una pintura facial que determine su posición en el grupo.

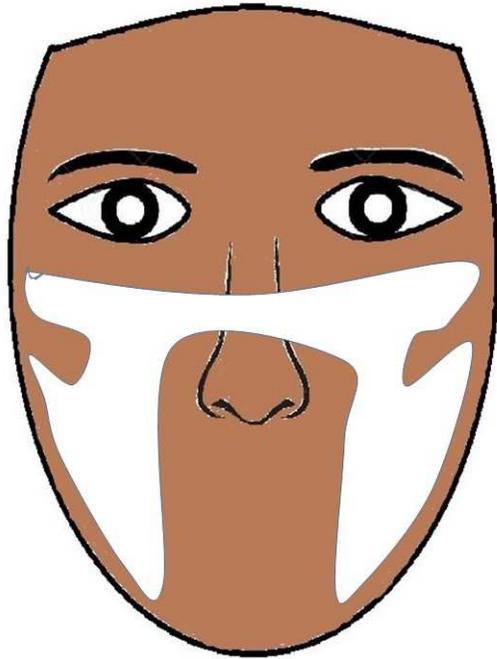


Figura 12. Pintura facial que cubre gran parte del rostro de las mujeres seris. La narrativa oral identifica este diseño como una mantarraya (*Manta birostris*), era utilizado por las mujeres embarazadas a principios del siglo XX.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2015

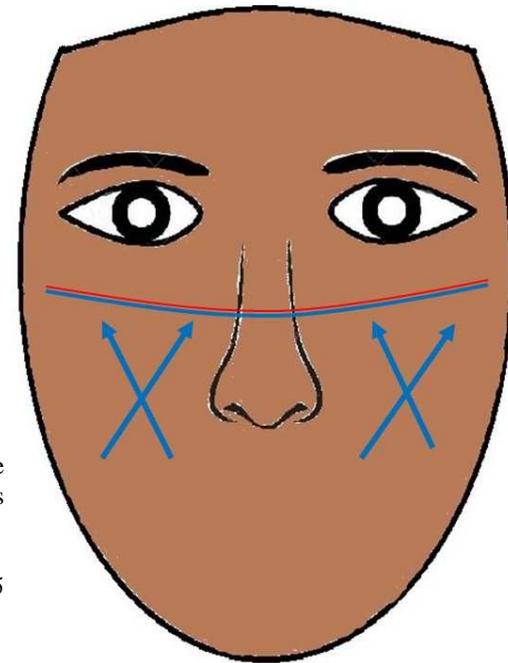


Figura 13. Pintura facial que representa unas flechas trazadas en la parte de los pómulos. Este diseño se sigue realizando tanto en los rostros de los hombres *comcaac* como en el de mestizos que llegan a las comunidades.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2015

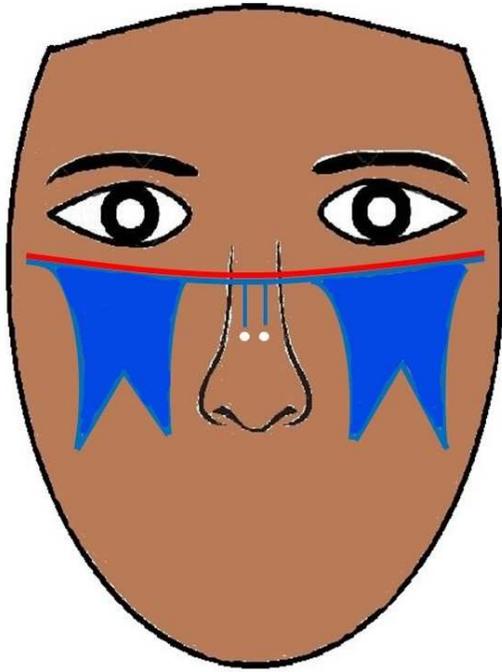


Figura 14. Pintura facial que representa unas colas de pescado. En la actualidad este diseño se ha observado sólo en materiales fotográficos.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2015

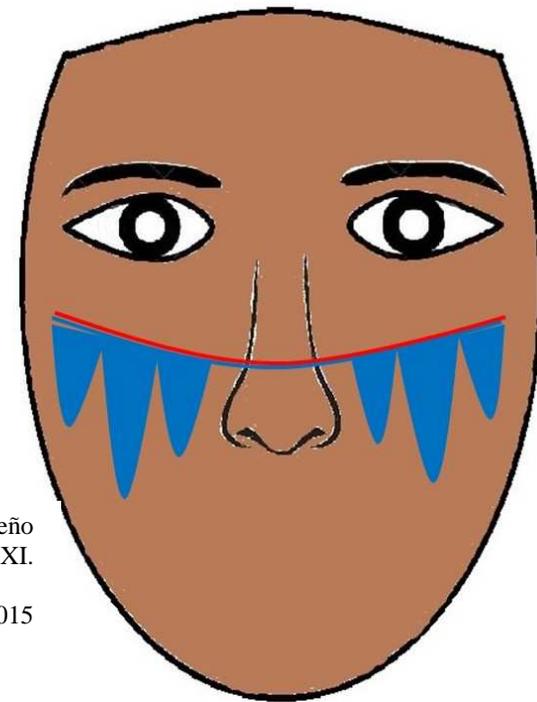


Figura 15. Pintura facial que representa los dientes de un tiburón. Este diseño se ha observado en materiales fotográficos del siglo XX y principios del XXI.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2015

Aunado a la concepción de los diseños faciales, el significado de los colores también se vincula con el entorno de acuerdo con la narrativa oral; así, el azul es por el lazo y la unión que tienen con el mar. Trazar una pintura facial con el rojo remite a dos sentidos: el primero es la sangre que todos los *comcaac* tienen y que los une; el segundo motivo se refiere a la sangre derramada por los seris que se enfrentaron en las guerras de exterminio que mantuvieron los Gobiernos Local y Federal, así como la guerra de Encinas contra los seris. El uso del color blanco responde a que en las actividades debe estar presente la pureza y la paz en las acciones: “cuando los hombres iban a la guerra su pintura facial no llevaba ningún trazo con este color (Diario de campo de D. Hernández, noviembre de 2014). De igual forma, este tinte era utilizado para comunicarse con los espíritus que habitan en el desierto, como se observó líneas arriba.

La evangelización pentecostal a la que se convirtieron los sobrevivientes de las bandas de los seris transformó la utilización de la pintura facial en la vida cotidiana. De Grazia y Smith (1970) dan muestra que durante los años de 1960 y 1970, esta creación era utilizada sólo para la celebración de fiestas tradicionales y la toma de fotografías por turistas o gente que se acercaba a las comunidades. Los registros de De Grazia y Smith son de gran relevancia para la historia de la pintura facial de los *comcaac*, ya que, junto con la evangelización, en este periodo incorporaron otros matices, los cuales tienen que ver con mostrar hacia el exterior parte de la cultura del grupo. A pesar de que De Grazia y Smith registraron la celebración de fiestas tradicionales, Alejandrina Espinoza (Comunicación personal, 2015), comenta que la iglesia pentecostal las restringió junto con la decoración de los rostros. Fue en 1984 –el año en el que Espinoza llegó a la comunidad por primera vez–, cuando observó una fiesta de pubertad en Punta Chueca, en la que una joven *cmiique* –seri- portaba una pintura facial que, de acuerdo con las mujeres seris que estaban presentes en la celebración, correspondía a la tradición de los seris antiguos. A partir de ese momento, Espinoza

mantuvo el contacto con esas mujeres y, en 1997 se publicó un catálogo de pinturas faciales de los seris (Espinoza, 1997). Schindler (1981) registró dieciséis de esos diseños con el objetivo de exponer que forman parte de la cultura material de la sociedad *comcaac*. El autor resalta su carácter utilitario, puesto que las comprende como un mecanismo de apropiación del entorno.

I.3. REINTERPRETACIÓN Y CONTINUIDAD DE LA PINTURA FACIAL

Continuando con los periodos históricos analizados para conocer la transición de la pintura facial hacia la actualidad, se abordará el momento en el que se reinterpretaron las funciones de la pintura facial dentro de la vida del grupo, la cual se relaciona con la conformación de la nación *comcaac* institución que regula la dinámica de esta sociedad. En este apartado se retoman acontecimientos sucedidos durante los primeros contactos entre las bandas, los misioneros y los españoles, debido a que son antecedentes que conforman el establecimiento de la nación *comcaac*, organización social que resignificó la pintura facial y que fue creada como consecuencia de pertenecer a la nación mexicana si querían sobrevivir.

La llegada de los ganaderos al territorio de los seris a finales del siglo XIX y principios del XX, se suma a los acontecimientos que marcaron la historia de esta sociedad debido a que los *comcaac* mantenían constantes enfrentamientos por el hurto al ganado (Hölk, 2008). El caso más importante es el enfrentamiento que sostuvieron con Pascual Encinas quien, junto con su hermano Ignacio, construyó la hacienda “San Francisco de la Costa Rica” en medio del territorio de los seris. Bowen (1976) situó el lugar en la cuenca baja del río Sonora (Mapa 1). A partir de ese momento (Luque, 2006 y Sandoval, 2010), se suscitaron una serie de encuentros desafortunados de ataques

y robos al ganado. Se le conoce como la guerra de Encinas, la cual duró diez años y estaba apoyada por el entonces gobernador de Sonora, Rafael Izabal⁷.

Otro caso que se ha documentado (Hölk, 2008: 137) es el conflicto que los seris mantuvieron con Ygnacio Martínez, ranchero de la zona. Los seris hurtaron unas cabezas de ganado, él salió en su búsqueda y mató a dos seris, sin importar que fueran responsables del hurto o no. En ambos casos la trashumancia llevó a que los conflictos fueran matanzas arbitrarias, debido a que los rancheros no tenían la certeza de que aquellos seris a quienes capturaban y mataban hubieran sido los que efectuaron esos actos.

La narrativa oral de los *comcaac* hace referencia de que los seris antiguos no eran ladrones:

Los animales como los cultivos estaban dentro del territorio, eran de ellos y podían comerlos sin ningún problema [...] Si fuera el caso de que nuestros antepasados hayan tomado, de los que se les acusó durante mucho tiempo, algo que no estaba en nuestro territorio, pues sí se les puede decir así (ladrones), pero mientras esté en donde nosotros vivimos, es nuestro (Diario de campo de D. Hernández, noviembre de 2014).

Ante este panorama, los nuevos mexicanos dedicados al ganado marcaron acontecimientos importantes en la vida de la sociedad seri debido a que provocaron un brutal ciclo de exterminio, que Hernández (1904) ha fechado desde 1540, Bowen (2000) desde 1662 y Hölk (2008) desde 1831, los autores coinciden que el fin de estos eventos ha sido en 1904.

Con el periodo de exterminio contra niños, mujeres y hombres, el sistema de bandas colapsó, se combinaron las identidades que caracterizaban a las bandas (Moser, 1963) y se conformaron étnicamente como seri o *comcaac* (Rentería, 2007: 13). Como se dijo, en los años que

⁷ El gobernador Izabal encabezó la expedición hacia la Isla Tiburón saliendo del puerto de Guaymas el 21 de diciembre de 1904. Esta expedición rompió con la idea de que el territorio de la isla era inexplorado por aquellos que no fueran seris. El traslado hacia la Isla se realiza por el canal del Infiernillo, en él se forman corrientes marítimas que dificultan la navegación, lo cual hace complicado atravesarla. Capturaron a niños y mujeres los cuales fueron llevados ante Izabal. A su llegada, García y Ávila describe a unas “indias todas pintarrajeadas de la cara como si fueran mujeres acabadas de salir de las cloacas” (García y Ávila, 1905-1907: sin paginado).

siguieron a la unificación de los integrantes de las diferentes bandas sucedió la llegada de los evangelizadores: el momento coyuntural en el que se amalgamaban los pocos sobrevivientes de tepocas, salineros, upanguaymas y tiburones; las otras bandas habían sido exterminadas. De Grazia y Smith (1970) afirman que los habitantes de la Isla San Esteban, la banda con el nombre de los de la montaña, fueron puestos por los misioneros en un barco sin saber el rumbo, se desconoce que fue de ellos. Con esta unificación necesaria para pervivir y el momento de pos guerra, la evangelización resultó un éxito.

Hacia la década de 1930, la vida de los seris tuvo una transición importante. La guerra de exterminio había terminado, los gobiernos tomaron una actitud “sensible” hacia esta población, de acuerdo con Luque (2006, 160). Bajo esta lógica, siguiendo a la autora, fue la época del “renacimiento *comcaac*”, debido a que marcó un parteaguas tanto en el incremento de la población –que no se ha detenido–, como en el proceso de inserción al sistema económico promovido por el Estado mexicano. Los seris dejaron el intercambio de sal, pieles, animales cazados, pescado (Cuellar, 1980). Los *comcaac* actualmente se han adaptado a la retribución por medio de la moneda, reduciendo la reciprocidad, la ayuda mutua y la distribución de los recursos para asegurar la preservación del grupo.

Para el año de 1963, la Isla Tiburón fue declarada por el Gobierno Federal como Zona de Reserva Natural y Refugio para la Fauna Silvestre Nacional (D.O.F. 15/03/1963), pasó a ser administrada por el gobierno mexicano. Esto causó que se realizaran actividades furtivas como saqueos arqueológicos, caza de animales, etcétera; estas actividades mantenían a los seris en total escepticismo y nuevamente los conflictos con el gobierno. Fue hasta el gobierno de Luis Echeverría que se llevó a cabo la restitución de la Isla Tiburón junto con el Canal del Infiernillo (Luque, 2006: 173). Desde este periodo y hasta la actualidad se ha mantenido cierto tipo de paz ya que nunca cesó

el hostigamiento y las invasiones al territorio. La creación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que en su discurso, antepone a los indígenas sobre cualquier autoridad para tener un control de sus recursos naturales, con una autonomía y el derecho a que su identidad étnica no sea violada por factores externos, resultó para los *comcaac* un aliciente para buscar, manifestar y, sobre todo, reivindicar su identidad y ser reconocidos como grupo étnico con costumbres y tradiciones en donde la pintura facial forma parte de esto⁸. De igual manera, en la creación de la nación *comcaac* se estableció una forma de organización social basada en la conformación de un Gobierno Tradicional, un Consejo de Ancianos y Guardias Tradicionales. Las autoridades tradicionales, la visita del EZLN y la posesión legal del territorio, como propietarios ejidales, han encaminado una dinámica social a favor de enaltecer la existencia de los *comcaac* como sociedad, pero sobre todo el que sigue existiendo pese a los intentos de exterminio. En esta dinámica la sociedad continúa con las actividades de caza, pesca, defensa del territorio y por supuesto, la decoración de los rostros.

En lo referente a la caza, los *comcaac* han privilegiado el turismo cinegético del borrego cimarrón (*Ovis canadensis mexicana*). Sandoval (2010) establece que esta actividad turística se lleva a cabo gracias a una serie de juntas comunales entre los *comcaac* para conocer el beneficio de este proyecto para la comunidad. En la actualidad se ha consolidado un discurso permeado de prácticas tradicionales en donde se enseña a los aficionados a este deporte, desde el conocimiento que poseen los seris, sobre seguir las huellas del borrego, cuál es el indicado para ser cazado, etcétera. A partir del Programa de Vida Silvestre y Diversificación Productiva en la Zona Rural 1997-2005, los seris han llevado a cabo esta actividad desde hace quince años que les beneficia

⁸ En 1995, un año después de la visita del EZLN al territorio *comcaac*, surgió el grupo de música seri Hamac cazim (Fuego divino). Como se verá, fueron personas de vital importancia en la recuperación de cantos ancestrales.

económicamente, ya que se le otorgó a la comunidad un permiso para administrar el turismo que llega al territorio para obtener una presa de borrego cimarrón.

Con lo que respecta a la pesca, el 29 de noviembre de 1938 se constituyó en el puerto de Bahía Kino la Sociedad Cooperativa de Pescadores de la Tribu Seri, S.C.L. La cooperativa fue organizada por Jesús Solórzano, un indígena de Colima, quien se ganó la confianza de los seris para dirigir la cooperativa. Sin embargo varios conflictos desencadenaron que dicha cooperativa dejara de funcionar (Rentería, 2006: 64). Años más tarde, en 1957 cuando Enrique Marroquín era el director del Instituto Nacional Indigenista (INI), otorgó a la comunidad algunas embarcaciones a partir de ello, cooperativa se puso en marcha de nuevo bajo la condición de ser liderada por técnicos del instituto así que, a la salida de Marroquín del INI, los *comcaac* se enfrentaron al descuido de las embarcaciones y a la mala administración monetaria, lo que causó que la cooperativa pesquera se viniera abajo. Pese a esta situación, con conflictos o no, en la actualidad los seris continúan con la comercialización a través de la cooperativa.

En cuanto a la defensa del territorio los *comcaac* han establecido un dialogo constante con representantes del gobierno mexicano, la academia y la sociedad en general a partir de dos actividades: (1) Capacitaciones en la conservación, preservación, resguardo e identificación de la flora y fauna del territorio. Autoridades gubernamentales y la academia participan. La Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT) a través de la Comisión Nacional de Áreas Protegidas (CONANP), así como el Instituto Nacional de Ecología (INE), por medio de talleres, conferencias y la capacitación de la población de las comunidades de El Desemboque de los seris, Punta Chueca, Puerto Libertad, Bahía Kino y Hermosillo. Buscan concientizar a la población acerca de la importancia del entorno, debido a que en él se encuentra flora y fauna endémica. Así mismo se expone que es un lugar al que migran muchos animales para desovar,

tener a sus crías o protegerse del invierno. A estas capacitaciones se suman las que diversos institutos y universidades mexicanas y estadounidenses, independiente o conjuntamente brindan a los *comcaac*. La dinámica es vincularse con la población seri para la identificación de fauna y flora en la lengua materna, así como conocer la utilización que los antiguos seris otorgaban a las plantas, animales y los esteros con el fin de preservar el entorno⁹. Dichos talleres van más allá de la identificación hecha como reserva ecológica, los *comcaac* luchan por la preservación del territorio que les pertenece tanto por decreto como por tradición oral, en donde la flora y la fauna juegan un papel indispensable para su cultura y, como han expresado, “es mejor morir defendiéndolo que no hacer nada”.

(2) Las actividades de la Guardia Tradicional de la nación *comcaac* también van encaminadas a la defensa del territorio. Desde su conformación sus miembros, hace más de tres décadas, lo defienden con armas de largo alcance de personas furtivas, es decir saqueadores de los recursos naturales. Durante los últimos meses de la presente investigación (abril y mayo 2016), esta autoridad colocó unas vallas de metal en la entrada del ejido de Punta Chueca para bloquear el acceso a la comunidad. Todo aquel que desee o busque conocer esta parte del estado de Sonora requiere de un permiso otorgado por dicha guardia o cualquier autoridad como el Consejo de Ancianos o los jefes ejidatarios, siempre que se responda a una serie de cuestionamientos acerca del interés por entrar al espacio resguardado. Es importante señalar la creación de grupos internos, en su mayoría de jóvenes, que luchan por la preservación de la lengua y las prácticas tradicionales. El nombre que reciben los grupos se conforma de frases como: defensores del territorio, solidaridad

⁹ Durante los años de 2015 y 2016, investigadores de distintas universidades, entre ellas la Universidad Nacional Autónoma de México, la University of Arizona, Prescott College y el Instituto Lingüístico de Verano, realizaron cursos relacionados con la identificación de flora y fauna endémica, así como la importancia de los manglares, el Canal del Infiernillo y los esteros. Los cursos se presentaron a la población como “el fortalecimiento a los líderes *comcaac* en ecología” y, finalmente, la University of Arizona los certificó como “ecólogos del desierto sonorense”.

comcaac, semillas del desierto, entre otros. Estos colectivos defienden el territorio a partir de proyectos para realizar grabaciones de cantos, representación de danzas y prácticas tradicionales así como para la elaboración de artesanías como el tejido de canastas.

Junto a estas actividades la pintura facial, de alguna manera, también forma parte. En la actualidad, los diseños se elaboran con las mismas formas y figuras, cambiado el proceso de elaboración, los materiales utilizados y la decoración de otras superficies, como se verá más adelante. En esta dinámica que ha establecido la nación *comcaac*, como institución, los diseños de la pintura facial se consolidan hacia un discurso de cohesión social. Estas marcas corporales son un elemento al que se recurrió para establecer una cultura material que identificará a esta sociedad. En este sentido es que la decoración de los rostros es una práctica explícita en la esfera *comcaac* que no corre el riesgo de desaparecer o dejarse de elaborar “[...] como pudiera suceder con los cantos o lo más importante, el territorio y todo lo que vive aquí, la pintura facial no se va a dejar de hacer todos los seris lo saben” (Diario de campo de D. Hernández, junio de 2015).

A partir de una diversidad de saberes, expresados de distintas formas, se observó parte de los procesos históricos que fueron tejieron y contribuyeron a lo que es la pintura facial en la actualidad. Coquet (1996:459) expresa que las marcas corporales son creaciones que “permiten tanto al conjunto de una colectividad como a cada uno de sus miembros expresar la especificidad de una identidad colectiva o individual [...] manifiestan su pertenencia a una etnia, una aldea, un clan, una familia, una casta, etc”.

Creados para protegerse tanto del sol como de aquellos “seres” que habitaban en el desierto; para mostrar la pertenencia a una subdivisión de las bandas o a cierta familia, así como reconocer quién es el sujeto, los diseños de la pintura facial, como se verá en el capítulo siguiente, adquieren el papel de imágenes que vinculan y generan relaciones sociales, con actores sociales. En este contexto, las marcas faciales que realizan los *comcaac* actúan intencionalmente en la configuración

de una identidad, en el capítulo siguiente se desarrolla su papel en la actualidad, en donde la unificación de pensamientos (tradicional y religioso) junto con la interacción de los seris con otras sociedades y la flexibilidad en el proceso de elaboración, hacen de la pintura facial un elemento indispensable para la sociedad.

CAPÍTULO II. LA ELABORACIÓN DE LA PINTURA FACIAL *COMCAAC*

En este capítulo se reflexiona acerca del proceso creativo de los diseños de la pintura facial de los *comcaac* desde una perspectiva sincrónica. Se examinarán los materiales, la técnica, el estilo que los caracteriza y los lugares donde se pueden observar, además del rostro. A medida que se van elaborando los diseños, los seris dan cuenta de la apropiación y del conocimiento que tienen del entorno como de su interacción con él. Sumada a dicha reflexión, cabrían algunas preguntas: ¿el proceso creativo y el diseño establecen o configuran relaciones sociales y de qué tipo? ¿bajo qué criterios se realiza la pintura facial?

Se establecen pautas para responder a esas preguntas generales, iniciando el apartado con los sujetos que realizan esta actividad. En un segundo momento, se identifica el material y las herramientas que se utilizan desde finales del siglo XX para explorar la elaboración de estas figuras, lo que la técnica. En un tercer momento, se hablará acerca del contexto en que la pintura facial genera y establece vínculos sociales. Finalmente, se verá que los diseños no son exclusivos del rostro, pues se encuentran en objetos naturales que los seris utilizan para los juegos e instrumentos musicales tradicionales como el violín, la sonaja seri y piedras de la playa, así como en productos que comercializan.

II.1. UNA ACTIVIDAD COMPARTIDA POR MUJERES Y HOMBRES

Realizar cualquier acción –manual, verbal, etcétera- se vincula con un proceso técnico que requiere del dominio sobre los materiales y las herramientas, sumado la precisión con la que se efectúan los

gestos y el conocimiento de lo que se plasma o elabora. Aquellos sujetos que poseen un conocimiento especializado, de acuerdo con Mauss (1979 [1968]: 45-152), son sujetos que responden a una necesidad de la sociedad, por lo que adquieren un rol específico pero ¿hasta qué punto los continuos cambios en los que el sujeto está inmerso afectan a su rol social?

La literatura acerca de los seris, junto con la narrativa oral de los *comcaac* recopilada en el trabajo de campo, muestra que las mujeres de esa sociedad, durante los siglos XVI y hasta mediados del XX, eran quienes pintaban los rostros de los integrantes de su familia nuclear (hijas, hijos y esposo). Su condición de pintoras les confería un reconocimiento a través de los diseños que plasmaban, pues cada una contaba con una técnica propia con la cual daba a conocer sus valores, gustos y preferencias respecto a las figuras de los diseños faciales. Es por eso que la mayoría de las mujeres seris, tal vez todas, conocían la técnica para la elaboración de los diseños. Hoy en día, conforme los procesos sociales de los *comcaac* se transforman, los roles y las actividades se modifican: de ser una tarea exclusiva de las mujeres, ahora los diseños faciales también son realizados por los hombres. Dichos cambios se deben a que los *comcaac* han sumado a sus actividades cotidianas la promoción y fomento de la cultura material e inmaterial seri. Como se vio en el capítulo anterior para la defensa del territorio se han creado colectivos que van encaminados a estas actividades. No quiere decir que todos realicen estas acciones, pues cada integrante de la comunidad decide tomar el rol de promotor cultural o no.

Visto desde esta perspectiva, y tomando en cuenta el restablecimiento de elementos para una cultura material que los reconociera como grupo étnico, el conocimiento técnico de la pintura facial dio un giro histórico que consiste en que su elaboración también sea por parte de los hombres en momentos específicos como los intercambios culturales a los que son invitados –festivales musicales así como de culturas indígenas, expo-ventas, entre otros-.

La situación más notable de esto, refiere a los integrantes del grupo de música seri Hamac Caziim¹⁰ (Fuego divino o bonito) quienes pintan sus rostros con diseños para sus conciertos. En el año 2015 y 2016, siguiendo la promoción cultural que los ha caracterizado, pero, sobre todo, para celebrar sus veinte años como músicos, organizaron junto con su promotora, Diana Reyes, un festival llamado “*xepe an cöicoos* y las músicas del mundo”. Dicho evento se realizó en los primeros días del mes de mayo en el campamento de Punta Chueca, del cual los integrantes son originarios. Participaron grupos musicales de diferentes etnias de México y de Estados Unidos; en el caso de los Hamac Caziim portaron diseños faciales que ellos se realizaron (Figura 16). Al reflexionar acerca de estos eventos y con apoyo del material fotográfico que hay del grupo en el espacio virtual, se ha identificado que en la mayoría de las ocasiones trazan el mismo diseño con pocas variaciones como el grosor de las líneas y la colocación de los colores.

¹⁰ Este grupo fue creado en 1995 con la intención de recuperar los cantos tradicionales que sus ascendentes (tatarabuelos, bisabuelos o las bandas seris) realizaban después de los combates. Para el grupo son canciones rituales y son retomadas, como comentó el cantante Francisco Molina “el indio”, “para que sean escuchadas por los jóvenes seris, y no olviden quiénes fueron sus antepasados y las prácticas que realizaban”. Este comentario fue hecho antes del concierto que dieron en el Multiforo Cultural Alicia, ubicado en la Ciudad de México, en 2005. A esta difusión de la música han sumado el cuidado, la protección y la defensa del territorio de la nación *comcaac*.

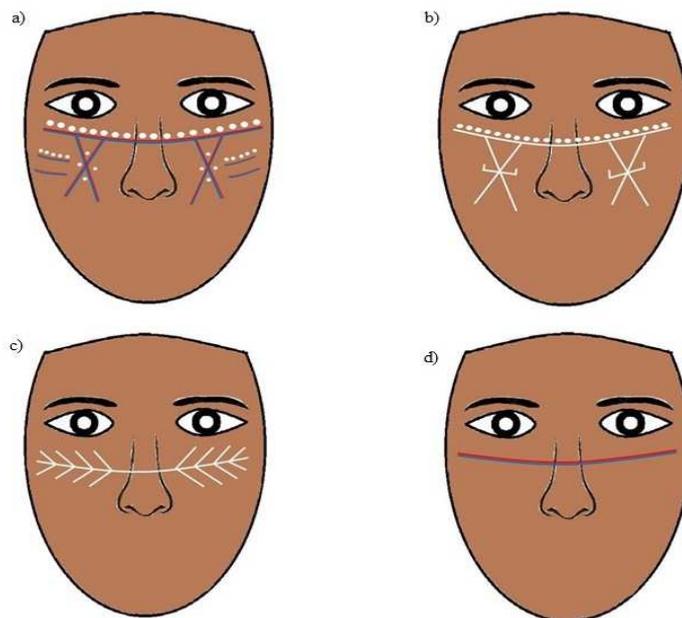


Figura 16. En la mayoría de las presentaciones que el grupo musical Hamac Caziim (Fuego divino o bonito) realiza, se trazan estos diseños. El diseño a) corresponde al vocalista; b) al baterista; c) al bajista, y d) al guitarrista. Los diseños evocan a cuevas que se encuentran en el territorio, sí como al esqueleto de los peces y a grecas que las mujeres *comcaac* realizan en el tejido de las canastas.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2015

Por otra parte, Sócrates Félix, joven seri de 22 años, representa en diferentes espacios culturales la danza del borrego cimarrón (*Ovis canadensis mexicana*). Dentro de sus metas está la recuperación y protección del territorio de su nación. De acuerdo con lo que comentó, “es una danza que nuestros antepasados realizaban, lo que yo quiero es que en la fiesta se lleven a cabo lo tradicional de nosotros los seris”. (Diario de campo de D. Hernández, junio de 2015). Para esta representación se viste con la ropa tradicional de los hombres *comcaac*, que consistía en un pantalón acompañado de un lienzo que cubría de la cintura hasta las rodillas con la parte superior

del cuerpo descubierta. Sócrates se coloca sobre su cabeza unos cuernos elaborados con papel, para simular los que caracterizan a este animal. Lo que adquiere relevancia para esta investigación son las pinturas faciales que se realiza (Figura 17), las cuales se relacionan con el lugar donde vive el animal: las montañas o, como lo llaman los seris, “el monte” *hast com*.

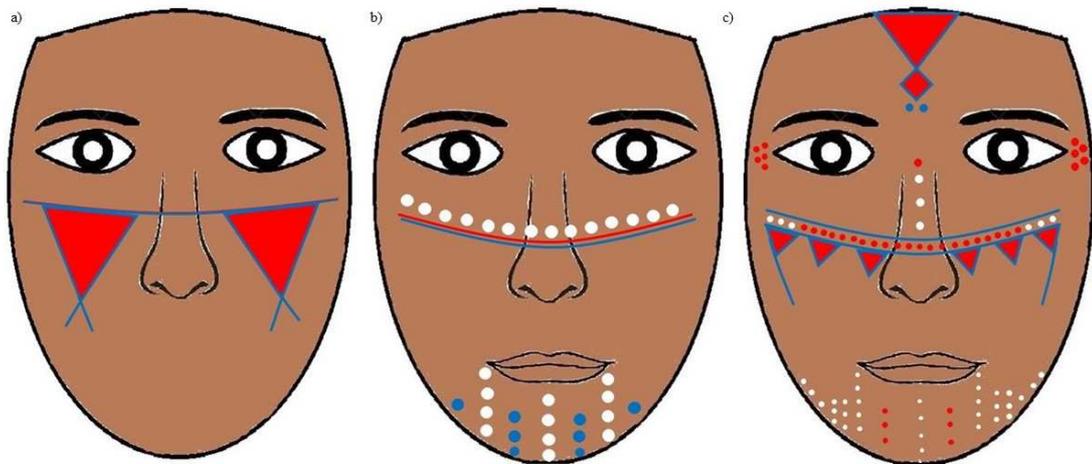


Figura 17. Diseños utilizados por Sócrates Félix –habitante de El Desemboque de los seris- para la representación de la danza del borrego cimarrón (*Ovnis canadensis mexicana*). a) corresponde a la representación del año nuevo seri en 2015 dentro de su comunidad; b) la representación hecha en el Festival del Pitic 2016 y, c) utilizado en la celebración del año nuevo seri 2016. Los diseños refieren al desierto y las montañas, lugar donde vive este animal. Como se observa en el esquema, los elementos utilizados los ha colocado en partes del rostro no referenciadas en la literatura existente sobre los *comcaac* el dorso nasal, la frente y la comisura externa del ojo. La barbilla y el mentón son partes que durante mucho tiempo las bandas de los seris, tatuaban, de acuerdo con los registros de Gilg (1692), McGee (1980 [1898]) y Felger y Moser (1985). Ninguno de los autores mencionados establece la forma de los tatuajes.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2015- 2016

Otro joven seri, Ben-Hadad Comito de 21 años, se realiza diferentes diseños faciales para las celebraciones tradicionales y también para asistir a eventos como el Festival del Pitic, que se lleva a cabo en Hermosillo desde el año 2003. Para ambos eventos, el año nuevo seri de junio de

2015 y el festival de 2016, Ben- Hadad decoró su rostro con los diseños de la Figura 18. Explica su interés para realizar sus pinturas en los siguientes términos:

son tradiciones de nosotros los seris y por eso las hago, aunque me gustaría hacer otras, sólo que no me quedan y, como no práctico, me tardo mucho, pero me gusta pintarme [...] Yo quería hacer ésta que tengo en mi *Facebook*, pero es que me equivoqué y después ya mejor me hice ésta que traigo, que es más fácil. (Diario de campo de D. Hernández, junio de 2015)

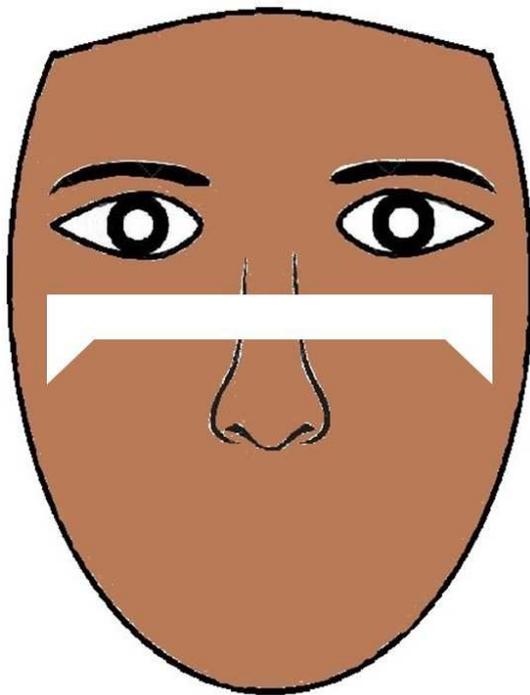


Figura 18. De acuerdo con Ben Hadad, quien era el joven que lo portaba en la celebración del año nuevo seri de 2015, es un diseño muy antiguo, pues se utilizaba aproximadamente a finales del siglo XIX y principios del XX.

Formato digital: Diana Teresa Hernández
Morales, 2015

Estos tres casos enumerados pueden ser acompañados de otros más, siempre que se realice un análisis del material audio-visual que existe en las plataformas virtuales una de ellas es *Facebook* ya que muchos de los diseños de estos jóvenes son expuestos en estas redes sociales¹¹.

¹¹ En el capítulo previo hay enlaces a páginas de internet donde se muestra esto.

Con respecto de las mujeres de El Desemboque de los seris, ellas pintan su rostro así como el de las niñas y las jóvenes para las fiestas tradicionales. Para María Luisa Astorga, mujer de la comunidad de El Desemboque de los seris y la presidenta del Consejo de Ancianos:

todos los seris conocemos sobre la pintura facial, pero no lo hacemos diario, como lo hacían nuestros antepasados, es raro ver a una mujer pintada si no es en una fiesta [...] En cambio en la fiesta todas se pintan, todas andamos como payasitas con la cara pintada [...] Pero sí sabemos, aunque no lo hagamos diario, sabemos qué pintura es para cada persona: a una niña o a una jovencita [...] Mujeres grandes como yo no nos pintamos tanto, porque ya estamos viejas y luego sabemos cuándo la pintura no se mira bien o no se ve bien porque es una mujer grande. (Diario de campo de D. Hernández, junio de 2015)

En contextos externos, como las expo-ventas de artesanías organizadas tanto por instancias de gobierno local y federal así como por organizaciones de asistencia privada (asociaciones civiles) y en foros académicos, las mujeres de la comunidad portan diseños faciales y vestimenta tradicional¹². También hacen diseños al público que asiste; en muchas de las ocasiones las mujeres y también los hombres llevan collares, aretes, pulceras que elaboran con escamas y huesos de pescado así como con conchas que recolectan en la playa, canastas, etcétera, con lo cual establece vínculos para la comercialización, ya que estos trazos no tienen un costo monetario¹³.

Cristina Félix Monroy, habitante de El Desemboque de los seris, comenta al respecto:

elaboro los diseños mirando el rostro de las personas porque lo que importa es que las mujeres se vean bonitas con la pintura que les hago [...] Es como la pintura de las *cocsar* (mestiza) [...] Con el estado de ánimo les puedo hacer un diseño: para que tengan buena suerte, tengan trabajo, se alivien de alguna enfermedad o se pongan alegres y también trato de que mis pinturas vayan con la forma de la cara. Si tienen cara redonda no les voy a hacer

¹² Consiste en una falda larga en cuyo derredor, cinco o diez centímetros arriba del pliegue, se colocan dos listones de diferentes colores. La blusa es de manga larga, con una pequeña bolsa en los costados, también se le pone listones o en algunos casos encaje o ambos. En la cintura termina con pequeños holanes. Ambas prendas son elaboradas con tela de tipo popelina lisa del color de preferencia. Esta vestimenta no corresponde a la que muestran los registros gráficos de Adamo Gilg (jesuita que mantuvo contacto con las bandas hacia 1692), William McGee y Fortunato Hernández, quienes entre 1898 y 1904 describieron que la vestimenta de mujeres y hombres se elabora con pieles de pelicano (*Pelecanus*) colocadas alrededor de la cintura.

¹³ Es pertinente resaltar la invitación que las instancias de gobierno (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y la Dirección General de Culturas Populares) les hacen para participar en eventos que refieren a la atención a las comunidades indígenas, como son: talleres enfocados a proyectos productivos, igualdad de género y erradicar la violencia contra las mujeres. En estos eventos la mayoría de las veces comercializan los collares, aretes, pulceras que elaboran con escamas y huesos de pescado así como con conchas que recolectan en la playa.

la pintura con la que se vea más redonda, sino al revés. (Diario de campo de D. Hernández, junio de 2015)

Lo expuesto líneas arriba permite comprender que realmente hay un giro en la apropiación de la técnica y por lo tanto en la transmisión de saberes. Este cambio se puede percibir en la relación que se establece entre el maestro y su aprendiz, aunado a la observación y la comunicación que surge entre estos dos sujetos (Bonte, 1996 [1991]: 711-716; Chevallier y Chiva, 1991: 1-11). En la actualidad, la continuidad de este saber-hacer (Mauss, 1979 [1968]: 45-152) exige la interacción entre mujeres y hombres para conocer el proceso de elaboración y la utilización de los materiales.

Cuando Cristina Félix realizó unas pinturas en una concha, le preguntó a su hija de 20 años, quien también observaba: “¿de verdad, no aprendes a hacer una pintura facial?” A lo que Selene, su hija, respondió: “pues es que siempre veo a mi mamá, pero no se me graba cómo se hacen las muy complicadas [...] Las sencillas sí, pero me cuesta trabajo, es que nunca he practicado como lo haces tú ¿verdad, mamá? [...] Es que por más que me dicen no sé cómo se hacen [...] Las líneas me quedan muy gruesas o simplemente no sé el diseño que se pueda hacer”. (Diario de campo de D. Hernández, junio de 2015). En la revisión de materiales visuales en *Facebook* se ha observado cómo Selene elabora en su rostro un par de diseños de pintura facial.

En los ejemplos citados se resalta, la relación continúa en la transmisión de saberes y el proceso de elaboración. Es por eso que la pintura facial, además del saber-hacer que implica, requiere una habilidad manual. Como se observa con el testimonio de Cristina, para elaborarlas se requiere de gestos y técnicas adquiridas mediante una transmisión y un conocimiento, lo que hace una especialización del trabajo. Asimismo, Ben-Hadad intenta elaborar otros diseños, sabiendo que necesita de práctica, conocimiento de las técnicas y dominio de los materiales.

II.2. EL ESTILO Y LOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS EN LA PINTURA FACIAL

Describir el proceso técnico de los diseños implica establecer la forma y el estilo (Boas, 1947 [1927]; Schapiro, 1962; Haselberger, 1961: 341-384; Panofsky, 2015 [1979]: 17-130) que los caracteriza. Actualmente como materia prima se utiliza la pintura vinílica, compuesta químicamente con plomo (Pb)¹⁴. En contextos internos o externos a las comunidades, los trazos se realizan con pinceles, aunque también se utilizan para esta operación pequeñas ramas de un árbol y mechón de cabello humano. A los integrantes del grupo musical Hamac Caziim (Fuego divino) se les ha observado realizarse sus diseños con maquillaje y no vinílicas. Tanto el pincel, como la vinílica y los lápices de maquillaje son adquiridos en papelerías y mercerías de Hermosillo, Puerto Libertad o Bahía Kino, dependiendo de la comunidad en donde se encuentren.

Los diseños se trazan siguiendo dos ejes, los cuales se identifican como horizontal y vertical. El eje horizontal se coloca debajo de los ojos de un extremo al otro de la cara: atraviesa los dorsos nasales sobre el rhinion o tabique nasal, marcando los pómulos y dirigiéndose hacia la punta nasal, que es donde se unen. En la punta nasal se colocan dos líneas rectas verticales; la Figura 19 muestra la secuencia que sigue este eje junto con los pequeños trazos que los acompañan. En algunos casos, el eje tiene una secuencia de triángulos, ya sea en la parte superior o debajo de él; otra variable es la secuencia de líneas rectas verticales con una ligera inclinación dirigida hacia la oreja (Figura 20).

¹⁴ El plomo (Pb) colocado en la piel después de 24 horas causa enrojecimiento por lo que las *comcaac* comentaron que no pueden tener una pintura por largos periodos de tiempo, ya que se les maltrata demasiado la piel.

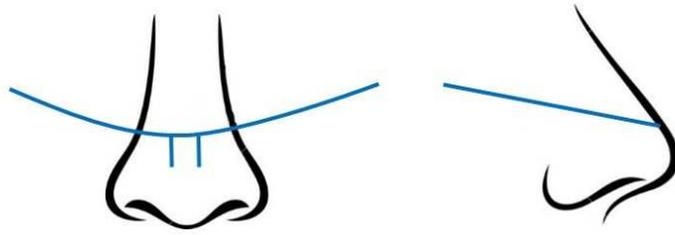


Figura 19. Eje horizontal que se marca sobre la nariz, el cual va acompañado con dos líneas pequeñas sobre la punta de la nariz. El esquema muestra la dirección en la que se realiza este eje.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2016

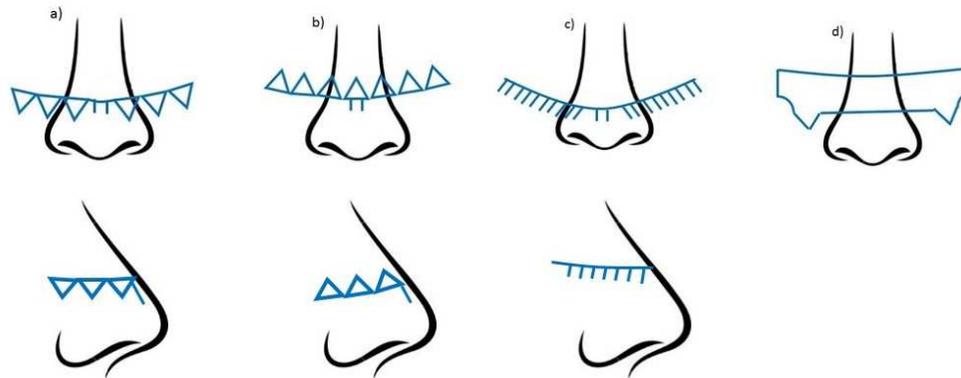


Figura 20. Variantes trazadas en el eje horizontal, las cuales dependen del diseño que se realiza. Este esquema refiere a: a) secuencia de triángulos colocados en la parte inferior del eje; b) secuencia de triángulos colocados en la parte superior del eje; c) es una secuencia de líneas rectas que van dirigidas hacia la parte de las orejas; d) es un diseño que algunos *comcaac* identificaron como un diseño muy antiguo correspondiente a finales del siglo XIX.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2016

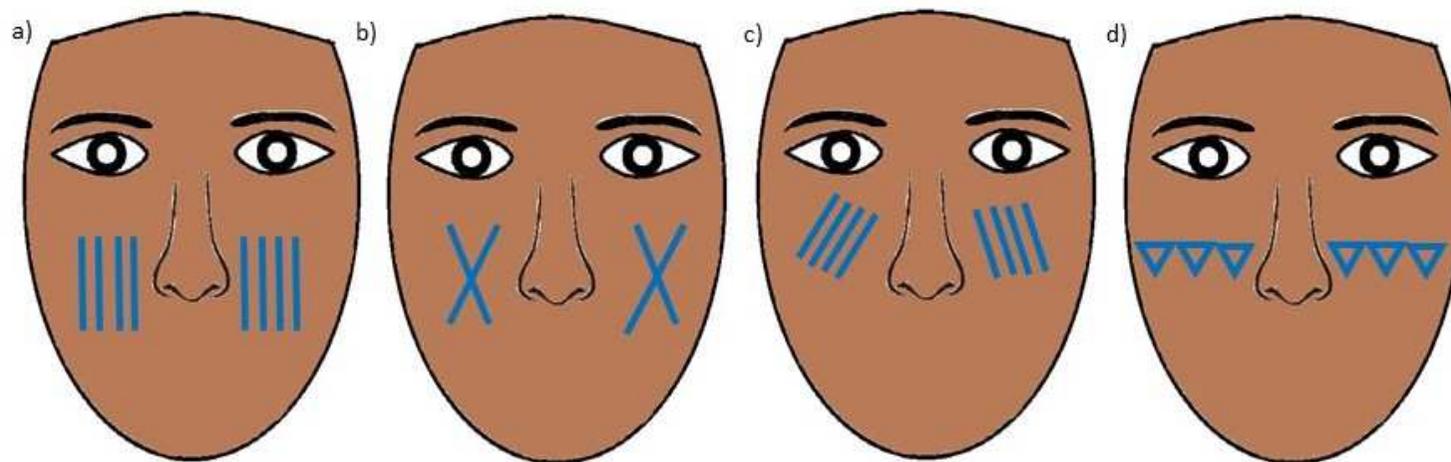


Figura 21. Trazos que corresponden con el eje vertical. En el esquema se puede identificar a) vertical recto; b) vertical cruzado; c) vertical angular y, d) triángulos alineados sobre un eje horizontal.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2016

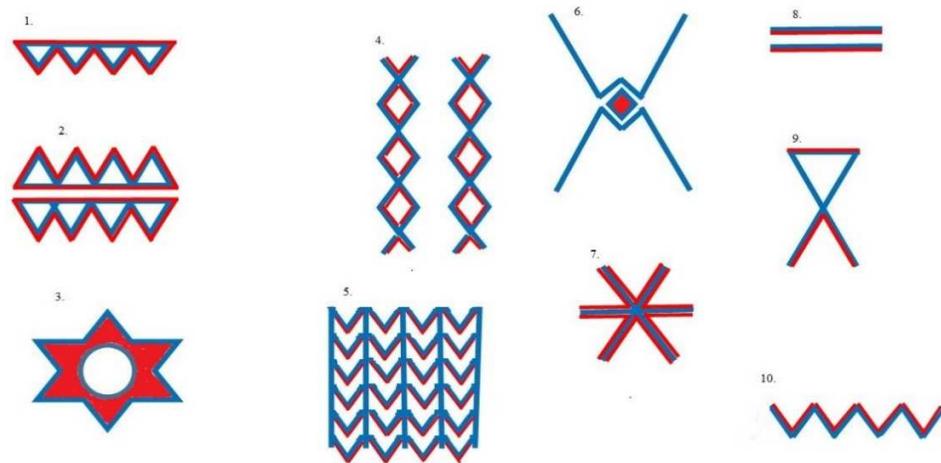
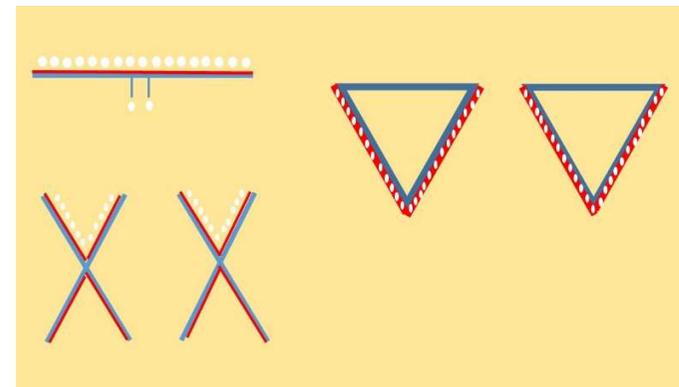


Figura 22. De acuerdo con la continuidad para realizar la pintura facial, una vez que se trazaron los ejes verticales y horizontales, se coloca, ya sea encima o debajo de estos ejes, un borde con el color rojo. En estos diez patrones se da a conocer la manera en la que aparece dicho borde en las figuras.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2014

Figura 23. Colocación de la secuencia de puntos blancos tanto en un eje vertical como horizontal.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2014



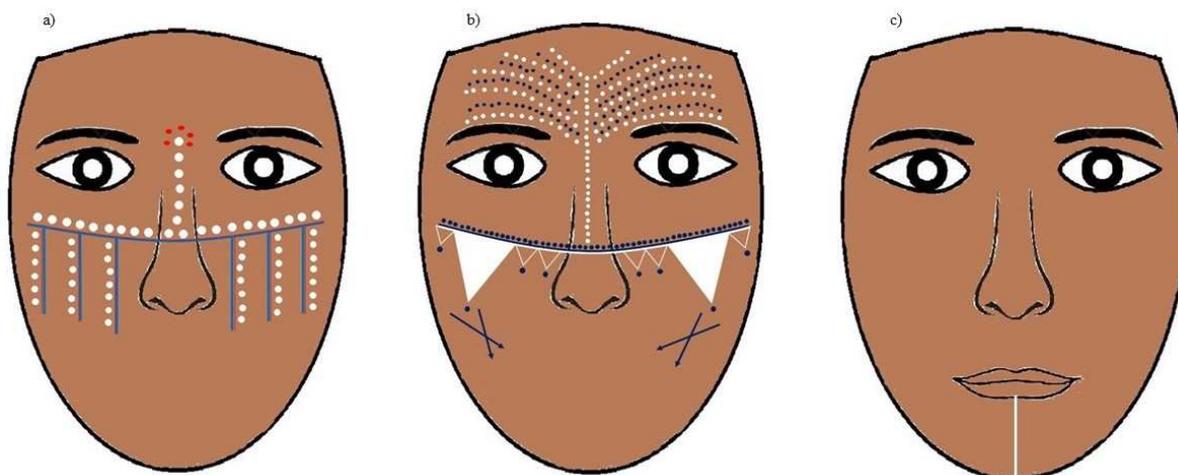


Figura 24. Este esquema muestra diferentes diseños de pintura facial utilizados por Zara Monrroy en los eventos a los que asiste. El diseño a) corresponde con la toma de fotografías para una revista; el b) se realizó en un festival de grupos indígenas en Sonora y el c) se lo elaboró en la promoción de los grupos indígenas en Nogales, Sonora.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2016

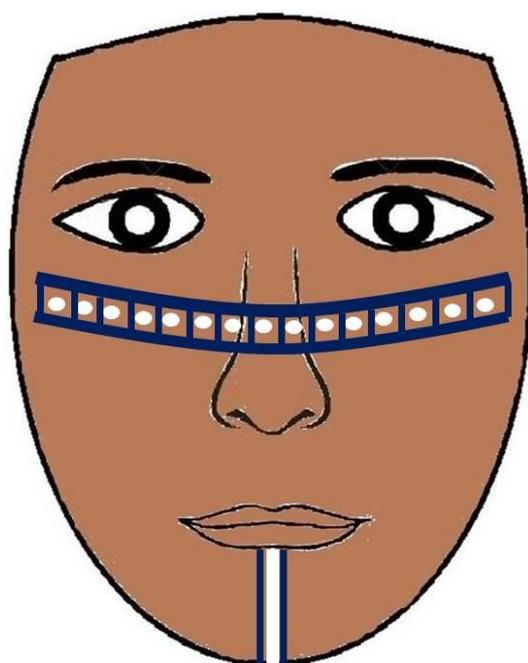


Figura 25. Este esquema representa la secuencia de puntos blancos utilizado por Gabriela Molina.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2016

La colocación de estos puntos se ubica en otra parte del rostro, distribuyéndolos a lo largo del dorso nasal hasta llegar al entrecejo y sobre la barbilla. Roxana Monroy “Zara Monroy”, como se hace llamar una joven seri originaria de Punta Chueca, realiza sus diseños desde hace aproximadamente dos años bajo este patrón (Figura 24). Otro ejemplo es Gabriela Molina, una joven habitante de El Desemboque de los seris, quien decora su barbilla con una secuencia de puntos blancos o azules (Figura 25). La decoración de Gabriela se puede asimilar como los tatuajes que describió Adamo Gilg (Montané, 1996) sobre los adornos que las bandas de los seris hacían al rostro. También evoca a aquellos tatuajes referidos por Felger y Moser (1985), los cuales eran realizados a partir de una secuencia de puntos en la parte inferior de los labios y en las comisuras, lo cual causaba gran dolor, a tal grado que durante el proceso de cicatrización las mujeres que los portaban no podían hablar. De este mismo modo, también se trazaba una línea recta que recorría la barbilla.

Ambos tatuajes corresponden, de acuerdo con Felger y Moser (1985: 157-158), con marcas realizadas para la identificación de los integrantes de las bandas en el momento de las capturas y las matanzas que efectuó el gobierno mexicano contra los seris, así como con el estilo usado para decorar figuras de arcilla y madera, de las cuales se hablará en líneas subsecuentes. De manera similar, Alejandrina Espinoza (Comunicación personal, 2015) interpreta que estas marcas tenían por único objetivo identificar a los niños que, en algún momento del largo conflicto que existió entre seris y el gobierno mexicano hayan sido capturados para que familias mexicanas los adoptaran y así exterminar a la etnia.

Estas jóvenes seris, Zara Monroy y Gabriela Molina, ambas promotoras culturales y protectoras de su territorio, han reintroducido la decoración de la barbilla con esto, otras jóvenes de la comunidad han empezado a decorar esta parte del rostro. Pero para muchos de los seris los diseños que realiza Zara Monroy –los que tienen que ver con la decoración del dorso nasal– “no

son los de la tradición [...] Así no los hacían nuestros antepasados, se los ha de inventar, no son reales antiguos [...] No sé por qué los hace así” (Diario de campo de D. Hernández, diciembre de 2015) ¿Hasta dónde los *comcaac* pueden asimilar las transformaciones que se están realizando en la pintura facial?

Reflexionar sobre los cambios, las innovaciones y/o las transformaciones que suceden en todos los grupos sociales, permite conocer y establecer nociones sobre el comportamiento de los sujetos ante estas situaciones. Como se ha observado en el capítulo I, las marcas corporales de los *comcaac* han tenido varias transformaciones. Bajo el concepto de *habitus*, retomado de Mauss, Bourdieu y Butler, la decoración del dorso nasal y la barbilla está siendo un proceso consciente por la mayoría de los *comcaac*, de una u otra forma, están adaptándose a estas decoraciones. Considerando que, el cuerpo humano (Mauss, 1979 [1968]: 335-356), como objeto y medio técnico, responde a la educación de una serie de actos habituales, los cuales son resultado de la vida del hombre y de la historia de la sociedad a la que se pertenece. A partir del término *habitus* (Mauss, *ibid.*: 340), se comprende que los actos varían entre individuos y sociedades, así como entre épocas. Bourdieu (1990: 281-310), por su parte, comprende lo social a partir de dos estructuras: objetiva y simbólicas (percepciones y representaciones). Ambas contribuyen a construir el mundo dotándolo de sentido para quienes viven en él. Este autor establece que la percepción del mundo social es resultado de la incorporación que los sujetos realizan de dichas estructuras. Según esta perspectiva, el *habitus* corresponde a todo ese conjunto de disposiciones que confirman al sujeto en la posición social que ocupa, integrando desde los gustos y preferencias, hasta maneras particulares de disponer del propio cuerpo: los movimientos. Estos sistemas clasificatorios, siguiendo a Bourdieu, son configurados a partir de oposiciones o esquemas de percepción particulares con los cuales el sujeto comprende el mundo y se relaciona con él, tanto como comprende su propio cuerpo. Este planteamiento de Bourdieu desdibuja el papel activo del

sujeto para transformar y plantear la relación entre las estructuras objetivas y el *habitus*, con lo que las transformaciones de la sociedad son resultado de procesos inconscientes que no comprenden cuestiones históricas.

En contraste, Butler (2002) refiere –en temas enfocados al performance, el sexo y la sexualidad– que el *habitus* propuesto por Bourdieu no es un proceso inconsciente; el sujeto no está en espera de que se le resignifiquen o se le asigne un significado. El cuerpo no es una base estable, sino todo lo contrario, es un medio articulado donde se insertan y quedan constituidas las marcas de una naturaleza que, como preexistente a la cultura, justifica y legitima el orden de las cosas.

Con estos aportes, la secuencia de puntos blancos en los diseños de pintura facial de Zara Monrroy, quien está tocando otra parte del rostro (el dorso nasal), representa a ese cuerpo social establecido por Mauss y Butler, al articular y conformar estructuras que en cierto momento serán asimiladas por la sociedad. Es una transformación consciente tanto por quien la realiza como por aquellos que la observan. Muchos *comcaac* saben de los constantes intercambios culturales que tiene Zara Monrroy originaria de Punta Chueca y residente de Hermosillo. Ella ha pasado largas temporadas fuera de Sonora, como fue en el invierno de 2016, cuando la Universidad Autónoma Metropolitana campus Xochimilco (UAM-X) y la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) donde la invitaron como representante de su etnia para eventos en los que participó con cantos tradicionales, expuso y realizó diseños de la pintura facial.

Esta asimilación también se puede ver cuando los integrantes del grupo de música Hamac Caziim (Fuego divino), Sócrates y Ben-Hadad han trastocado la elaboración de la pintura facial como actividad exclusiva de las mujeres. De alguna manera los *comcaac* son conscientes de la transformación de que fueron y están siendo parte, y no -como lo señala Bourdieu- son un cambio inconsciente en la vida de los sujetos. Al respecto Zara Monrroy comentó que realizaba esos diseños porque “así lo siento [...] Cuando me voy a pintar sólo voy haciendo lo que me va saliendo

[...] En la comunidad soy la única que los hace así [...] Es porque así soy yo siempre busco algo diferente sin dejar mi tradición [...] Mezclo cosas” (Diario de campo de D. Hernández, enero de 2016). Pese a que los diseños de Zara no son tradicionales, de acuerdo con los *comcaac*, la negativa por parte de la sociedad no ha tenido repercusiones para dejar de elaborarlos.

Con esta mirada sincrónica, que muestra la conexión entre los códigos culturales, los criterios y la pertinencia de la elaboración de la pintura facial, se podrá comprender cuál es el objetivo de seguir pintando los rostros. En este capítulo se van estableciendo pautas para posibles respuestas a las preguntas centrales de este capítulo, las cuales son conocer cómo la pintura facial de los *comcaac* establece o configura relaciones sociales y bajo qué criterios se llevan a cabo. Ahora bien, los diseños expuestos en la Figura 26 muestran algunos ejemplos de la pintura facial, lo que permite reconocer e identificar el contenido temático de los diseños, los cuales están inmersos en la tradición cultural *comcaac* la cual, se verá más adelante se encuentra en constante intercambio, apropiación y re significación por los vínculos que los *comcaac* generan con sujetos externos a la comunidad. Al mostrar cuestiones intrínsecas acerca de la creación de los diseños de la pintura facial, como se ha expuesto, se conoce el alcance que logran en un contexto determinado. Estas figuras son elementos vinculados con el espacio (el desierto, el mar, la flora y la fauna que en ellos se encuentra) en el que convergen los *comcaac*. Las figuras son testimonios que expresan concepciones de una sociedad, por lo que su comprensión debe estar situada en un tiempo y espacio determinado, lo que acerca a los antropólogos a conocer la intención por la cual son creadas. Es por ello que tanto el proceso técnico como la identificación de las figuras permiten comprender cómo la pintura facial se personifica y establece una interacción en contextos sociales. La pintura facial es una imagen que atestigua la vida en sociedad, así se verá en el siguiente punto.

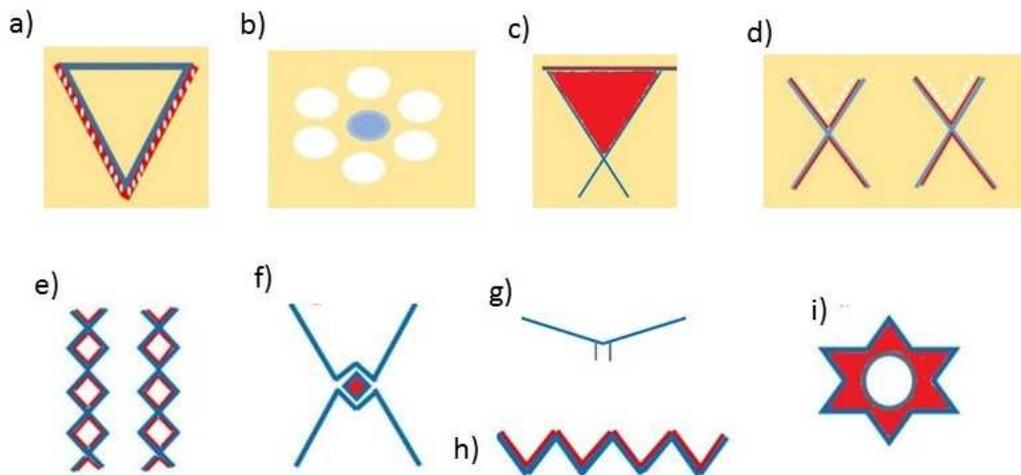


Figura 26. Nueve figuras que aparecen en la mayoría de los diseños trazados. a) Esta figura aparece en la mayoría de los diseños que utilizan las mujeres. b) *Xexisil*, en español significa flor. c) “El monte”, lugar donde viven los animales. d) *Casoaaj*, en español significa poner en forma de cruz o cruzado. e) Secuencia de líneas cruzadas. f) Patrón identificado en los diseños del siglo XIX y XX. En la fiesta del año nuevo seri de 2016 esta figura se realizó en una piedra que adornó la puerta de la ramada- espacio donde se realiza la fiesta-. g) eje horizontal. h) Secuencia de zigzag. i) *Azój canoj*, estrella polar o incandescente.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2015-2016

II.3. LOS CONTEXTOS SOCIALES DE LA PINTURA FACIAL

Para exponer los contextos en donde la pintura facial produce interacción social, es pertinente establecer una guía que lleve de la mano a tres espacios identificados: el primero tiene que ver con las celebraciones tradicionales, caracterizadas por su atemporalidad; el segundo son los intercambios culturales en donde los *comcaac* generan vínculos económicos a partir de la venta de artesanías y la toma de fotografías; y el tercero se relaciona con el ámbito de la política.

Las celebraciones tradicionales propuestas son cuatro festividades identificadas¹⁵. Es pertinente aclarar que no corresponden con el calendario lunar establecido por Felger y Moser (1985: 57), que consiste en doce lunas. El calendario, detallado por estos autores, expone características que los seris observan en este astro y los fenómenos que ocurren en el desierto y el mar. El calendario de estos autores inicia en el mes de julio o *icóozlajc iizax* (cuando la luna se rocía) y culmina en junio o *imám imám iizax* (la luna cuando está madura la pitahaya). Por otra parte, Hernández (2015), desde un análisis lingüístico, registró que el sistema de lunación de los seris caracteriza algunos aspectos de la vida cotidiana. Este sistema, de acuerdo con Hernández, ayuda a entender la relación que tienen con el entorno, la geografía y el territorio¹⁶. Las fases lunares, de acuerdo con los autores, permiten identificar la apropiación que tienen de los recursos dependiendo de la época del año.

La primera festividad es la de *mosnipol* o tortuga laud (*dermochelys coriácea*). Esta celebración se realiza cuando en las aguas del mar de Cortés se encuentra una de estas tortugas, dicho animal se lleva a la comunidad para hacer en su honor una celebración durante tres días; después es puesto nuevamente en el mar para que continúe su camino. Actualmente, la fiesta también se hace si se encuentran restos de la tortuga; se hace comida, juegos y cantos tradicionales; en el caparazón de la tortuga o en sus restos se pintan diseños asociados con la fuerza y el poder (Felger y Moser, 1985: 104), ya que *Mosnipol*, quien creó la tierra, llegó de nuevo desde el fondo del mar y con esto hay abundancia y “buena suerte” para el grupo. La última celebración de este

¹⁵ La información expuesta en las tres primeras celebraciones corresponde a la narrativa oral que los *comcaac* compartieron durante el trabajo de campo acerca de estas prácticas. En ella incluían detalles de cómo se realizan las celebraciones así como de los momentos en los que las mujeres participaban. Esta información se ha complementado con la diversa literatura que hay respecto de estas celebraciones.

¹⁶ Debido al abandono de la vida seminómada muchos de los lugares que refieren Felger y Moser (1985) y Hernández (2015) son desconocidos por los jóvenes.

tipo que se tiene registrada fue cuando encontraron restos de la tortuga durante el invierno de 2014-2015.

La fiesta de la pubertad es la segunda celebración: se lleva a cabo durante cuatro días a partir de la menarca de la joven con el objetivo de comunicar a la comunidad su nuevo estatus y así evitar “mala suerte” para ella, su familia y su futura descendencia (Rentería, 2014). A partir de esta celebración a la joven se le enseña las actividades propias de las *comcaac*, como recolectar frutos de los cactus y conchas de la playa para hacer los collares, cortar el torote (*Bursera microphylla*) para tejer las canastas o *coritas* y cocinar. Para Lourdes Hoeffler, una mujer *cmiique* –seri-, éste es “trabajo pesado porque se les enseña muchas cosas a las niñas”¹⁷ (Diario de campo de D. Hernández, noviembre de 2014). La fiesta de la pubertad se acompaña con una o varias madrinas que durante el tiempo de la celebración se encargan de la comida, la música y los juegos tradicionales, y de compartir regalos a los asistentes el último día. Las madrinas también elaboran diseños faciales en sus propios rostros, que aluden al rol social de madrinas de la joven *cmiique*. A las jóvenes *comcaac* se les colocan figuras en el rostro que se asocian con las actividades de las mujeres dentro de la comunidad (Figura 27). Dichos diseños durante mucho tiempo fueron exclusivos para el rostro de la joven a la que se celebraba, en la actualidad, se pueden observar tanto en los rostros de mujeres solteras como de casadas e incluso en el de niñas y en otros contextos, como la celebración del año nuevo o la toma de fotografías.

¹⁷ Durante el periodo de trabajo de campo se identificó que la elaboración de los collares y el tejido de las canastas son actividades llevadas a cabo por las mujeres casadas. Muchas de las jóvenes consideran que es un trabajo sumamente complicado, por ejemplo, el proceso de elaboración de una *corita* requieren de meses o hasta de un año y medio. En El Desemboque de los seris, por ejemplo, Marina Molina, con el apoyo de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), impartió durante 2015 un taller de tejido de canastas sin importar si quienes participaban en el taller ya tuvieron la menarca o no.

Por otra parte, en El Desemboque de los seris se ha creado un grupo de fútbol femenino, no quiere decir que todas las jóvenes sean integrantes del equipo, pero las que sí, parte de su tiempo la pasan entrenando. Junto a esto, un aspecto de mayor relevancia es la instalación eléctrica que trajo el servicio de televisión de paga y la conexión a internet, por lo cual casi todas las jóvenes pasan el mayor tiempo posible viendo la televisión o en redes sociales como *Facebook*. No significan que a ninguna joven se le enseñe a tejer canastas, elaborar collares y cocinar por el contrario, estas nuevas actividades se suman y modifican la dinámica social.

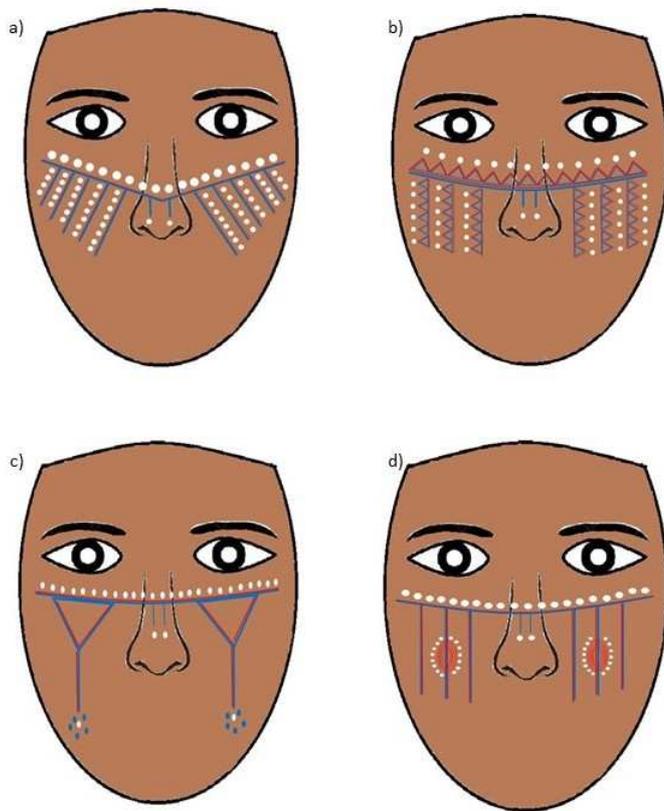


Figura 27. Este esquema representa los diseños que se realizan en la celebración de la fiesta de pubertad. Con su elaboración se da a conocer que hay una mujer en la comunidad a quien se le enseñará las tareas femeninas para así casarse y procrear.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2016

La tercera festividad es la de canasta. Se lleva a cabo cuando se terminó el tejido de una *saaptim* o *corita* (canasta grande). De acuerdo con la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI; 2009), “quien elabora la canasta es la madrina de la fiesta, desde su casa salen los padrinos y acompañantes en una especie de procesión hasta el lugar donde se llevará a cabo la fiesta”. La celebración se organiza para el espíritu del torote (*Bursera microphylla*), árbol del que extrae la fibra para confeccionarla. Durante los cuatro días de esta celebración la madrina de la fiesta da comida como guisado de pollo, carne de res o pescado acompañado con verduras y frijoles, hace juegos de azar, que son tradicionales entre los *comcaac* y se acompaña con danzas de *pascola*.

La cuarta celebración es la del año nuevo seri, una celebración anual que no pertenece al año nuevo gregoriano. Es quizá, al igual que la fiesta de la tortuga laud y pubertad, una de las celebraciones más arraigadas en el imaginario social, ya que fueron parte importante para la creación de la nación *comcaac*. Sin embargo, en la literatura etnográfica realizada de 1892 a 1980, aproximadamente, no se tiene registro del año nuevo seri, aunque la narrativa oral *comcaac* recopilada habla acerca de:

un día como por mayo o junio [...] Las mujeres ya sabes cuándo más o menos y se van al monte [...] Las primeras pitahayas que ven las cortan y la pulpa se la ponen en la cara, se la embarran con la mano en los cachetes –mejillas– [...] Pero eso no es una fiesta como las otras (pubertad, canasta o tortuga laud), sólo es cuando van al monte las mujeres y ya [...] No hay fiesta (Diario de campo de D. Hernández, diciembre de 2015)

De acuerdo con las conversaciones con los *comcaac*, ellos conciben dos ciclos: el de lluvias y el de secas. El cambio de las temporadas tiene que ver con los días en los que se realiza el año nuevo seri. Durante la floración y la maduración de los sahuaros (*Carnegiea gigantea*), que inicia en el mes de mayo, las mujeres acuden al monte con su “pitahayero”¹⁸, una cubeta y una canasta de plástico en la cual colocan cuatro ruedas (dos en cada lado y en un extremo la atan con un lazo o cuerda) con la finalidad de que arrastre las pitahayas recolectadas¹⁹. Una vez que las mujeres traen la colecta a su hogar la intercambian con una familia que adquiere el compromiso de dar algo a la mujer que le dio las pitahayas. Esta narración, hecha por María Luisa Astorga, se relaciona con la preparación de la bebida de la fiesta y también se asocia con el acontecimiento de buscar las pitahayas y la maduración de los cactus.

¹⁸ Palo que mide más de cuatro metros, en cuya punta se amarra una especie de trinche que se inserta entre el fruto y el cactus para cortarlo.

¹⁹ Si el lugar donde irán a recolectar los frutos está cerca de las casas, van caminando, sino utilizan un transporte. Durante el periodo de trabajo de campo se acudió caminando a esta recolección.

Entre el 16 y 18 de junio, los *comcaac* buscan en el cielo la aparición de la luna en su fase cuarto menguante. En cuanto la observan se colocan frente a ella para pedir alimentos, salud y dinero. En 2015, esta fase lunar fue el 18 de junio, por lo que en ese día se tendría que haber realizado la fiesta, pero el Consejo de Ancianos estableció los días 30 de junio y 1 de julio su celebración debido a los apoyos económicos que la comunidad recibe por parte de instancias gubernamentales. Entre esas fechas se viven grandes cambios: la llegada de las lluvias moderadas al desierto sonorense y el incremento de la temperatura en el mar. En septiembre de 2014, el huracán Odile tocó tierra en la península de Baja California, causó grandes daños en el territorio de la nación *comcaac*: los dejó sin acceso a la carretera federal número 36, que va de Hermosillo a Puerto Libertad lo que provocó escasez en los alimentos. También se desbordó el río San Ignacio lo que implicó alteraciones en el ambiente, como la floración de plantas de temporada, entre las que se encuentran los saguaros (*Carnegiea gigantea*) y las choyas (*Opuntia fulgida*). Éstas están adaptadas al entorno que caracteriza a la zona, por lo que el exceso de agua provoca que no haya floración. María Luisa Astorga comentó lo siguiente:

el año pasado llovió mucho, pero mucho [...] Aquí no llueve así pero fue por el huracán [...] Como llovió este año, no hay muchas pitahayas para la fiesta [...] Y es que el agua seca a los saguaros porque aquí no hay agua y ellos sólo necesitan poquita, no como la que cayó con el huracán que destruyó todo [...] Corría el agua; parecía río aquí en la ramada (Diario de campo de D. Hernández, noviembre de 2014).

Pese a las condiciones, tres semanas antes de la fiesta, el hijo mayor de María Luisa le llevó un recipiente de plástico lleno de estos frutos para empezar la elaboración de la bebida tradicional de la fiesta: el vino de pitahaya. Se prepara con base en la fermentación de la pulpa que se extrae del fruto mezclándose algunas veces con agua; según la cantidad de pulpa, se deja reposar en un recipiente de plástico por dos o tres semanas, aproximadamente, aunque también se puede dejar por cinco o siete días, hasta que las semillas y el líquido se separen, el resultado es una bebida con un sabor agridulce y embriagante. En la fiesta del año nuevo seri, los *comcaac* la toman durante

toda la noche entre risas y bromas, ya que causa evacuaciones líquidas y constantes, pero esto no tiene relevancia porque esperan el ciclo que inicia con alegría, lo que “trae buena suerte”. Es también un fruto con el que celebran la unión de la familia y de todos los *comcaac*: su cosecha significa que hay abundancia en los alimentos, lo cual es importante para la vida en el entorno.

Con respecto a los diseños faciales, la literatura etnográfica existente desde 1985 hasta la fecha, marcan que es una de las fiestas en donde se puede observar la variabilidad de los diseños del rostro. En la fiesta de 2015 fueron pocas las mujeres seris que se portaron algún diseño facial; las que lo hicieron, lo elaboraron en sus hogares; en caso contrario, la fiesta de 2016, muchas jóvenes pintaron su rostro. En el caso de Violeta (Figura 28), una de las tres niñas *comcaac* que tenían el rostro pintado, su madre y la hermana de ésta, la tía materna de Violeta, fueron las encargadas de realizarle los diseños. El primero fue hecho por su tía y fue una serie de puntos colocados de manera circular para formar unas flores. El segundo día su pintura fue una secuencia de puntos que formaron corazones, realizados por su madre.

Las jóvenes que llegaron a la playa con el rostro pintado elaboraron sus diseños con un gran número de trazos y de tiempo invertido; el proceso de elaboración les requirió de una o dos horas, aproximadamente, porque dependió del manejo de los materiales y del conocimiento de los trazos. En la Figura 29 se puede observar cuatro de los diseños que aluden a objetos naturales que se encuentran en el entorno como cuevas y montañas, también se relacionan con características físicas de algún animal (colas de pescado, manchas de las tortugas, etcétera). Muchas de las veces, los diseños de las jóvenes tienen que ver con la floración de las cactáceas. Lourdes Hoefffer, junto con Marina Molina –mujeres casadas– realizaron en sus rostros diseños que implicaron menos trazos (Figura 30). Marina fue la única que se pintó en la fiesta y también hizo, junto con otras dos jóvenes, los diseños a los mestizos que asistieron. La mesa que durante el día se utilizó para preparar los alimentos en la noche funcionó para que les pintaran el rostro a las niñas, mujeres y hombres

mestizos que se acercaban, elaborándoles flechas y flores. En el caso de los hombres, Sócrates y Ben-Hadad, como se estableció líneas arriba, fueron los únicos que pintaron su rostro. Sócrates lo hace porque es parte de la danza que realiza y en Ben-Hadad es porque considera que se debe de pintar el rostro para la fiesta ya que así era como lo hacían los antiguos *comcaac*. Con esto, se distinguen cuatro tipos de diseños faciales: el de las niñas, el de las mujeres jóvenes, el de las mujeres adultas y el de los hombres. Difieren entre sí por su forma plástica y su función social, así como por su aparición en la dinámica interna del grupo, ya que se rigen por esferas de organización social.

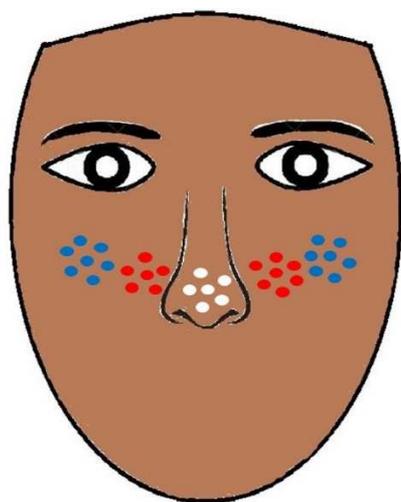


Figura 28. Secuencia de puntos realizados sobre el rostro de una niña de cuatro años para la celebración del año nuevo seri en 2015.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2015

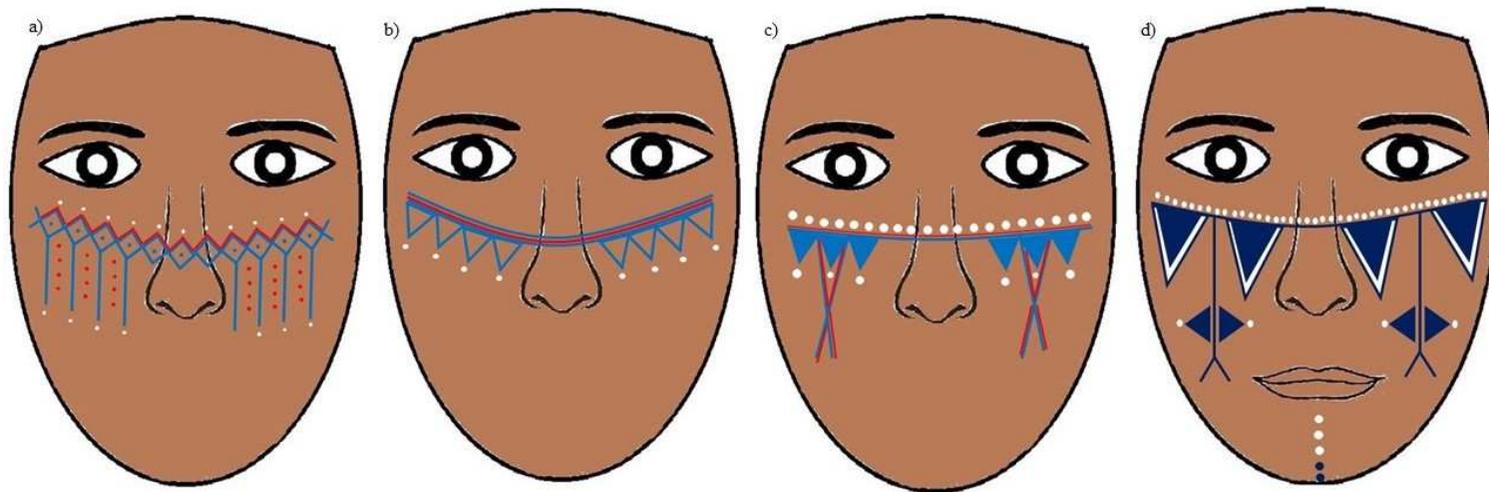


Figura 29. Cuatro diseños de pintura facial realizados por unas jóvenes *comcaac*. Se puede observar la cantidad de trazos que requiere su elaboración. Los diseños aluden al desierto y el mar, así como a características físicas de los animales que se encuentran en estos ambientes como colitas de pescado, manchas de las tortugas, entre otras. El esquema f) expone la decoración de la barbilla.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2015- 2016

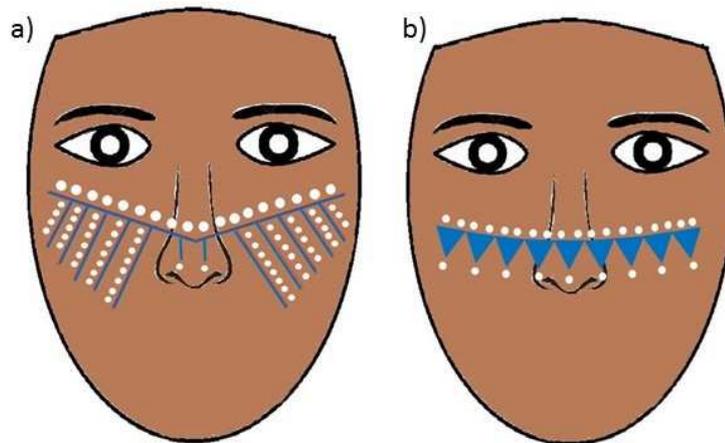


Figura 30. El esquema del diseño a) corresponde al de Lourdes Hoeffler y el b) al de Marina Molina. Ambos fueron elaborados para la celebración del año nuevo seri en 2015. Las dos mujeres son casadas.

Formato digital: Diana Teresa Hernández Morales, 2015

El segundo contexto en el que los *comcaac* muestran los rostros pintados son los eventos culturales. Dichos eventos son promovidos tanto por los seris como por alguna organización social o instancia gubernamental los cuales tienen como objetivo dar a conocer la diversidad cultural que hay en el estado de Sonora. Cristina Félix, Marina Molina y Verónica Molina, han realizado muchos diseños en los diferentes lugares a los que han asistido como invitadas, ya sea por la Dirección General de Culturas Populares, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y el Instituto Sonorense de Cultura o eventos como la Cumbre Tajín realizada en Veracruz. De esta manera, las mujeres –tanto de El Desemboque de los seris como de Punta Chueca– pintan sus rostros para ser identificadas como miembros de una tradición étnica.

Durante la presentación del documental *La iniciación del Haaco Cama; El Chamanismo Comcaac* (Fogetti y Caballero, 2015), en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), en mayo de 2015, uno de los protagonistas del documental acudió junto con su esposa, quien, además de interpretar cantos tradicionales y bailar una *pascola*, se dibujó una secuencia de puntos

que aludían al diseño característico de las flores (Figura 28). Otro evento en donde se pudo observar a los *comcaac* con diseños faciales fue la expo-venta “Entre canastas, tenates y petates”, que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Culturas Populares de la Ciudad de México en mayo de 2016. La representante de los *comcaac*, Cristina Félix, portó distintas marcas faciales durante el periodo en que se llevó a cabo el evento. A este tipo de actividades se puede sumar el Festival del Pitic organizado por el gobierno de la ciudad de Hermosillo. En sus ediciones de 2015 y 2016, los seris asistieron con sus rostros decorados. Este evento tiene la particularidad de reunir a los *comcaac* que viven en Hermosillo ya que por lo general dentro de las presentaciones musicales se encuentran el grupo de música Hamac Caziim (Fuego divino) o el grupo Xeeco (Lobo), quienes interpretan canciones en seri.

Habría que mencionar también los eventos de capacitación y foros que, en su mayoría, el Gobierno Federal, por medio de su delegación estatal y organizaciones civiles, organiza en materia de políticas indígenas. A ellos se invita a mujeres *comcaac* para que participen y expresen sus necesidades y requerimientos. En los foros, las *comcaac* acuden con los rostros decorados que las identifican como miembros de un grupo indígena.

Acorde con lo expuesto, hasta este punto, lo que caracteriza a los tres tipos de eventos mencionados es que las mujeres comercializan los productos que elaboran (collares, pulseras y aretes de escamas de pescado, huesos de víbora o conchas, broches para el cabello y figuras talladas en el palo fierro y canastas de fibra de torote) y decoran los rostros de aquellos que así lo deseen. En este sentido, la pintura facial de los *comcaac* cosifica parte de la identidad del grupo, la cual establece y genera un sistema de intercambio monetario.

El tercer espacio tiene que ver con la política. Durante el periodo de campo en un recorrido que se hacía por El Desemboque de los seris, se observó en una tienda de abarrotes –se identificaron cuatro– una calcomanía que hacía alusión a la campaña política a regidora étnica de Victoria

Astorga (Figura 31). En esta imagen, Victoria Astorga se presenta como una joven que busca fortalecer la cultura *comcaac*, se observa con la ropa tradicional de las mujeres y la decoración de su rostro. El discurso de su campaña política fue no dejar de lado sus tareas como integrante de la comunidad y brindar apoyo a las tradiciones. Lo que llama la atención es la imagen que presenta, debido a que los hombres que compiten por el puesto de regidor étnico, no se presentan con la vestimenta tradicional, la cual ya se ha descrito en líneas anteriores, ni mucho menos elaboran una decoración a sus rostros. Victoria Astorga, buscó ser regidora a partir del discurso de ser una mujer joven que no pierde sus tradiciones. Ogarrio (2016: 22) establece que las jóvenes que se muestran con los rostros pintados y la vestimenta tradicional están reivindicando su identidad y, al mismo tiempo, estableciendo su participación, como un aspecto fundamental para la conservación y reproducción social de las tradiciones. Para este autor, la memoria y la lucha interminable por seguir existiendo como grupo étnico prevalece sobre el discurso de estas jóvenes que buscan un lugar en el gobierno de su comunidad.

Esta reconfiguración de los roles otorga a las mujeres un espacio en la esfera pública. En este sentido, las jóvenes que se insertan en la política formulan un discurso encaminado a preservar la tradición oral y las celebraciones ancestrales. Aunado a esto, cabe retomar lo que se expuso en relación con el papel de las mujeres en la elaboración de los diseños, tanto en su rostro como en el de su familia nuclear, en donde las mujeres eran las encargadas de elaborar los tintes y decorar los rostros. Pudiendo afirmar que la imagen que la joven presenta, candidata a regidora, actúa como un aliciente para la comunidad que ha luchado incansablemente por su existencia y por el territorio que habita. En este punto también se debe considerar a las jóvenes que forman parte de los colectivos en defensa del territorio. Igualmente a las jóvenes que forman parte de la Guardia Tradicional, por lo general habitantes de Punta Chueca, que encada una de las actividades de esta

autoridad, las jóvenes izan la bandera de la nación *comcaac* siempre portando la vestimenta tradicional de las mujeres seris así como un diseño de la pintura facial.



Figura 31. Propaganda política de Victoria Astorga, habitante de Punta Chueca. La calcomanía se observó en la entrada a una tienda de abarrotes en El Desemboque de los seris durante junio de 2015. Se puede observar la vestimenta tradicional acompañada de un diseño de la pintura facial. Esta campaña se realizó -de acuerdo con los habitantes de este ejido- en el mes de enero de ese año.

Dentro de los espacios enumerados en este apartado, se ha hecho mención de diferentes objetos que son utilizados por los *comcaac*. En muchos de ellos se realizan diseños de la pintura facial, lo que permite ver que las formas y figuras que caracterizan a estas decoraciones funcionan también para apropiarse del entorno. Por lo que, además de crear vínculos sociales, la pintura facial es un medio que sirve para que los *comcaac* interactúan y a la vez asimilen el entorno. Muchas de estas superficies que se decoran son objetos naturales que existen en el territorio, aunque también se decoran otros espacios como se verá en el apartado que sigue.

II.4. LA MULTIPLICIDAD DE LA PINTURA FACIAL: LAS DIFERENTES SUPERFICIES DECORADAS

Para la celebración de la fiesta del año nuevo seri, las mujeres recogen piedras de la orilla de la playa para realizar diseños faciales y utilizarlas en el juego de carrizos²⁰, aunque originalmente el juego se realiza con pedazos de *Stenocereus thurberi* –en seri se nombra *ool* (Felger y Moser, 1985:161)–. Días previos a la celebración, cuando las mujeres se dedicaron a pintar las piedras, participé en esta actividad copiando algunos diseños que las mujeres habían realizado en una libreta. Las figuras que elaboré muestran trazos torcidos, sin una secuencia recta y con pequeños espacios sin pintar. Por el contrario, las figuras elaboradas por las mujeres *comcaac*, se observaban con una secuencia recta y en la elaboración de las flores, la secuencia de puntos (Figura 28), todos estaban colocados en forma circular. Las mujeres sabían muy bien qué diseños iban a realizar de acuerdo con la forma de la piedra, muchas de estas piedras tenían diseños de las figuras que a lo largo del texto se encuentran (Figuras 23-30). Las sesentas piedras pintadas (Figura 32) se colocan en la arena para formar un círculo, fueron dispuestas de cinco en cinco y se deja un pequeño espacio entre cada conjunto para avanzar en el juego. Cada participante utiliza un palo de madera que se adorna con listones y pintura de diferentes colores realizándoles formas diversas²¹. A estos palos también se les coloca algún diseño de la pintura facial.

²⁰ Estos juegos tradicionales de azar son los que se llevan a cabo en todas las celebraciones tradicionales que se han registrado páginas atrás. En seri se llaman *quimot*, se juegan con *heemot* o carrizos que se pintan con los colores de la bandera *comcaac* (azul, rojo y blanco).

²¹ En este juego las participantes lanzan al aire los tres carrizos, según el número que cae (tres *capjá*, ocho *czooolcam*, diez *chanl*), se suman los puntos obtenidos. La que logra dar primero la vuelta al círculo gana pulseras, barnices para las uñas, maquillaje, ligas para atarse el cabello, etcétera. La diversidad en la que caen los carrizos implica que en algún momento se pierda un turno. Durante el juego, las mujeres dicen frases como “que pierda un turno”, “que caiga un número menor”, para distraer y demostrar que pueden adivinar las condiciones en las que se está realizando el juego. La primera vez que participé en este juego, las mujeres intercambiaron los collares elaborados por ellas, se pudo observar que los carrizos cayeron dos de cinco veces en la forma que la otra jugadora había dicho y, cuando sucedió, las demás se admiraron porque habían adivinado el resultado.



Figura 32. Muestra las piedras que fueron recolectadas de la orilla de la playa para ser pintadas y usadas en el juego de carrizos de las mujeres.

Fotografía: Diana Teresa Hernández Morales, 2015



Figura 33. Concha marina en la que colocan diseños faciales. De acuerdo con la explicación de Cristina Félix los diseños aluden a tener buena salud, buena suerte, y para que no falte en la casa el alimento y el dinero.

Fotografía: Diana Teresa Hernández Morales, junio 2015

Otro objeto natural que es pintado es la *xtiip* o concha marina (*laevicardium elatum*) (Figura 30), a la cual se conoce como “huevo gigante”. Es una almeja de agua salada que se encuentra desde la costa del sur de California, en Estados Unidos, hasta Panamá. En ella (Marlett, 2015) las mujeres *comcaac* realizan diseños de pintura facial. Antiguamente las seris, antes de realizar un diseño en su rostro, lo trazaban en esta concha; esto se entendía como una tarea de las mujeres jóvenes ya que sus diseños estaban compuestos por más trazos, lo cual requiere de mayor experiencia técnica. En la actualidad, Cristina Félix utiliza esta concha con amuleto y adorno dentro de su casa para que haya “buena suerte, alimento y dinero” (Diario de campo de D. Hernández, junio de 2015).

Con respecto de los ornamentos corporales, las *comcaac* tejen pedazos de tela de diferentes medidas para elaborar pequeñas bolsas que son rellenas con salvia del desierto (*Hyptis emoryi*), en seri se llama *xeescl*, una planta que, de acuerdo con algunos seris, “es la planta de los chamanes [...] Te ayuda a curar muchas cosas, tiene mucho poder²² (Diario de campo de D. Hernández, junio de 2015). Son nombrados “amuletos”, una vez cosidos completamente, se tejen sobre una superficie diseños de la pintura facial para comercializarlos (Figura 34).



Figura 34. Amuletos colgados en el museo *comcaac*, ubicado en Bahía de Kino, los cuales son comercializados por las mujeres dentro de ese espacio.

Fotografía: Diana Teresa Hernández Morales, 2015

²² El poder, de acuerdo con lo explicado por los seris, se relaciona con la capacidad para curar y, antiguamente, para hacer “daño” (causar enfermedades o la muerte a las personas).

Otro de los contextos donde se pueden observar estos diseños son los escenarios de Hamac Caziim (Fuego divino). En los eventos de “*xepe an cöicoos* y las músicas del mundo”, del cual se habló en líneas arriba, el escenario estuvo adornado con lonas impresas de diseños faciales y las letras del nombre del festival se rellenaron con diferentes secuencias de las líneas y los puntos que caracterizan a los diseños faciales. Por otra parte, se pueden observar algunos “violines” – instrumentos musicales de cuerda hechos con madera- a los que se les decora con algún díselo de la pintura facial (Figura 35).

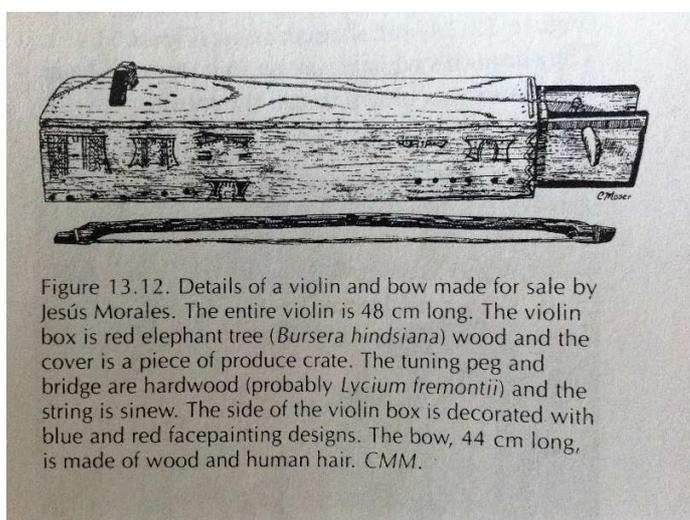


Figura 35. Instrumento musical tradicional adornado con pintura facial. La figura muestra algunas decoraciones de la pintura facial (Felger, 1985: 169).

Varios autores (Harrington, 1946; Felger y Moser, 1985; de Grazia y Smith, 1970; Burckhalter, 2000) registraron en diferentes periodos históricos la elaboración de figuras con base en el tallado de la madera. Cabe aclarar que estos objetos difieren de los que se elaboran en la actualidad con el palo fierro (*Olneya tesota*), ya que estas figuras se elaboran con torote (*Bursera microphylla*). Dichas figuras han sido denominadas por Harrington (1946), Felger y Moser (1985)

así como De Grazia y Smith (1970), bajo el apelativo de “santos”. Todos los autores coinciden en la identificación de estas figuras como amuletos para la protección y la cura de enfermedades. Estos fetiches eran adornados de distintas formas, con la particularidad que en algunos momentos se les colocaba algún diseño de la pintura facial. Esta decoración dependía de las mujeres y los hombres que curaban las enfermedades, a partir de lo que ellos dictaban, de manera individual, se elaboraban los ídolos. Aunado a lo anterior, también se sabe que a los huesos de las tortugas laúd (*Dermochelys coriácea*) (Felger y Moser, 1985: 46) se les realizaban diseños de pintura facial; de igual forma, eran identificados con el poder de curar y proteger como lo hacían los “santos”. En lengua seri a estos “santos” se les denominan *icóocmolca*, objetos que poseen “poder” (Burckhalter, 2000: 384-402). Su significado literal refiere a fetiche hecho por el brujo (Marlett y Moser, 2008: 226). Eran tallados exclusivamente por los chamanes y colocados alrededor del cuello del enfermo para curarlo y protegerlo. Burckhalter (2000) agrega que además de ser tallados por los chamanes también, ellos poseían uno para así protegerse. La creación de los fetiches contiene elementos estéticos y se liga al sistema de valores que comparten los seris.

Durante el periodo de campo no se registró de la existencia de estas figuras antropomorfas, las cuales, en caso que pudieran existir, son objetos que celosamente se resguardan en el interior de las casas. Algo importante a resaltar, es que la mayoría de los *comcaac* son devotos de la iglesia de la fe en Cristo Jesús en donde la adoración a las imágenes no es permitida y se considera como práctica pagana. Cabe aclarar que con esto no se busca negar la existencia actual de los objetos curativos. En la Figura 36 se pueden observar los registros de De Grazia y Smith en el año de 1970.

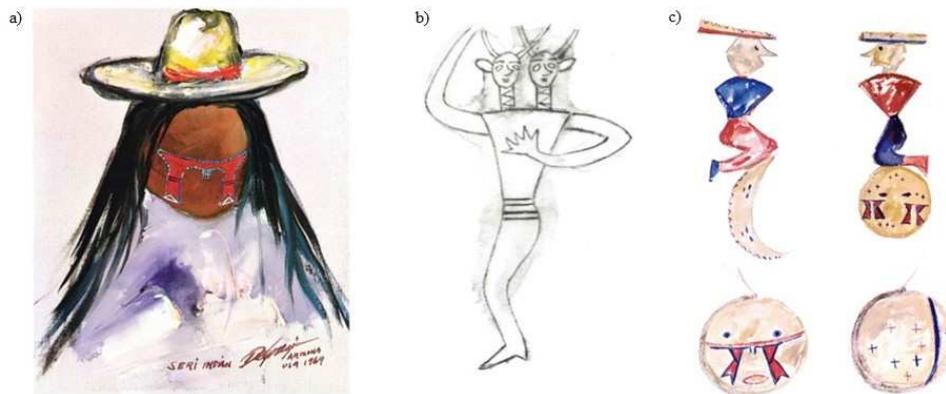


Figura 36. Registros de los “santos” decorados con diseños de pintura facial. Las tres representaciones son una muestra de la infrecuencia que recibieron los seris de los evangélicos. En este sentido el nombre de “santos” corresponde al otorgado por los misioneros. Las representaciones a), b) y c) fueron elaborados para curar las enfermedades (De Grazia y Smith, 1970: 9-10).

Finalmente, a partir de lo expuesto –tanto sobre el proceso técnico como en la identificación de su uso en tres contextos (tradicional, intercambios culturales y político) y las diferentes superficies en las que se plasma los diseños de la pintura facial se puede inferir que estas marcas corporales son imprescindibles para la cultura *comcaac*. Lejos de considerarla un entramado puramente decorativo, tiene características funcionales dentro y fuera de la sociedad, identifica y crea relaciones sociales que se yuxtaponen con el conocimiento técnico. El uso de estas decoraciones son concebidas o comprendidas a partir de normas que muestra la condición o el rol social dentro del grupo. Igualmente se observó la multiplicidad de la pintura facial al no ser exclusiva del rostro, pues decoran objetos naturales, artesanías y también escenarios e instrumentos musicales.

La adquisición o la obtención de la técnica establecen que los diseños se relacionan con el proceso dinámico que concierne a todo el grupo, lo que se constituye como una topografía social

(Chevallier, 1991: 1-11). Las mujeres comparten su conocimiento sobre las pinturas con los hombres. Sin embargo, lo expuesto permite comprender que el papel de pintoras prevalece sobre ellas, siguen siendo las que son reconocidas por su actividad.

Por otra parte, los principios de creación responden al establecimiento de una identificación (Buikema, 2010: 1-15) o sentir que se pertenece al grupo con una cultura material, instituciones, normas y reglas propias. A partir del reconocimiento al papel social de los objetos, se logra comprender los criterios bajo los cuales son creados. En este capítulo se ha observado como los diseños de la pintura facial son actores sociales que se construyen con una intensión por lo que, no son ese conjunto de signos que deben ser interpretados debido a que muestran un proceso de apropiación de la realidad, con lo que regulan situaciones y contextos específicos. Su participación genera una serie de dinámicas comprendidas por los sujetos que los realizan y observan.

La elaboración y los contextos en los que aparece la pintura facial muestran la identificación entre *comcaac* y la apropiación del entorno, de manera que se puede hablar de la vida social de la pintura facial (Appadurai, 1991: 17-87). Los diseños no sólo están ligados a aspectos económicos, sino que también se encuentra entre las esferas de la política, las tradiciones, los estados emocionales del artista, los gustos, los factores ecológicos y el manejo que tienen las mujeres y los hombres *comcaac* sobre las técnicas, siguiendo a González (2010: 71) permite discernir que:

Todo objeto posee una dimensión activa, dinámica y cambiante dependiendo del contexto y sistema de valores en que se encuentre [...], Y que adquiere nuevas identidades mediante el gradual proceso de incorporación a una nueva sociedad o contexto. Este proceso, denominado biografía de los objetos, conlleva significados, y su respuesta cultural revela una maraña de juicios estéticos, históricos e inclusive políticos, así como las convicciones y valores que modelan nuestras actitudes hacia los objetos, por ejemplo aquellos considerados como arte. (González, 2010: 71)

González establece que la biografía de los objetivos lleva a desentrañar una serie de significados culturales para establecer una clasificación acerca de los usos sociales, con lo cual

para las creaciones artísticas de los seris, prima la interacción social, en este sentido los *comcaac* son un grupo social con una serie de objetos e imágenes que los caracteriza e identifica: la pintura facial adquiere un carácter de mediador en las relaciones sociales, colocándola en la historia, la tradición, la estética y el entorno del grupo. Desde este panorama, cabe preguntar si puede existir una relación entre artefactos. En este caso, los diseños utilizados para la fiesta de pubertad, la tortuga laud, la canasta o el año nuevo seri, así como los que se realizan en los intercambios, festivales, eventos culturales o las capacitaciones y conferencias a las que asisten los *comcaac* con marcas corporales, establecen entre ellos relaciones o jerarquías sociales. Esta pregunta se deja abierta sin embargo, se puede inferir, a partir de esta investigación, que debido a las características de los diseños utilizados en la fiesta de pubertad (Figura 27) posibilitan la existencia de una jerarquización entre diseños.

Ahora bien, en el siguiente capítulo se realizará un análisis en función de la relación que tienen los seres humanos con las creaciones artísticas, se busca comprender como los diseños por sí mismos están impregnados de cuestiones históricas, sociales y una serie de normas que regulan su creación y con los cuales el sujeto establece vínculos.

CAPÍTULO III. LA PINTURA FACIAL *COMCAAC* COMO RETÍCULA SOCIAL

El hombre, como sujeto social, se encuentra inmerso en un proceso de apropiación, significación y resignificación del mundo que habita, lo que da pie a configurar relaciones o interacciones con otros sujetos, quienes también se encuentran en ese proceso. En términos antropológicos, estas relaciones se comprenden desde diferentes particularidades, entre ellas, las marcas corporales, creaciones artísticas (Mauss, 2006 [1926-1939]: 117-161) que invitan a la reflexión acerca de los vínculos sociales que se establecen por medio de ellas y su elaboración: el proceso técnico, los modos de apropiación para realizarlas y la superficie en donde se plasman; con lo cual responden a normas, reglas, criterios y valores colectivos.

A partir de los capítulos anteriores, se puede incidir que la pintura facial de los *comcaac*, una marca corporal (Coquet, 1996 [1991]: 459) está imbricada en la dinámica social del grupo. Desde un punto de vista pragmático, este arte corporal (Martínez, 2011) tiene una finalidad de coexistencia, económica, estética, política y normativa dentro de la esfera de lo social, que permite comprender los cambios, la interacción y la conformación histórica y social de los seris. Ante este panorama, el presente capítulo tiene la finalidad de exponer cómo las marcas corporales, específicamente las de los rostros de los *comcaac*, contribuye al conocimiento antropológico de este grupo, allende lo simbólico. Se ha planeado exponer, en un primer momento, bajo qué términos se comprende a dichas marcas corporales. En un segundo momento, se cuestiona cómo funciona y a partir de qué criterios la pintura facial es una imagen en sí misma con normas, reglas y patrones para crearlas y, es resultado de la percepción de la realidad. En el tercer momento, se propone que estas marcas corporales son creaciones artísticas que surgen a partir del sistema de valores de la

sociedad; lo que da pie a la reflexión, en el cuarto y último punto del capítulo, respecto a la forma en la que este mecanismo conforma y establece relaciones sociales tanto en la vida cotidiana, como en espacios virtuales como las redes sociales por ejemplo *Facebook*. Entre los *comcaac* esta red social es el medio de comunicación por excelencia para mantenerse informados de lo que acontece en las comunidades de El Desemboque de los seris, Punta Chueca y el exterior. Por medio de *Facebook* los seris muestran su territorio, las fiestas tradicionales, los problemas cotidianos, mantienen comunicación con autoridades tanto municipales como educativas y, sobre todo, exponen la diversidad de diseños de la pintura facial.

III.1. LA ICONOGRAFÍA COMCAAC COMO MARCAS CORPORALES

En términos antropológicos el cuerpo o la piel (Turner, 1989; Le Breton, 2002 [1995]; Gründ, 2003; Martínez, 2011) se comprende como una superficie en la que se pueden colocar adornos o realizar modificaciones, lo que refleja una estructura y la interacción social, ya sea por tener una, varias o ninguna de éstas decoraciones y mostrarlo desnudo –lo que también puede considerarse como marca corporal–. La definición de cuerpo propuesta por Belting (2010 [2007]), refiere a aquello con lo que se puede interactuar en un espacio concreto debido a que se vincula con situaciones históricas y sociales posibilitando que lo que se muestra en él adquiera un rol social. El cuerpo es un medio que lleva consigo un conocimiento delimitado y carente de certeza debido a su presencia en diferentes contextos, como medio visual es hasta cierto punto efímero hacer referencia a él y así vincularlo a un significado. Cuando se comprende que el cuerpo – y el conocimiento que contiene- es un objeto manipulado por el sujeto se logra establecer que es un medio con el cual las sociedades exponen de manera concreta y específica un sistema clasificadorio. En este sentido, las

modificaciones corporales son resultado de la manipulación que la sociedad ha hecho del cuerpo, por consiguiente dichas modificaciones son percepción de la realidad.

La decoración o las marcas corporales son quizá las formas más antiguas de manipulación del cuerpo, fechándose entre el 4000 y el 2000 a. C. en una momia que se encontró en un glaciar de los Alpes cerca de la frontera entre Italia y Austria. La momia, un cazador, presenta sesenta y un tatuajes en todo su cuerpo, identificados a partir de una cartografía y la toma de fotografías desde diferentes ángulos comprendiendo su realización por dos posibles circunstancias: religioso o medicinal (Samadelli, Melis, Miccoli, Vigl, 2015). Otro artículo que se relaciona con marcas corporales es el de Austin (2016), quien también ha identificado tatuajes en los huesos de una momia egipcia, específicamente en la cadera. La autora establece que estos tatuajes tenían una intención religiosa, refiriendo posiblemente a una imagen protectora contra algún mal, así como al cargo o el estatus social de la mujer momificada. Los tatuajes, unas flores de loto (*Nelumbo nucifera*), también eran elaboradas en el cuello, la espalda y los brazos.

Las marcas corporales que se elaboran desde los orígenes de la sociedad son muestra específica de la manipulación del cuerpo que lleva consigo un conocimiento, un sistema de valores que regula a los sujetos, un medio con el cual se establecen jerarquías sociales que permiten ya sea, una relación estrecha con las deidades o el mundo de los antepasados o entre la sociedad, Se han determinado relaciones políticas, económicas y sociales, así como una identificación y apropiación o pertenencia una familia, clan, tribu, banda o grupo. De acuerdo con Turner (1989), del cuerpo nacen y se proyectan todas las significaciones del sujeto dentro de lo colectivo, es el eje en que las relaciones con el mundo, el lugar y el tiempo se materializan. A la par, es el medio con el que los sujetos interactúan al establecer relaciones sociales que expresan conocimiento y entendimiento del mundo en que convergen. Lo expresado en el cuerpo es resultado de una construcción histórico-socio-cultural de los sujetos.

Eisenhofer (1997: 113-171) propone que las decoraciones corporales de las sociedades africanas, por ejemplo, son procesos artísticos complejos que se comprenden como arte, ya que su naturaleza se une a parámetros que se regulan mediante criterios de elaboración para utilizar colores y formas específicas, las cuales son transmitidas por y para la comunidad. Los colores que las sociedades africanas utilizan dependen del contexto en donde los diseños serán usados. Antón (1997: 35-52) establece que la creación de la pintura corporal se relaciona con la economía, las estructuras políticas y sociales, con los rituales que las sociedades llevaban a cabo. El cuerpo pintado, de acuerdo con el autor, comunica el estatus social de la persona, el tipo de relaciones que se establecen (económicas, políticas, de parentesco, etcétera) cuando las decoraciones se muestran ante el grupo. Esto da pie a incidir en la intencionalidad por la cual las marcas corporales existen, y así conocer el momento en que estas decoraciones actúan dentro de un espacio-tiempo.

Martínez (2011) muestra cómo desde las imágenes que se plasman sobre el cuerpo se observa el discurso social que está asociado con la vida del sujeto, siendo así el resultado de una totalidad tanto histórica (individual y colectiva) como de las actividades que se suman al rol de los sujetos. Estas marcas son igualmente muestras tangibles de que el cuerpo es un espacio donde los grupos sociales crean imágenes “objetivadas” que dan forma o materia a su sistema de valores. La objetividad (Latour y Lemonier, 1994: 9-24) se expresa a partir de la adquisición material e inmaterial de un objeto por los sujetos. Asimismo, toda percepción del mundo físico y toda acción sobre la materia implican complejas operaciones mentales de elaboración y transmisión de los fenómenos tanto técnicos como de categorización.

El *ta moko* (Buttle, 2008; Levinson, 2010: 26-29), decoración permanente del grupo maorí de Nueva Zelanda, es un ejemplo de cómo, mediante los diseños únicos e irrepetibles, se da a conocer el nivel jerárquico dentro del clan, así como se pueden comunicar a la comunidad las cuestiones históricas y sociales del sujeto que los porta. El *ta moko* se han comprendido como

imágenes totémicas, resultado de la abstracción hecha por los miembros de la sociedad maorí para establecer una percepción de las deidades, diferentes etapas de la vida de los sujetos y pertenencia al clan. El conocimiento de estas formas estilizadas es de suma complejidad por las diferentes formas y figuras con las que se componen; son en su mayoría figuras antropomorfas. Estas decoraciones se pueden observar en individuos que no comparten el sistema de clasificación maorí; sin embargo, los sujetos externos a la comunidad maorí han objetivado el *ta moko* en sus cuerpos. La decoración entre los maorí funciona como punto de conexión al ser el referente que muestra normas, reglas, discursos, comportamientos, adscripción, autodefinición y concepción del otro.

La decoración del cuerpo, como parte de las modificaciones que se le hacen, es una de las expresiones que se encuentra a lo largo de todos los continentes, cada sociedad ha creado un lenguaje para comprender a las marcas corporales trátase del *siyala*, decoración y amuleto de las mujeres bereberes (Eisenhofer, 1997), las pinturas de los kolo de Etiopia, el de los nuba de Sudán, el arte corporal (*body art*) entre la sociedad occidental contemporánea o *hayien ipaii* –pintura facial- entre los *comcaac*. Todas estas creaciones para la decoración del cuerpo son formas de expresión estilizadas que se consideran son las primeras modificaciones corporales de los grupos que poblaban la tierra, con lo cual el estilo de estas formas, en la actualidad, son parte de los diferentes procesos de la sociedad. Anton (1997: 61-70) establece esta práctica desde la prehistoria, en la era del Neolítico, cuando se pintaban el cuerpo y la cara con pigmentos naturales. El autor interpreta a dichas formas como un estilo simple relacionadas con cuestiones religiosas. De igual forma, con un análisis de los vestigios arqueológicos en diferentes piezas, murales y frescos, Anton da a conocer que la práctica de la decoración corporal se sitúa desde Asia Menor hasta África donde se decoraban esculturas corporeizadas con una secuencia de formas estilizadas. Retomando al cazador momificado encontrado en la frontera de Italia y Austria–cuyos restos son fechados entre

el 4000 y el 2000 a.C.– tiene en su piel más de sesenta tatuajes identificados, lo que permite discernir que esta práctica forma parte de los procesos mentales más antiguos.

Los diseños de la pintura facial de los seris tienen un registro desde el siglo XVI, cuando los españoles llegaron al extremo norte del territorio mexicano. La imagen corpórea que se les identifica actualmente forma parte de un largo proceso histórico y social en donde los diseños han sido parte de los diferentes cambios. Con gran efecto visual, las decoraciones corporales, en este caso la de los *comcaac*, se entienden como imágenes sociales por el diálogo comunicativo que generan entre los seres humanos; realizadas para diferentes ocasiones como cazar, cortejar, seducir y en las ceremonias.

Muchas de las investigaciones hechas acerca de estas decoraciones de diferentes sociedades (Montoya, 1995: 217-223; Vidal, 1992; entre otros) van encaminadas a sumergirse en la búsqueda de significados de la imagen que los individuos muestran por medio de las marcas corporales y con esto conocer la relación que pueden tener con los objetos naturales que rodean a los sujetos (flora, fauna, formaciones montañosas, ríos, etcétera). Este trabajo es un ejercicio que ha considerado un camino alternativo, partiendo de que las marcas corporales tejen relaciones sociales. Las pinturas corporales como imágenes permiten identificar dinámicas sociales, en especial las que se relacionan con la división sexual del trabajo, el nivel jerárquico dentro de la vida en sociedad, rituales, mitos, etcétera, por lo que para esta investigación se considera como un mecanismo que genera vínculos sociales. De esta manera, se argumenta la existencia de diferencias en la dinámica social, en la medida que indígenas y no indígenas no se encuentran alejados unos de los otros: el tiempo en el que se realizó esta investigación da pie para identificar esto, ya que los *comcaac*, junto con los hermosillenses, caborquenses, guaymenses y el resto de la población del estado de Sonora en algún momento ha interactuado con los *comcaac*. De igual forma, sujetos de otras partes de

México así como de Estados Unidos y otros países como Alemania e Italia han generado algún tipo de relación con los seris a partir de los diseños de la pintura facial.

III.2. LA INMERSIÓN DE LOS DISEÑOS FACIALES EN UNA IMAGEN SOCIAL

El *Diccionario de la Lengua Española* (DLE) define a la imagen como una figura, representación, semejanza y apariencia de algo; indica que es una estatua, efigie o pintura de alguna divinidad o personaje sagrado, también puede ser la reproducción de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él. Finalmente esta definición dice que es una recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada. Esta compleja definición alude a entender la imagen como un mero instrumento de mensaje codificado. Comprendiendo que las imágenes han estado y están en la mayoría, si no en todos los sistemas de clasificación de las diferentes sociedades como se vio en líneas arriba, permite visualizar su creación en términos que requieren de parámetros, reglas, normas y una estructura que regule el proceso creativo. Schimtt (2002: 35-62) refiere para el análisis de las imágenes una colaboración entre disciplinas científicas –historia e historia del arte– con el objetivo de verlas no como meros documentos que muestran un cúmulo de acontecimientos; sino como medios que se deben tomar en cuenta por las relaciones que constituyen su estructura y la forma en la que caracteriza a una cultura y época determinadas. El autor añade ver a las imágenes como una superficie de inscripción que juega con los personajes, cuestiones jerárquicas, expone la dinámica interna producida por los rasgos figurativos, los motivos ornamentales y los colores de las imágenes. Para Schmitt ninguna imagen es completamente aislada, ya que forma parte de una serie en su totalidad; lo que hace posible cuestionar para qué sirven y bajo qué parámetros son creadas las imágenes. El anacronismo al que está sometida la imagen, por ser una herramienta con la que

se expone cómo una sociedad percibe la realidad, la convierte en huella, traza, sombra, fantasma, síntoma y gesto. Las imágenes no se construyen desde una representación del lenguaje o del habla; al contrario, los sujetos la conciben como una percepción de la realidad, lo que permite establecer una lógica de la imagen que no se subordina a lo verbal, sino que se equipara con él, pues están dotadas de sus regulaciones propias (López de Munain, 2015).

Por otra parte, Boehm (2011: 57-70), desde la escuela alemana, nombra a dichos procesos creativos giro icónico. Establece que por medio de dicho giro se da un orden a las imágenes debido a que “sus contenidos no pueden ser diferenciados nunca de las modalidades de su aparición como sí sucede en la oración, la cual es capaz de diferenciar y expresar las características cambiantes de un sujeto estable”. Este orden sigue reglas y contiene una singularidad concreta que la opone al modelo de la oración enunciativa. El giro icónico de Boehm (2011: 58) establece pautas para comprender que la existencia de la imagen es compleja y estar dotada de una estructura de sentido específico, lo que permite distinguir esos elementos que le otorgan sentido y así adquiere el carácter de no ser una representación o copia de la realidad, porque el proceso por el cual se articulan o se crean muestra formas y conocimiento adquirido por diversas situaciones que han llevado a apropiarse de la realidad.

Por otra parte, Belting (2010 [2007]), quien se encamina a una ciencia de la imagen a partir de una aproximación antropológica, comprende a “[...] La imagen como un producto de la percepción, manifestada como resultado de una simbolización personal o colectiva y junto, todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse o transformarse en una imagen” (*ibid.*; 14). Es así como dicho autor coloca a los seres humanos en la esfera donde las imágenes encuentran un lugar apropiándose de él y adquieren un sentido activo dentro de la sociedad. Una vez establecidas someras nociones que permiten comprender la importancia de la imagen así como el proceso o la forma en que dicho término adquiere una connotación importante dentro de la vida

social, se puede observar a la pintura facial de los *comcaac* como esa imagen que permite profundizar, por un lado, en su carácter social derivado del proceso mental que requiere para su existencia y, por el otro, en ese proceso que, siguiendo a Belting, la hace apropiarse de una superficie –en este caso el rostro, parte corpórea que le otorga su carácter de imagen visual–.

Las propuestas de Schmitt, Boehm y Belting, de manera distante, proponen cómo las imágenes vinculan y establecen una realidad a partir de un sistema de valores, por consiguiente se entrelaza en la vida social. Retomar los procesos históricos a los que se hizo referencia en el capítulo I, es muestra de la articulación de la pintura facial, marca e imagen de la sociedad *comcaac*, con la esfera social. Además de exponer la forma de vida de los seris, las decoraciones faciales acercan al conocimiento del sistema de representación, cómo y a partir de que se generan vínculos y relaciones entre sujetos, así como de la apropiación y la interacción con el entorno; todo esto, resultado de la percepción y la forma en la que se comprende la realidad.

Ahora bien, bajo estas reflexiones en donde las marcas corporales aluden a un conocimiento de lo social, configuradas a partir de criterios y función específica dentro de contextos específicos se comprende bajo qué criterios actúa intencionalmente, en este caso, en celebraciones tradicionales, intercambios interculturales y el ámbito político. Por lo que es una imagen en sí misma, que su existencia testifica procesos histórico-sociales.

III.3. LA DIMENSIÓN ARTÍSTICA DE LAS DECORACIONES FACIALES

Una de las dimensiones que se pueden establecer a las marcas corporales es conceptualizarlas como creaciones artísticas que cohesionan a un grupo. La palabra en latín *ars* –arte– se define como cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética, mediante la cual se expresa una visión del mundo comprendida por ser parte de los códigos culturales de un

grupo. El *Diccionario de la Real Academia Española* (1992: 142-143) agrega que es una mezcla de virtudes, habilidades y percepciones para hacer o manifestar una actividad humana. También es un acto o facultad mediante la cual, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, el hombre imita o expresa. Se entiende como lo que pronuncia la belleza de la pintura, la arquitectura, la escultura y la música. El arte, de acuerdo con la RAE, es un objeto material o el resultado meritorio de una ejecución de ideas de un proceso artístico.

La antropología evolucionista clasificó a las producciones plásticas, pictóricas, musicales o literarias –conceptualizándose en creaciones artísticas– como arte primitivo, tribal, exótico o mágico. Dichos conceptos contribuyeron a clasificar a los grupos humanos como productos de etapas graduales y lineales. Los aportes antropológicos de Boas (1947 [1927]) son un parteaguas, pues se centran en la descripción y clasificación de estos objetos desde un punto de vista diferente al de los evolucionistas. Boas tomó como principios la identidad y la historia, y estableció que los procesos mentales de todas las razas –en todas las formas culturales– se encuentran permeados por estas nociones. Lo anterior invita a reflexionar que los objetos están inmersos en una función, una técnica y un estilo, sin dejar de lado al sujeto que lo realiza. Mauss (2006 [1926-1939]: 117-161), por otra parte, comprendió que los fenómenos estéticos ocupan una de las partes más importantes de la vida social debido a que son reconocidos por el grupo. Este autor, consideró que los fenómenos se fabrican y se piensan en relación con la búsqueda de una sensación contemplativa y placentera, son un sistema que tiene características propias que permiten observar los contrastes, las armonías, desarmonías, los ritmos y las relaciones entre ellos. El arte es un elemento que produce y reproduce a la cultura y su elaboración se basa en la practicidad al ser objeto de conocimiento (Lévi-Strauss, 1997:35-53) que se constituye de elementos que tiene que ver con la abstracción de la realidad. En este sentido es un producto social que expresa un sistema de valores;

las actividades o productos de una sociedad tienen un significado que involucra una conciencia social, ritual y económica desde que el objeto es creado y colocado en su lugar.

Layton (2008 [1991]: 4-6) y Firth (2005 [1992]) definieron a estas creaciones a partir de dos características principales: la primera hace referencia a nociones generales de comunicación y la segunda corresponde a los principios estéticos que se reproducen en una imagen, que resulta un medio de comunicación en que el lenguaje y las imágenes están presentes bajo una mirada estética articulada por la historia. Por ello, son el resultado de atributos significativos de la experiencia imaginativa e histórica; son una manera de percepción y una relación acompañada por emociones, no necesariamente placenteras, pero sí satisfactorias, donde el valor puede ser relativo, ya que abren un campo entre el signo y el objeto. Se relaciona con la sociedad en cuanto que la crea, la analiza y le construye un lenguaje que muestra los elementos que integran las creaciones artísticas y que, a su vez, le incorpora funciones específicas. Por eso se comprenden como un medio de comunicación que expresa y establece pautas para comprender interacciones sociales (Firth, 2005 [1992]: 16). En suma, se establecen elementos que permiten comprender que las creaciones artísticas son objetos que requieren de un análisis que advierta la finalidad por la cual se crean. Los autores expuestos determinan las bases en un abanico que se despliega ante el propósito de dichos objetos; sin embargo, se les subordina al lenguaje, al mensaje y a una experiencia representativa.

Por el contrario, Gell (1998:1-27) propuso romper con la definición filosófica del arte en función a lo estético basado en gustos, sentimientos y valores morales que son sólo símbolos que se expresa. Si las creaciones artísticas son analizadas desde este punto de vista se puede comprender su cotidianidad en la vida social y por ende, el rol activo en el que están inmersos. Gell consideró al arte como un sistema de acción que, lejos de pensar en la materialidad de lo simbólico por medio de las creaciones o el objeto, se comprende como punto nodal que influye en los pensamientos y las acciones. Bajo los términos de Gell (*ibid.*: 12), el análisis de las creaciones artísticas o, como

los nombra el autor, “situaciones artísticas”, dan pautas para conocer su función, su eficacia, por qué, cómo y para qué inciden dentro de la sociedad. De manera que si se considera a las creaciones desde lo propuesto por Gell –lo cual, directa o indirectamente, tiene una influencia de Peirce– se puede comprender su cotidianidad y, por ende, el rol activo en que se encuentran inmersas; razón por la cual, se vislumbra que poseen características reguladas por mecanismos lógicos. Así, son analizadas como una entidad en sí misma, con trascendencia social. Por consiguiente, el interés en los objetos surge sólo si establecen relación con un sujeto. Gell (1998: 155-220) realizó un análisis minucioso de las decoraciones corporales permanentes de los grupos de las Islas Marquesas, un conjunto de diseños geométricos que consisten en elementos figurativos estilizados antropomorfos y zoomorfos. Los clasificó a partir de estilo y forma propios, lo cual permite considerar que se encuentran permeados por momentos específicos de la historia de estas sociedades. Como establece el autor, se observan parámetros que indican el lugar y los procedimientos con los que se fueron realizando. Por tanto, la antropología del arte permite comprender que los objetos son un medio para influir en los pensamientos y en las acciones de los sujetos: no son objetos pasivos, sino que, por lo contrario, actúan intencionalmente.

La teoría del signo de Peirce (1998) –basada en la relación del ícono, índice y símbolo– permite comprender que los objetos existen en función de la relación que tienen dentro de un contexto. El ícono, siguiendo a Peirce, es similar al objeto y alude a la cualidad de representarlo por la semejanza. El índice guarda relación con el objeto, mas no es similar a él; y lo define como “un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de estar realmente afectado por ese objeto” (CP 2.248, c.1903).

Pierce sintetizó tres características distintivas:

Los Índices pueden ser distinguidos de otros signos, o representaciones, por tres señales características: primero, que no tienen un parecido significativo con sus objetos; segundo, que se refieren a individuos, unidades individuales, colecciones individuales de unidades,

o continuos individuales; tercero, que dirigen la atención hacia sus objetos mediante una coacción (*compulsion*) ciega (CP 2.306, 1901).

El símbolo está dado por una ley o convención y es precisamente el sujeto quien determina las reglas de su interpretación. Por lo cual, la relación con el objeto se comprende como convencional. De modo que las tres concepciones –ícono, índice y símbolo– representan la relación entre el signo y el objeto. Como se ha establecido, en esta investigación para comprender los “objetos de arte” se refiere al término índice, debido a que a partir de él coexisten contextualmente. Peirce llamó a esto abducción: una forma inferencial que propone un “puede ser”, es decir, que en ella reside la fuerza creativa, por consiguiente, le otorga un carácter vitalicio.

Esbozado lo anterior y retomando las posturas antropológicas acerca de los procesos artísticos que existen en función a los vínculos que establecen dentro de un contexto, Good (2010: 45-65), por su parte, definió lo estético como algo que se impulsa, se motiva y se efectúa en la vida colectiva; su creación se lleva a cabo gracias a la unión de la comunidad. Por lo que, el objetivo de su instauración, en términos de Good, se observa dentro de los contextos sociales. Desde una postura un tanto diferente a Gell, Good observa en el arte un carácter operativo y/o funcional, con lo cual determina que no es campo pasivo, ya que no “reflejan”. Al contrario es una percepción real que permite abordar a las imágenes por su inmersión en el conjunto de valores de una sociedad particular. Ante estas propuestas, se plantea que para el análisis de la pintura facial entre los *comcaac*, se requiere de una interdisciplinariedad para así comprender: 1. la creación de objetos bajo parámetros regulados por la sociedad; 2. los objetos se abstraen en una imagen, la cual 3. está dirigida a generar interacciones sociales.

Continuando con el propósito que se persigue para comprender la relevación de los objetos de arte dentro de una sociedad, Haselberger (1961:347) advierte la importancia de éstos dentro de una sociedad a partir de cuatro aspectos: 1. describir la génesis y la estructura del objeto que se

clasifica en un espacio/tiempo, lo que implica conocer el lugar que ocupa dentro de la cultura; 2. conocer la biografía o la historia de quien crea el objeto; con esto se caracterizan los estilos y la habilidad creativa, y el momento ideológico tanto de la sociedad como del sujeto que lo crea; 3. el papel que tiene el objeto de arte en la sociedad y la importancia de su creación o elaboración para diferentes momentos; 4. elaborar una historia del arte de las sociedades a partir de los objetos establece temporalidades y contextos propios, lo que permite conocer su funcionamiento y la dinámica que generan. A la propuesta de Haselberger se puede incluir un quinto punto. Los objetos de arte generan una red de relaciones sociales (Baxandall, 1985 [1972]; Freedberg, 1992 [1989]) y Schmitt, 2002): no sólo entre los sujetos que comparten el sistema de valores, sino también con aquellos que tienen un sistema de clasificación diferente; ambos sujetos se vinculan para la elaboración, contemplación y/o admiración de los objetos. De manera que el quinto punto, tiene que ver con que los objetos de arte a partir de su existencia entretejen un cúmulo de relaciones sociales. Para ilustrar esto, en México, a partir de un discurso de aceptación y no discriminación ante los productos elaborados por las sociedades indígenas, el gobierno mexicano y estos grupos étnicos han mercantilizado las creaciones artísticas que elaboran²³ bajo el término de artesanías o arte popular (Martínez, 1980 y Novelo, 1976). En su mayoría, estos objetos están inmersos en un sistema de valores que tiene que ver con las diferentes formas en las que se percibe la realidad. Sin embargo, los sujetos externos que adquieren las creaciones de los grupos étnicos, las clasifican como producto cultural, por consiguiente, generan vínculos económicos y articulan valores estéticos tanto de los sujetos que lo adquieren como de los que los elabora.

Otro ejemplo que ilustra la propuesta de las relaciones sociales establecidas por medio de los objetos de arte, refiere al periodo clásico del arte hindú, fechado entre los siglos VII y XVII

²³ Objetos como cerámicas, textiles, esculturas talladas en madera, tejidos con fibras provenientes de árboles, etcétera,

(Kossak y Watts, 2001: 36-48), en donde los hijos de los artesanos eran preparados por la guía de especialistas que seguían las ordenes de los monjes y sacerdotes para describir, detallar y esbozar la proporción de la forma y las expresiones de cada deidad. Los artistas con mayor grado de perfeccionamiento en la técnica se dedicaban a realizar los templos, monasterios, las construcciones de los miembros de la corte real y de los comerciantes adinerados bajo los mismos patrones. Ambos ejemplos, permiten ejemplificar, por un lado, la interacción que generan los objetos y artefactos con sujetos sociales externos a la comunidad; y, por el otro, muestran que no hay una separación entre el sujeto, la sociedad y la utilidad de los objetos. La elaboración de las creaciones artísticas, dirigidas por un grupo de personas o únicamente por el juicio del artista, hace ver que los objetos no son entidades aisladas, su configuración está inmersa en criterios estéticos y juicios valorativos por lo que, los cánones estéticos adquieren relevancia.

III.4. LA PINTURA FACIAL COMO RETÍCULA DE LA DINÁMICA SOCIAL

Ante lo expuesto sobre las decoraciones corporales en los puntos anteriores de este apartado es pertinente establecer cómo la pintura facial de los *comcaac* incide en las relaciones sociales. A lo largo del texto se han clarificado ciertos puntos relacionados con el dinamismo social de la pintura facial, pero se vuelve necesario comprender dicho dinamismo como punto nodal entre sujetos en donde *Facebook* e internet, plataformas virtuales utilizadas por los *comcaac* y aquellos sujetos externos a la comunidad funcionan como medio para establecer vías de comunicación y tejer relaciones sociales. De igual forma, esta articulación está referida bajo la necesidad de interactuar socialmente. El contacto entre las distintas culturas ha existido a lo largo de la historia del hombre, lo que para unos resulta una tragedia por las transformaciones en el sistema de valores de la sociedad, otros comprenden dicho contacto como una reconfiguración, en mayor o menor medida,

de las culturas implicadas. En consecuencia, se empieza a dotar de múltiples y nuevos significados a todos aquellos elementos que participaron en este contacto.

Los grupos incorporan a su sistema de representación formas provenientes de otras culturas, pero sin dejar de lado los valores y las normas que han regido a sus integrantes. Asimismo, entran en contacto con otras formas de concebir el saber y el hacer de los elementos. Los vínculos sociales (Sánchez, 2008: 7) constituyen uno de los ejes principales sobre los cuales se estructura el pensamiento, por la forma en que se configura la vida en sociedad, es decir, a partir del tipo de intercambios que los individuos llevan a cabo. Dichos vínculos se comprenden como un mecanismo de configuración de la sociedad que forjan relaciones sociales y regulan los comportamientos; la eficacia de estos intercambios, de acuerdo con Sánchez, se debe a que en los individuos está latente una combinación de tiempo, en la intensidad emocional así como, por la relación de intimidad o confianza mutua que se genera y la reciprocidad que provee a los individuos de diferentes tipos de recursos con los cuales continúan reproduciendo su cultura. Bajo este proceso de vinculación social, adquiere relevancia la construcción y negociación de reglas sociales por el flujo constante de intercambios, ya que se conservan, se negocian o se relativizan dichas reglas contribuyendo a la renovación de los lazos para estructurar la vida social.

Bajo lo antes expuesto sobre los vínculos sociales, en esta investigación se puede comprender que las transformaciones de la pintura facial *comcaac* se encuentran permeadas, primeramente, por mantener su existencia y con esto continuar su elaboración para diferentes funciones como ya se ha visto en los capítulos anteriores. En la medida en que se establece el contacto con otros grupos se reflexiona acerca del papel que tiene la decoración de los rostros entre los *comcaac* como un actor social y protagonista de la historia. Es así como dentro de la sociedad *comcaac* el arte corporal que se proyecta identifica los momentos en los cuales se encuentran como grupo social (fiesta de pubertad, fiesta de la canasta, fiesta del año nuevo seri, fiesta de la tortuga)

lo cual requiere, condiciona y regula el comportamiento de la sociedad tanto de forma directa como indirecta. Aunque algunos *comcaac* no participen en las distintas celebraciones que tiene como sociedad, el sujeto conoce los momentos junto con las reglas de comportamiento y los elementos insertos durante el ciclo festivo. Los seris identifican el lugar de las creaciones artísticas dentro de las festividades. En este sentido, los *comcaac* que han incorporado en su propio rol la promoción cultural (el grupo de música seri Hamac Caziim (fuego divino), Zara Monrroy, Gabriela Molina y Sócrates Félix) acompañados con sus rostros decorados han influido en la sociedad tanto por el discurso de preservar y defender el territorio así como la percepción del mundo.

Este arte corpóreo que proyectan tiene implícito los momentos histórico-sociales, la forma, el estilo junto con la manera o la superficie en la que se representan los diseños de la pintura facial para un contexto determinado. El sujeto no rompe de manera tajante con su historiografía y eso se ve reflejado tanto en el discurso que emiten con en dichos diseños. Ante esto, la pintura facial ha experimentado una metamorfosis (Martínez, 2011) que transita de la marginalidad a la sociabilidad, de considerarse una práctica satánica a ser una práctica admirable, de la rebeldía a la aceptación social, del espectáculo a la respetabilidad.

Ahora bien, la pintura facial brinda una cohesión social y la construcción de un sentido de comunidad, que implica excluir o incluir gustos, preferencias, valores y cánones y, por tanto, comportamientos Buikema (2011). Aquellos *comcaac* –mujeres y hombres– que participan en algún intercambio cultural, ya sea por la venta de artesanías, realizar cantos tradicionales o participar en alguna celebración que se relacione para dar a conocer la diversidad cultural del estado de Sonora o de todo México, llevan un diseño de la pintura facial, como ya se estableció en el capítulo II de esta investigación. Es una identificación para ellos como pertenecientes a la etnia *comcaac*, así como para los espectadores, que los identifican como integrantes de un “grupo indígena que decora sus rostros con elementos alusivos –quizá– al desierto y el mar, al lugar donde

viven, a los dioses en los que creen” (Diario de campo de D. Hernández, mayo de 2015). El momento en que ambos sujetos mantienen un diálogo acerca de las decoraciones en su rostro, hacen referencia a que son “parte de la tradición de nosotros [...] siempre lo hacemos en las fiestas [...] yo traigo unas flores y son para la ‘buena suerte’ para que pueda vender muchas cosas y llevar dinero al pueblo” de acuerdo a lo que comentó una habitante de El Desemboque de los seris cuando participó en una expo-venta. Por otra parte, Zara Monrroy, quien traza diseños sobre su dorso nasal, los integrantes del grupo de música seri Hamac Caziim (Fuego divino) y Sócrates Félix, el joven que realiza la danza del borrego cimarrón, portan los diseños en el escenario como parte de lo que para ellos “es ser seri” y tiene por objetivo dar a conocer que existen como grupo étnico.

Así la pintura facial no es una entidad alejada o separada de los sujetos, ya que es un elemento adyacente a la condición de ser integrante de la etnia *comcaac*. Aunque no se porta o se realiza diariamente, no se ha dejado de lado; muchos la siguen utilizando para las celebraciones tradicionales, otros como parte de las actividades que realizan en el exterior de la comunidad, por lo cual los diseños son intrínsecos en la condición de vida de esta sociedad indígena. Tanto ellos como muchos otros *comcaac* han sido fotografiados por investigadores de México, Estados Unidos, Colombia, Italia y Alemania; por reporteros de los periódicos locales como *El Imparcial* –un diario independiente de Sonora–, *La Jornada*, *El Diario de Sonora* y *El Expreso*, entre otros; así como por fotógrafos profesionales o aficionados, y en casi todos los casos llevan diseños de pintura facial. McGee (1898) describió a la pintura facial como una característica del nivel evolutivo de los seris; García y Ávila, 1902-1904 como diseños que mostraban el descuido de las personas por vivir deambulando, y la iglesia comprendió su elaboración como satánica. En esta investigación, se comprenden como creaciones artísticas que muestran gustos, preferencias y valores estéticos colectivos de igual forma, son figuras que, como se ha expuesto a lo largo de las

reflexiones en este trabajo, son creadas con un objetivo funcional por consiguiente, ha llevado a los seris a reconocerse como sociedad indígena con diversos elementos que soportan su cultura.

En este sentido, el acceso a internet junto con *Facebook* –medio de comunicación privilegiado por este grupo– establecen los vínculos entre los sujetos tanto de la comunidad como de aquellos que han puesto interés por los *comcaac* y es que en estos espacios virtuales hay gran diversidad de material fotográfico que da muestra de la multiplicidad de los diseños que la pintura facial tiene. También a partir de estos medios de comunicación se puede observar cómo el artista resuelve el proceso creativo junto con el objeto de arte de acuerdo con el cúmulo de experiencias, pero bajo parámetros de creación colectivos que no transitan por caminos distintos a los establecidos. Los vínculos sociales que se establecen por medio de la pintura son tan sólidos como los que se pueden crear por cuestiones políticas o económicas tanto interna como externamente, a tal grado que se observa que se encuentran en muchos lugares donde se pueda ver a algún seri. Por lo tanto, esta práctica no se puede dejar de lado pues el hecho de que se realice tanto en los “amuletos” rellenos de salvia del desierto como en las rocas para los juegos tradicionales de las mujeres hace reflexionar que va más allá de la mera decoración. El arte corporal es la imagen que los sujetos expresan y muestran pero que tiene relación con un sistema de clasificación en el cual el proceso creativo recurre a la biografía del artista.

Lo dicho hasta aquí lleva a comprender que la pintura facial de los *comcaac* es un hecho social total (Mauss, 1979: 24) vinculado con la realidad y la experiencia en un espacio-tiempo determinado, ya que su elaboración y los diseños en sí mismos, producen y reproducen la cultura. Los diseños de la pintura facial se constituyen por elementos que tienen que ver con la abstracción y la percepción de la realidad. En este sentido, es producto y actor social que expresa un sistema de valores; las actividades o productos de una sociedad tienen un significado que involucra una conciencia social, ritual y económica desde que el objeto es creado y colocado en su lugar.

CONCLUSIONES

Cuando se empezó con esta investigación, el interés hacia la pintura facial de los *comcaac* se comprendía como una creación artística que develaba cuestiones cosmogónicas insertas, exclusivamente, en un uso ritual. Con el trabajo de campo, las interrogantes acerca de los diseños se encaminaron no a la exégesis, sino a entenderlos como parte de la cultura material que configura y recrea relaciones sociales. En ese sentido, los cuestionamientos replanteados enfatizaban a las marcas corporales como objetos/imágenes con un rol social activo. La propuesta de Gell (1991) – como se ha establecido– sirvió para comprender los diseños de la pintura facial como elementos que tejen dinámicas y, por consiguiente, regulan la vida social. Junto a esto, el análisis interdisciplinario dio paso a comprender que las imágenes tienen normas propias para su creación.

Los tres capítulos que conforman la presente investigación ejemplificaron de manera puntual la relevancia que tiene en la esfera social *comcaac* la decoración de los rostros, que, como se observó, trasciende a otras superficies. En esta investigación se expuso cómo las marcas corporales de los *comcaac* son un entramado creativo que norma interacciones sociales. La comunidad de El Desemboque de los seris habla poco de esta especificidad, pues alude que no es una práctica que se pueda abandonar debido a que la consideran una costumbre. Estos términos dejan ver que los diseños no están para ser explicados, sino para ser portados y así establecer relaciones sociales por medio de ellos.

El punto de partida de este trabajo fue la utilización de herramientas visuales como fotografías, en las cuales se pudo observar la existencia de los rostros pintados y la gran transformación que hubo en el proceso técnico de elaboración, así como en el estilo que los

caracterizaba descrito por el misionero jesuita Adamo Gilg y por los investigadores que mantuvieron contacto con la sociedad de ese momento (siglo XVI-XX). Con esto, esta investigación pudo constatar que los diseños de la pintura facial cubrían casi la totalidad del rostro, excluyendo la frente y la nariz. Se habló de la forma en que diferentes objetos naturales –cactáceas, aminales marinos y terrestres junto con el entorno que les rodea (el mar y el desierto)– eran concebidos por los seris. De manera paralela, se expuso cómo la pintura facial desde los primeros contactos con los españoles, intervino como identificación de las bandas, especialmente de las de los tepocas y tiburones. Con el paso de los años y el acercamiento a esta sociedad, las inmensas literaturas que se han escrito sobre los *comcaac* muestran cómo se alude someramente a las decoraciones en el rostro –en mayor medida de las mujeres–, por lo que uno de los objetivos de este trabajo, fue exponer la configuración histórico-sociocultural de las marcas. Se considera que dicho objetivo fue alcanzado, ya que a lo largo de los capítulos de esta investigación se expone cómo la pintura facial más que un “fino arte que desarrollaron los seris” (Felger y Moser, 1985; De Grazia y Smith, 1970) su elaboración o ejecución se resuelve por una infinidad de recursos que demandan una configuración social y por consiguiente una apropiación del entorno.

Se comprendió que la pintura facial es una imagen social conformada –bajo una aptitud lógica– por diferentes fragmentos, que muestra cómo se inmiscuye en un pensamiento sofisticado y complejo de lo visual. Ante esto resultó pertinente exponer el proceso técnico que establece roles y categorías sociales encaminadas a una especialización del trabajo, así como los momentos en que estas creaciones artísticas interactúan socialmente. Se habló de la celebración de año nuevo seri, que no corresponde con la festividad del calendario gregoriano. Igualmente, se mostró la identificación interna y externa entre sujetos que portan los diseños y se expuso que la pintura facial, como un recurso de la cultura material de los *comcaac*, se localiza en diferentes espacios, lo que crea multiplicidad de representaciones que permiten comprender una tras localidad de los

trazos sin perderse que son diseños del rostro. Adicionalmente, los capítulos expuestos dejan ver que la creación de los diseños se condiciona por los gustos y las preferencias de los individuos. Tal es el caso los diseños faciales que elaboran Zara Monrroy, Cristina Félix y Gabriela Molina, quienes los elaboran a partir de las emociones del momento en el que se encuentran y el respeto que tienen a sus antepasados. El análisis fotográfico que se realizó ha permitido observar que las iconografías de finales del siglo XIX no han tenido grandes variaciones. El eje horizontal (Figura 19) es el principio de los diseños y, la secuencia de puntos blancos (Figura 23) también está presente desde los primeros registros elaborados por McGee en 1898. En cuanto al bisel identificado en la actualidad –el color rojo– se continúa coloca según el diseño (Figura 22). Lo que permite comprender que las modificaciones de estas figuras tienen que ver con circunstancias en las cuales se encuentran el grupo y los sujetos que los portan.

Schapiro (1962: 278-303) ha definido el concepto de estilo como es un sistema de formas con cualidades y expresiones significativas por medio de las cuales se hace visible la personalidad del artista y el punto de vista general de un grupo; los estilos se adecuan al espacio-tiempo social. Como se ha podido ver, el estilo de los diseños de la pintura facial de los *comcaac* se ha transformado a la par de los procesos históricos y de la biografía del sujeto que los elabora. Tan es el caso que, con la llegada de la iglesia protestante a finales del siglo XX al territorio *comcaac* las marcas corporales fueron resignificadas. Así, hoy en día la fusión que realizan Zara Monrroy (Figura 24), Gabriela Molina (Figura 25) y Sócrates Félix (Figura 17) se puede identificar como el proceso de interacción que estos sujetos tienen con diferentes sociedades a partir de su trabajo como promotores culturales; abriendo una serie de cuestionamientos ligadas a la participación e influencia que tienen estos sujetos dentro de la sociedad. En la celebración del año nuevo seri de 2016, casi todas las jóvenes presentes –de entre 15 y 22 años– habían decorado su barbilla con secuencia de puntos blancos, azules o rojos.

La primera identificación de la reincorporación en la decoración de la barbilla se observó en los rostros de Zara Monrroy y Gabriela Molina, se sumó Sócrates Félix; los tres participan activamente en la defensa y protección del territorio *comcaac* en algunos momentos bajo el mismo discurso y otras en diferentes esferas, cabría cuestionar ¿Qué tanto influyen las actividades de los promotores culturales en la vida de los *comcaac*?

Es importante resaltar, que las nuevas formas de organización para la defensa y protección del territorio –los colectivos de los jóvenes seris- se alejan de las armas y se incursionan en las capacitaciones, los intercambios culturales y la difusión de un discurso de respecto a las diferentes formas de organización social en este sentido la pintura facial forma parte de la salvaguarda del territorio a partir a partir de su continúa elaboración por las finitas formas con las cuales los seris han percibido el lugar en el que habitan. Seguir decorando los rostros asegurar la pertenencia así como la apropiación del territorio *comcaac*.

Por otra parte, en esta investigación se buscó configurar un análisis antropológico de las marcas corporales de los *comcaac* como imágenes con un proceso nemotécnico complejo para su elaboración con lo cual, deviene de un conjunto de valores, ideas y normas. Así la imagen, en este sentido las decoraciones de los seris, tiene una participación activa dentro de la sociedad. Además este trabajo reflexionó en función a un proceso epistemológico que permita mirar a la pintura facial no solamente como meros utensilios decorativos.

Durante el último trimestre del periodo de esta investigación, gracias a la etnografía virtual, se observó una situación controversial ligada al uso de los diseños de la pintura facial de los *comcaac*. Elizabeth Valdivieso Gurrón, conocida como Valgur, cantante de música pop de origen zapoteco, en sus conciertos hace “homenaje a otros pueblos indígenas con su maquillaje” mediante una especie de antifaz conformado de pequeños triángulos negros sobre sus pómulos, podría decirse que, responden a los mismos principios –tanto de forma como de estilo- que

caracterizan a la pintura facial *comcaac* (Figura 20 a). Para Valgur, “esta es una pintura de la tribu seri, de los indígenas de Sonora, se lo pintan para un entierro, para una fiesta, para la lluvia, por el sol y lo que yo hago es un mero homenaje [...] sirve para desinhibirme ante el público” (Diario de campo de D. Hernández, abril de 2016). Valgur ha recibido una serie de críticas tanto en *Twitter* como *Facebook*, en donde la cuestionan debido a la mezcla que hace: canta letras que refieren a la vida en Juchitan, Oaxaca; para sus presentaciones se viste con ropa que las mujeres zapotecas de la costa utiliza y se decora el rostro con diseños de los seris. A partir de esta situación, muchos *comcaac* quieren registrar los diseños como creaciones artísticas propias de la etnia, argumentando que se basan en un sistema de valores que sólo comprenden ellos y por lo cual no pueden ser utilizados sin su autorización. Otros apoyan que Valgur los utilice, pues lo ven como un honor. Muchos otros no expresan comentarios negativos ni positivos. Cabría cuestionar ¿bajo qué parámetros se podría realizar un registro, si muchos diseños responden a situaciones emocionales o afectivas?

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO SOLIS, Neyra Patricia. (2007). *Papagos*. México: CDI.
- ANTON, Ferdinand. (1997). Ancient America: art for gods, mens ans spirits. En Karl GRÖNING. *Decorated skin: a world survey of body art*. Londres: Thames and Hudson, pp. 35-52.
- APPADURAI, Arjun. (1991). Introducción: Las mercancías y la política del valor. En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo/CONACULTA, pp. 17-87.
- ASHKENAZY, Irvin. (1955). The Seri Indians: an hour by air to the stone age *Fortnight, California's own news magazine* vol. 3 (18), pp. 8-13.
- BAUTISTA MARTÍNEZ, Josefina. (2001-2002). Alteraciones culturales en el cuerpo del hombre prehispánico. *Revista Estudios Mesoamericanos* núm. 3-4, pp. 3-12.
- BAXANDALL, Michael. (1985 [1972]). *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- BELTING, Hands. (2010 [2007]). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- BOAS, Franz. (1947 [1929]). *Arte primitivo*. Buenos Aires: FCE.
- BOURDIEU, Pierre. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- BOEHM, Gottfried. (2011) ¿Más allá del lenguaje? apuntes sobre la lógica de las imágenes. En Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*. España: Universidad de Salamanca, pp. 87-106.
- BONTE, Pierre, (1996 [1991]). "Transmisión". BONTE, Pierre y Michel IZARD (eds.). *Diccionario de etnología y antropología*. Madrid: Ediciones Akal, pp.711-716.
- BOWEN, Thomas C. (1976) *Seri Prehistory. The Archeology of the Central Coast of Sonora, Mexico*. Anthropological papers of the University of Arizona Number 27. Tucson: University of Arizona Press. pp. 141-172.
- (2000). *Unknown island. Seri indians, europeans, and San Esteban Island in the Gulf of California*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- BRAVO HOLLIS, Helia. (1978). *Las cactáceas de México. Vol. 1, 2 y 3*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- BUIKEMA, Rosemarie. (2010). The content of the form and other textual politics. Configurations of nationhood and citizenship in disgrace and agaat. *RCCS Annual Review* vol. 3, pp. 1-15.
- BURCKHALTER, David. (2000). Seri hands. *Journal of the Southwest* vol. 42 (3), pp. 384-402.
- BUTLER, Judith. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTTLE, Heather. (2008). Maori facial tattoo (Ta Moko): implications for face recognition processes. New Zealand: Massey University.
- CEBALLOS, Gerardo y Gisselle, OLIVA (2005) (coord.). *Los mamíferos silvestres de México*. México: CONABIO, UNAM, FCE.
- COOTE, Jeremy y Anthony, SHELTON. (2005 [1992]). "Introduction". En Jeremy COOTE y Anthony SHELTON (eds). *Anthropology, art and aesthetics*, Oxford: Clarendon Press, pp. 1-11.
- COQUET, Michel. (1996 [1991]). "Marcas corporales", en Pierre BONTE y Michel IZARD (eds.). *Diccionario de etnología y antropología*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 459.
- CHEVALLIER, Denis (1991). L'introuvable objet de la transmission" y "Apprentissage et culture". En Denis CHEVALLIER (ed). *Savoir faire et pouvoir transmettre: transmission et apprentissage des savoir- faire et des techniques*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 1-11 y 15-21.
- CUELLAR, José Arturo. (1980). *La Comunidad Primitiva y las Políticas de Desarrollo. (El caso Seri)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DE LANDA, Fray Diego. (1993 [1566]). *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Editorial Pedro Romero.
- DE GRAZIA, Ted y William N. SMITH. (1970). *The Seri Indians: a primitive people of Tiburón Island in the Gulf of California*. Arizona: Northland Press.
- EISENHOFER, Stefan. (1997). Africa: the diversity of shapes, the power of colours. En Karl GRÖNING. *Decorated skin: a world survey of body art*. Londres: Thames and Hudson, pp. 113-171.
- ESPINOZA REYNA, Alejandrina. (1997). *La historia en el rostro*. Hermosillo: CONACULTA.
- FELGER, Richard y Mary MOSER. (1985). *People of the desert and sea. Ethnobotany of the seri indians*. Tucson: The University of Arizona Press.

- FIRTH, Raymund. (2005 [1992]). Art and anthropology. En Jeremy COOTE y Anthony SHELTON (eds), *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, pp. 15-39.
- FREEDBERG, David. (1992 [1989]). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Editorial Cátedra.
- GARCÍA Y ÁVILA, Federico. (1905-1907). Raza seri. En *Álbum-Directorio del Estado de Sonora*. Hermosillo: Gobierno del Estado, (sin paginado).
- GELL, Alfred. (2013 [1998]). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Luis. (1993). *El noroeste novohispano en la época colonial*. México: UNAM-Porrúa.
- GRÖNING, Karl. (1997). *Decorated skin: a world survey of body art*. Londres: Thames and Hudson.
- GOOD ESHELMAN, Catharine. (2010). Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos. Problemas teórico-metodológicos para el estudio del arte. En Elizabeth Araiza (Ed.), *Las artes del ritual: nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 45-65.
- GONZÁLEZ VILLARRUEL, Alejandro. (2010). La vida social de los objetos etnográficos y su desalmada mercantilización. *Alteridades* vol. 20 (40) Universidad Autónoma Metropolitana México, pp. 65-76.
- GRÜND, Françoise. (2003). *Le corps et le sacré*. Francia: Chêne.
- HASELBERGER, Herta. (1961). Method of studying ethnological art. *Current Anthropology* vol. 2 (4) University of Chicago Press, pp. 341-384.
- HARRINGTON XAVIER, Gwyneth. (1946). Seri blue. *The Kiva* vol. 11 (2) pp. 15-20.
- HERNÁNDEZ, Fortunato. (1904). *Las razas indígenas de Sonora y la guerra del Yaqui*. México: Talleres de la Casa Editorial J. De Elizalde.
- HERNÁNDEZ, SANTANA, Guillermo. 2015. *El sistema de lunación de los comcaac (ms)*. Tesis de maestría en estudios mesoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- HÖLCK, Lasse. (2008). Los seris tiburones y el gobierno de Sonora. Dos casos de inclusión jurídica: 1773 y 1831. *Península*, vol. III No. 2, pp. 127-147.
- KOSSAK y WATTS. (2001). *The art of south and southeast Asia. A resource for educators*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

- LATOUR Bruno y Pierre LEMONNIER. (1994). Introduction. En Bruno LATOUR y Pierre LEMONNIER (ed). *De la préhistoire aux missiles balistiques: l'intelligence sociale des techniques*. Paris: La Découverte, pp. 26-29.
- LAYTON, Robert. (2008 [1991]). *The anthropology of art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LE BRETON, David. (2002 [1995]). *Antropología del Cuerpo y la Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1972). *Antropología Estructural*. México: Siglo XXI.
- (1979 [1950]). Introducción a la obra de Marcel Mauss. En Marcel MAUSS, *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos, Colección de Ciencias Sociales, Serie de sociología Madrid, pp. 13-42.
- (1988). Las tres fuentes de la reflexión etnológica. En José Llobera (comp), *La antropología como ciencia*. Barcelona: Anagrama, pp.15-23.
- (1997 [1950]). La ciencia de lo concreto. En Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-59.
- LEVINSON, Cynthia. (2010). Moko!. *Dig* vol. 26, pp. 26-29.
- LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka. (2015). “Nuevas” propuestas teórico-metodológicas para pensar la imagen. *Revista 2.0*. España- Argentina: Sans Soleil Ediciones.
- LUQUE AGRAZ, Diana y Antonio ROBLES. (2006). *Naturalezas, saberes y territorios comcáac (seri). Diversidad cultural y sustentabilidad*. México: Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales México-Instituto Nacional de Ecología, Centro de investigación en Alimentación y Desarrollo, A.C.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. (2002). Del barroco a la ilustración. En *Historia general de México* México: El Colegio de México, pp. 431-488.
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio. (1980). *Tres notas sobre el arte popular en México*. México: Porrúa.
- MARTÍNEZ ROSSI, Sandra. (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MAUSS, Marcel. (1979 [1968]). *Sociología y antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- (2006 [1926-1939]). “V: Estética”. En Marcel MAUSS. *Manual de etnografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 117-161.
- MOCTEZUMA ZAMARRON, José Luis (2007). *Yaquis*. México: CDI.

- Mc GEE, William. (1980 [1898]). *Los Seris*. Sonora México: Instituto Nacional Indigenista.
- MONTANÉ MARTÍ, Julio Cesar. (1996). Una carta del padre Adamo Gilg S.J. sobre los seris 1692. *Región y Sociedad: Revista de El Colegio de Sonora*, Vol. VII No. 12, Hermosillo Sonora, pp. 141-160.
- MONTOYA B. Sol. (1995). Los espíritus seductores. Dibujo corporal en la Amazonía indígena. *Anthropos* V.9, H. 1/3, pp. 217-223.
- MOSER, Cathy. (1964). Seri blue. *The Kiva* vol. 30, pp. 27-32.
- MOSER, Edward. (1963). Seri bands. *The Kiva* vol. 28 (3), pp. 14-27.
- MOSER MARLETT, Cathy. (2014). *Shells on a Desert Shore. Mollusks in the Seri World*. Arizona: University of Arizona Press.
- MOSER, Mary y Stephen, MARLETT. (comp. 2005). *Comcáac quih yaza quih hant ihíp hac: cmiique iitom - cocsar iitom - maricáana iitom = Diccionario seri - español - inglés: con índices español - seri, inglés-seri*. Hermosillo: Editorial Universidad de Sonora, Plaza y Valdéz Editores.
- NOVELO, Victoria. (1976). *Artesanías y capitalismo en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- OGARRIO, HUITRON, Jesús Ernesto (2016). *Icoos: territorio, memoria y resistencia. El hant comcaac en la palabra de un pueblo cantor*, tesis para obtener el grado de maestro en desarrollo rural. Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- PANOFSKI, Erwin. (2015 [1979]) *Estudios sobre Iconografía*. Madrid: Editorial Alianza.
- PEIRCE, Charles, S. (C.P.). *The collected papers of Charles Sanders Peirce- Electronic Edition* (1998). *The essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol. 2. Edited by the peirce Edition Proyect; indiana University Press, Bloomington e Indianapolis.
- PÉREZ Y RIBAS, Andrés. (1985 [1645]). *Los triunfos de nuestra santa fe*. Gobierno del Estado de Sonora.
- RADDING, Cynthia. (1996 [1984]). El espacio sonorensé y la periodificación de las historias municipales. En Sergio ORTEGA. *Memoria del VIII Simposio de Historia y Antropología*. Hermosillo Sonora: Universidad de Sonora, pp. 75-87.
- RENTERÍA VALENCIA, Rodrigo Fernando. (2005). *Los bordes indomables. Etnografía del ritual y la identidad étnica entre los conca'ac*. Tesis de Licenciatura en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

(2007). *Seris*. México: CDI.

SAMADELLI, M., MELIS, M., MICCOLI, M., VIGL, E, Zinka, A. (2015). Complete mapping of the tattoos of the 5300-year-old Tyrolean Iceman. *Journal of Cultural Heritage* Volume 16 (5), pp. 753–758.

SANDOVAL RODRÍGUEZ, Yadira. (2010). *La Experiencia en la conservación del pueblo indígena comca'ac. El caso del borrego cimarrón (mojet)*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Ciencias Sociales. Colegio de Sonora. Sonora.

SÁNCHEZ SALCEDO, José Fernando. (2008). Los vínculos sociales como formas de regulación. Reflexiones sobre el poder de los vínculos en la sociedad colombiana. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 17, núm. 34, Ciudad Juárez, pp. 204-234.

SCHAPIRO, Meyer. (1962). Style. En Alfred KROEBER (Ed.) *TAX, Anthropology today*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 278- 303.

SCHINDLER, Seth M. (1981). *The material culture and technoeconomic system of the seri indians: an experimental reconstruction*. Disertación: Ph. D. Southern Illinois University at Carbondale.

SCHMITT, Jean-Claude. (2002). *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen-Âge*. Paris: Éditions Gallimard, pp. 35-62.

SHERIDAN, Thomas. (1999). *Empire of Sand. The Seri Indians and the Struggle for Spanish Sonora 1645-1803*. Tucson: University of Arizona Press.

SPICER, Edward H. (1962). *The Cycles of Conquest: The Impact of Spain, Mexico, and the United States on the Indians of the Southwest 1533-1960*. Tucson: University of Arizona Press.

TAÇON, Paul S. C. (2003). The world of the ancient ancestors. *Expedition* vol. 47 (3), pp. 37-42.

TURNER, Bryan S. (1989). *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México: Fondo de Cultura Económica.

VIDAL, Lux. (1992). *Grafismo indígena. Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

VIQUEIRA, Carmen. (2001). *El enfoque regional en antropología* México: Universidad Iberoamericana, pp. 194.

VILLALPANDO, Elisa. (1992). ¿Encuentro o exterminio? Una historia entre los comca'ac. *Memoria del XVII Simposio de Historia y Antropología de Sonora*. Hermosillo, Sonora: Instituto de Investigaciones Históricas UNISON, pp.1-13.

WESLEY, Pierce, H. (1964). Seri blue: An explanation. *The Kiva* vol.30. pp. 33-39.

ZOLLA, Carlos y Arturo, ARGUETA (coord.). (2009). *Atlas de las plantas de la medicina tradicional mexicana*. Biblioteca digital de la medicina tradicional mexicana. Recuperado en junio de 2016 de: <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/index.php>

ÍNDICE DE FIGURAS

PÁG.

Capítulo I

- Figura 1. Diseños faciales registrados por Fortunato Hernández cuando realizó sus investigaciones con los seris (Hernández, 1904: 43). 14
- Figura 2. De acuerdo con Fortunato Hernández, estos eran los implementos que utilizaban las mujeres seris para realizar los diseños faciales en 1900. Desafortunadamente no estableció el nombre de cada uno de los materiales (Hernández, *ibid.*: 55). 15
- Figura 3. Este esquema corresponde con la pintura facial transmitida a la presidenta del Consejo de Ancianos en El Desemboque de los seris, María Luisa Astorga, por parte de su abuela materna. 16
- Figura 4. Corresponde con el sello del Consejo de Ancianos de la comunidad de Punta Chueca, lugar donde habitan los *comcaac*. Consiste de una serie de figuras que dan a conocer quiénes fueron los integrantes de dicho Consejo. (Luque, 2006: 30) 18
- Figura 5. Identificación de Adolfo Burgos, músico tradicional, habitante de El Desemboque de los seris. 18
- Figura 6. Marca de identificación de Alberto, habitante de El Desemboque de los seris, la cual lo identifica como perteneciente a la familia Estrella Astorga e hijo de la presidenta del Consejo de Ancianos, María Luisa Astorga. 19
- Figura 7. Guayacán (*Guaiacum coulteri*). 20
- Figura 8. El tallado del mineral hematita o *xpaahjō* para obtener el color rojo. 23
- Figura 9. El tallado del *hantixp* o calcita, compuesta químicamente con calcio, carbono y oxígeno (CaCO₃) para obtener el color blanco. 23
- Figura 10. Tintes naturales utilizados para la elaboración de una pintura facial. El azul corresponde al añil, el rojo, a la hematita; y el blanco, a la calcita. 24
- Figura 11. Gama de colores identificados por Felger y Moser (1985) para la elaboración de los diseños de la pintura facial (Felger y Moser, 1985: 156) 24
- Figura 12. Pintura facial que cubre gran parte del rostro de las mujeres seris. La narrativa oral identifica este diseño como una mantarraya (*Manta birostris*), era utilizado por las mujeres embarazadas a principios del siglo XX. 28
- Figura 13. Pintura facial que representa unas flechas trazadas en la parte de los pómulos. Este diseño se sigue realizando tanto en los rostros de los hombres *comcaac* como en el de mestizos que llegan a las comunidades. 28
- Figura 14. Pintura facial que representa unas colas de pescado. En la actualidad este diseño se ha observado sólo en materiales fotográficos. 29
- Figura 15. Pintura facial que representa los dientes de un tiburón. Este diseño se ha observado en materiales fotográficos del siglo XX y principios del XXI. 29

CAPÍTULO II

- Figura 16. En la mayoría de las presentaciones que el grupo musical Hamac Caziim (Fuego divino o bonito) realiza, se trazan estos diseños. El diseño a) corresponde al vocalista; b) al baterista; c) al bajista, y d) al guitarrista. Los diseños evocan a cuevas que se encuentran en el territorio, sí como al esqueleto de los peces y a grecas que las mujeres *comcaac* realizan en el tejido de las canastas. 42

- Figura 17. Diseños utilizados por Sócrates Félix –habitante de El Desemboque de los seris- para la representación de la danza del borrego cimarrón (*Ovis canadensis mexicana*). a) corresponde a la representación del año nuevo seri en 2015 dentro de su comunidad; b) la representación hecha en el Festival del Pitic 2016 y, c) utilizado en la celebración del año nuevo seri 2016. Los diseños refieren al desierto y las montañas, lugar donde vive este animal. Como se observa en el esquema, los elementos utilizados los ha colocado en partes del rostro no referenciadas en la literatura existente sobre los *comcaac* el dorso nasal, la frente y la comisura externa del ojo. La barbilla y el mentón son partes que durante mucho tiempo las bandas de los seris, tatuaban, de acuerdo con los registros de Gilg (1692), McGee (1980 [1898]) y Felger y Moser (1985). Ninguno de los autores mencionados establece la forma de los tatuajes. 43
- Figura 18. De acuerdo con Ben Hadad, quien era el joven que lo portaba en la celebración del año nuevo seri de 2015, es un diseño muy antiguo, pues se utilizaba aproximadamente a finales del siglo XIX y principios del XX. 44
- Figura 19. Eje horizontal que se marca sobre la nariz, el cual va acompañado con dos líneas pequeñas sobre la punta de la nariz. El esquema muestra la dirección en la que se realiza este eje. 48
- Figura 20. Variantes trazadas en el eje horizontal, las cuales dependen del diseño que se realiza. Este esquema refiere a: a) secuencia de triángulos colocados en la parte inferior del eje; b) secuencia de triángulos colocados en la parte superior del eje; c) es una secuencia de líneas rectas que van dirigidas hacia la parte de las orejas; d) es un diseño que algunos *comcaac* identificaron como un diseño muy antiguo correspondiente a finales del siglo XIX. 48
- Figura 21. Trazos que corresponden con el eje vertical. En el esquema se puede identificar a) vertical recto; b) vertical cruzado; c) vertical angular y, d) triángulos alineados sobre un eje horizontal. 49
- Figura 22. De acuerdo con la continuidad para realizar la pintura facial, una vez que se trazaron los ejes verticales y horizontales, se coloca, ya sea encima o debajo de estos ejes, un borde con el color rojo. En estos diez patrones se da a conocer la manera en la que aparece dicho borde en las figuras. 51
- Figura 23. Colocación de la secuencia de puntos blancos tanto en un eje vertical como horizontal. 51
- Figura 24. Este esquema muestra diferentes diseños de pintura facial utilizados por Zara Monrroy en los eventos a los que asiste. El diseño a) corresponde con la toma de fotografías para una revista; el b) se realizó en un festival de grupos indígenas en Sonora y el c) se lo elaboró en la promoción de los grupos indígenas en Nogales, Sonora. 52
- Figura 25. Este esquema representa la secuencia de puntos blancos utilizado por Gabriela Molina. 52
- Figura 26. Nueve figuras que aparecen en la mayoría de los diseños trazados. a) Esta figura aparece en la mayoría de los diseños que utilizan las mujeres. b) *Xexisil*, en español significa flor. c) “El monte”, lugar donde viven los animales. d) *Casoaaj*, en español significa poner en forma de cruz o cruzado. e) Secuencia de líneas cruzadas. f) Patrón identificado en los diseños del siglo XIX y XX. En la fiesta del año nuevo seri de 2016 esta figura se realizó en una piedra que adornó la puerta de la ramada- espacio donde se realiza la fiesta-. g) eje horizontal. h) Secuencia de zigzag. i) *Azoj canoj*, estrella polar o incandescente. 57
- Figura 27. Este esquema representa los diseños que se realizan en la celebración de la fiesta de pubertad. Con su elaboración se da a conocer que hay una mujer en la comunidad a quien se le enseñará las tareas femeninas para así casarse y procrear. 60
- Figura 28. Secuencia de puntos realizados sobre el rostro de una niña de cuatro años para la celebración del año nuevo seri en 2015. 64
- Figura 29. Cuatro diseños de pintura facial realizados por unas jóvenes *comcaac*. Se puede observar la cantidad de trazos que requiere su elaboración. Los diseños aluden al desierto y el mar, así como a características físicas de los animales que se encuentran en estos ambientes como colitas de pescado, manchas de las tortugas, entre otras. El esquema f) expone la decoración de la barbilla. 65

- Figura 30. El esquema del diseño a) corresponde al de Lourdes Hoefffer y el b) al de Marina Molina. Ambos fueron elaborados para la celebración del año nuevo seri en 2015. Las dos mujeres son casadas. 66
- Figura 31. Propaganda política de Victoria Astorga, habitante de Punta Chueca. La calcomanía se observó en la entrada a una tienda de abarrotes en El Desemboque de los seris durante junio de 2015. Se puede observar la vestimenta tradicional acompañada de un diseño de la pintura facial. Esta campaña se realizó -de acuerdo con los habitantes de este ejido- en el mes de enero de ese año. 69
- Figura 32. Muestra las piedras que fueron recolectadas de la orilla de la playa para ser pintadas y usadas en el juego de carrizos de las mujeres. 71
- Figura 33. Concha marina en la que colocan diseños faciales. De acuerdo con la explicación de Cristina Félix los diseños aluden a tener buena salud, buena suerte, y para que no falte en la casa el alimento y el dinero. 71
- Figura 34. Amuletos colgados en el museo *comcaac*, ubicado en Bahía de Kino, los cuales son comercializados por las mujeres dentro de ese espacio. 72
- Figura 35. Instrumento musical tradicional adornado con pintura facial. La figura muestra algunas decoraciones de la pintura facial (Felger, 1985: 169). 73
- Figura 36. Registros de los “santos” decorados con diseños de pintura facial. Las tres representaciones son una muestra de la infrecuencia que recibieron los seris de los evangélicos. En este sentido el nombre de “santos” corresponde al otorgado por los misioneros. Las representaciones a), b) y c) fueron elaborados para curar las enfermedades (De Grazia y Smith, 1970: 9-10). 75