

Johannes Neurath\*

## Reflexividad ritual y visiones múltiples en un cuadro de José Benítez Sánchez

**Resumen:** En este ensayo analizaré una tabla de estambre de José Benítez Sánchez, *La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme*, que se encuentra expuesta en la Sala “Gran Nayar” del Museo Nacional de Antropología. En particular, estudiaré una cierta propiedad estética e iconográfica de la obra que puede definirse como la simultaneidad de visiones.

Hay una primera manera de ver el cuadro, que consiste en leer el elaborado discurso narrativo que, sin duda, recuerda a las pictografías mesoamericanas prehispánicas. Este nivel exotérico se le presenta al espectador como si fuera algo muy esotérico, pero en realidad no lo es. La segunda manera de contemplar el cuadro, ahora sí esotérica, se acerca más a lo que sería una visión chamánica producida por el peyote, cactácea alucinógena consumida ritualmente por los huicholes. En esta otra perspectiva, se percibe un estilo más bien psicodélico que figurativo.

Con la simultaneidad de visiones, el cuadro ofrece una reflexión interesante sobre la transmisión del conocimiento chamánico. A nivel estético, el atractivo principal consiste en que ambas maneras de ver el cuadro estén empalmadas. En la articulación entre los diferentes modos de figuración y los modos de ver se reproduce la tensión que caracteriza la práctica ritual huichola: el ritual de los no-iniciados se basa en el intercambio recíproco de dones, pero coexiste con ritos chamánicos de transformación que niegan la importancia del intercambio.

**Summary:** In this essay I analyse a yarn-painting by José Benítez Sánchez, *The vision of Tatutsi Xuweri Timaiweme*, currently displayed at the “Gran Nayar” Gallery of the Museo Nacional de Antropología. Above all, I am interested in understanding a certain aesthetic and iconographical quality that may be defined as the simultaneity of visions.

---

\* Maestro en Etnología por la Universidad de Viena. Doctor en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido profesor invitado de la Universidad de Viena y de la Universidad de Carolina del Norte Cullowhee. Actualmente profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia y curador de la Sala Gran Nayar del Museo Nacional de Antropología. Desde 1992 realiza trabajo de campo entre los huicholes de Jalisco y los coras de Nayarit.

The first way of looking at the painting consists of following an elaborate narrative discourse that is reminiscent of ancient Mesoamerican pictography. This is the esoteric reading. Viewers may perceive it as quite esoteric but actually it is not. There is, however, a second way of looking at the painting that is much closer to peyote-induced shamanic visions. Here, the psychedelic aspect of Huichol style is more important than the figurative one.

The aesthetic effect largely depends on the coexistence of both visions in one composition. On the other hand, due to this simultaneity of forms of perception, the painting offers an interesting reflection on the transmission of shamanic knowledge. The articulation of both visions expresses a tension that can be perceived in many contexts of Huichol ritual practice. Whereas Huichol rituals as practiced by non-initiates are characterized by ritualized reciprocal exchange, shamanic rituals are much more focused on transformation.

## 1. Arte moderno y reflexividad ritual

El arte de las tablas de estambre huicholas es relativamente reciente. La producción y comercialización de estas pinturas multicolores, elaboradas de estambre que se pega sobre tablas de madera o triplay por medio de un tipo de cera de preparación rústica, llamada “cera de Campeche”, comenzó a mediados del siglo XX. Al principio se trataba de trabajos artesanales sencillos que semejaban a las tablas votivas (*nierikate*, “instrumentos para ver”) que se usan en los rituales huicholes,<sup>1</sup> pero, hacia finales de la década de los 1960 este género experimentó un gran auge y se elaboraron cuadros cada vez más grandes y complejos. El estilo psicodélico de las tablas, inspirado en visiones de peyote, tuvo un enorme éxito internacional. Los protagonistas de este *boom* de los cuadros de estambre fueron Ramón Medina Silva, Tutukila Carrillo, Juan Ríos Martínez, Guadalupe González Ríos y José Benítez Sánchez.<sup>2</sup> En este ensayo analizaremos una obra del último y más famoso de esta lista.

*La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme* es una tabla de dimensiones considerables, casi un mural (244 x 122 cm), que se encuentra expuesta en la sala del Gran Nayar del Museo Nacional de Antropología, México.<sup>3</sup> Esta pieza, que bien podría colgarse en un museo de arte, cumple perfectamente con el papel de “obra maestra” en el sentido convencional del esteticismo occidental. Sin embargo, no pueden obviarse ciertas complejidades que van mucho más allá de lo que podría esperarse de una obra de arte

1 En los acervos del MNA (Museo Nacional de Antropología) se encuentra una colección importante de tablas de estambre tempranas adquirida por Alfonso Soto Soria. Sobre la historia del arte huichol, ver Lackner (1999); Kindl/Neurath (2003: 413-453); Kindl (2007).

2 Furst (1968: 16-25); Negrín (1975; 1977; 1985; 1986; 2005: 45-54); Jáuregui (1994: 40-69).

3 A este cuadro se le llama también “El *nierika* de Tatutsi Xuweri Timaiweme” o “La visión trascendental de Tatutsi Xuweri Timaiweme”.

de tradición europea, y que hacen que no podamos estudiar el arte huichol con un enfoque puramente estético. Las imágenes del cuadro no son simples “representaciones”, pues poseen un estatus ontológico ambivalente. Al mismo tiempo, puede observarse una combinación muy particular de formas contrastantes de figuración, misma que refleja la dinámica iniciática de los rituales tradicionales huicholes. Efectivamente, es la tradición chamánica que ofrece la clave para entender la estética tan particular de esta y otras tablas de estambre.

**Figura 1: La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme de José Benítez Sánchez**



Cuadro de estambre elaborado de lana de borrego multicolor sobre cera de Campeche y triplay, 1980, 244x122 cms, excolección Negrín/Howell, Museo Nacional de Antropología, no. de inventario 23.31g2-2182.

El arte huichol se caracteriza por una paradoja. Por un lado, se trata de arte moderno, ya que su producción implica una ruptura con los cánones del arte ritual tradicional. El uso que se le da a la obra es muy distinto: las tablas se crean para el mercado de arte y no como ofrendas; a los dioses representados en las tablas tampoco se les da un trato ritual. Además, en las tablas artesanales y artísticas, el formato es más grande y el grado de elaboración mayor. Sin embargo, fijándose en otros aspectos, la ruptura entre ambas producciones no es tan nítida como se podría suponer. Para obtener inspiración, los artistas participan a veces en prácticas rituales huicholas, como peregrinaciones y búsquedas de visión, para luego plasmar estas experiencias en sus tablas. Entonces, si formalmente las tablas de estambre comerciales no se parecen a los *nierikate* o “instrumentos para ver” que se usan en los rituales tradicionales, su contenido y sobre todo su estética, reflejan aspectos del proceso iniciático.

Analizar esta ambivalencia del arte huichol podría servir para comprender de qué manera las tablas de estambre continúan, efectivamente, la tradición pictográfica de los códices mesoamericanos –tal como lo ha planteado Brotherston en *Book of the Forth World* (1992)– y, al mismo tiempo, cómo dialogan con las vanguardias del arte occidental.

En cualquier exploración de las afinidades entre el ritual chamánico tradicional y el arte contemporáneo de los huicholes, resulta indispensable partir de la cuestión de la comercialización, en tanto que “arte chamánico”, de las tablas de estambre y de las otras expresiones plásticas huicholas (Furst 2003). Dirigida en primer lugar a un público *New Age*, esta estrategia mercadotécnica no hace justicia a las complejidades artísticas y rituales de las expresiones estéticas huicholas. Si bien el tema de las tablas son los dioses huicholes, los chamanes *mara 'akate* y su parafernalia, resulta ingenuo pensar que las convenciones iconográficas son una razón suficiente para hablar de “arte chamánico”. Aquí planteamos que las tablas de estambre tienen, efectivamente, algo que ver con el ritual tradicional, pero no necesariamente por las razones que se imaginan los amigos de la “espiritualidad indígena”. Parafraseando a Adorno (2003: 138), queremos defender el arte huichol de sus admiradores.

En este ensayo no pretendemos agotar esta problemática, pero queremos explorar un tema clave para entender la relación entre chamanismo y arte huichol: la reflexividad. Como se sabe, en los estudios sobre ritual, la reflexividad se ha convertido en un tema central (Severi 2002: 23-40; Valdovinos 2008a). Por otra parte, en la crítica del arte, se dice a menudo que “el arte occidental se volvió filosofía o crítica del arte” (Arthur C. Danto, citado en Belting 2002; Agamben 1993). El carácter reflexivo e intertextual del arte moderno huichol es uno de los rasgos que lo vincula tanto con las formas expresivas del ritual tradicional, como con las tendencias del arte moderno contemporáneo.

Lo que aquí queremos resaltar es que la obra de Benítez Sánchez contiene una reflexión sobre la transmisión del conocimiento chamánico que no ha sido considerado hasta ahora en el análisis de las tablas huicholas. A través de recursos estéticos sofisticados, el cuadro que analizaremos expresa la dinámica de la iniciación y, a pesar de que un espectador no-huichol difícilmente pueda entender estos asuntos, puede percibirse algo en el cuadro que hace vislumbrar aspectos de la complejidad del chamanismo huichol.

## **2. Planos del universo y mundos étnico**

Estudiando las tablas huicholas encontramos diferentes contextos en los que la reflexividad resulta importante. El típico cliente del arte huichol no se conforma con la mera adquisición de objetos exóticos, ya que, sobre todo, desea consumir conocimiento y “simbolismo” (Galinier 2004: 268-272). Así, como se puede observar en cualquier

situación de venta de artesanías, el arte indígena incluye su interpretación etnográfica o iconográfica.

Las tablas huicholas suelen contener al reverso una “explicación” del contenido del cuadro. Generalmente, dichas inscripciones contienen una cantidad de discrepancias entre la explicación dada y la obra presentada. A menudo, los textos escritos al reverso explican algún aspecto del cuadro en cuestión y, sólo en raras ocasiones, tratan todos los detalles que la imagen contiene. Por otra parte, las explicaciones suelen ofrecer información mitológica adicional que no aparece directamente plasmada en las imágenes, pero que resulta útil para su comprensión. En el caso del cuadro que analizaremos aquí, la explicación es exhaustiva.<sup>4</sup>

En algunos cuadros de estambre se puede observar cómo los mismos pintores hacen referencia a su propia condición de artistas huicholes. La participación en la vida ritual tradicional, por un lado, y las necesidades del artista moderno, por el otro, plantean conflictos para el autor. La complicación principal reside en que las imágenes de las deidades huicholes creadas en las tablas de estambre no pueden ser simples “representaciones”, sino que también a ellas se les atribuye cierta agentividad (Gell 1998). Las imágenes exigen a quienes las crean una mayor participación en los rituales tradicionales y, a veces, persiguen a los artistas con pesadillas o con enfermedades (Neurath 2008b: 59-73). José Benítez Sánchez es de los pocos pintores de estambre que no se ha visto afectado por este tipo de problemas y que, aparentemente, ha encontrado una manera viable de existir entre ambos mundos, el mundo del arte y el mundo del chamanismo huichol.

Su arte enfatiza que el chamanismo implica vivir simultáneamente en varios mundos, como son el mundo primordial de abajo (*watet+apa*), el mundo de enmedio (la Sierra Huichola) y el efímero mundo solar de arriba (Taheima) o, más bien, los mundos de los no-iniciados y de los iniciados. Pasar de un mundo al otro es un aspecto importante de la virtuosidad del chamán y se relaciona con su capacidad de multiplicar su persona y de acumular identidades contradictorias (Severi 2002: 24-40). Como “chamán-artista”, Benítez Sánchez sabe funcionar, además, en el mundo (del arte) moderno. No sorprende entonces que su arte sea una reflexión sobre el arte chamánico de desplazarse entre diferentes ámbitos del cosmos y entre diferentes planos de la realidad.

En lo que se refiere al contenido de los cuadros huicholes y su iconografía, la intertextualidad es un rasgo recurrente. Hay muchos ejemplos de tablas donde se representan chamanes cantando o sus “instrumentos para ver” como jícaras, espejos, tejidos circulares y otros tipos de objetos redondos llamados *nierika*. Además, muchas veces

---

4 El comentario que contiene la obra *La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme* fue publicado íntegramente por Juan Negrín (1986: 8-11).

se presentan también algunos elementos que evocan los mitos de origen de las prácticas chamánicas y de los objetos rituales.

En el caso del cuadro que analizamos, la cara del ancestro Tatutsi [Nuestro Bisabuelo] Xuweri Timaiweme<sup>5</sup> se ubica en el centro de la composición. En los centros de cada una de las mitades del cuadro se ubican sus “instrumentos para ver”: discos, posiblemente espejos, identificados como *nierikate*. Con la ayuda de estos objetos rituales, el personaje central obtiene una visión iniciática. De hecho, un gran número de tablas se intitulan “El *nierika* de [alguna deidad huichola]” y lo que se ve en el cuadro corresponde a lo que este antepasado ve (o vio) en la visión iniciática que le permite transformarse en una deidad ancestral. Así, según esta convención iconográfica, el cuadro *La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme* muestra la visión de este ancestro.

El contenido de la visión de Tatutsi es, en primer lugar, una síntesis de la mitología cosmogónica. La mayoría de estas historias consiste en desplazamientos y transformaciones de los diferentes ancestros dentro de un cosmos espacio-temporalmente estructurado a partir de los cuatro rumbos y los tres niveles horizontales del mundo. Al mismo tiempo, todo lo que Tatutsi ve está pintado en su cara. En efecto, el cuadro es también una pintura facial de *uxa* como la que se hacen los peyoteros huicholes<sup>6</sup> después de ingerir –o más bien habiéndose transformado en– el cactus alucinógeno.<sup>7</sup> La pintura amarilla de *uxa* utilizada en tales ocasiones es considerada como el reflejo de la visión de la luz del sol en la cara del peregrino. Ambas referencias hacen que el espectador que contemple el cuadro lo haga desde dos puntos de vista: el de Tatutsi, que obtiene una experiencia visionaria *nierika*, y el del sol, quien envía esta visión a Tatutsi y observa el *nierika* de Tatutsi reflejado en la cara del recién iniciado. Esta segunda perspectiva también puede entenderse como la imagen de la cara pintada y transformada del iniciado reflejada en un espejo ritual que es, como vimos, un tipo de *nierika*; los instrumentos *nierika* de la primera perspectiva son ahora el reflejo de sus ojos o mejillas.

El rasgo formal de la intertextualidad puede relacionarse con procesos de complejización de la persona que son característicos para los chamanismos amerindios. Como

5 Cabe señalar que no contamos con una traducción confiable de este nombre.

6 Los grupos de peregrinos de peyote huicholes se conocen como jicareros (*xukuri' + kate*) o peyoteros (*hikuritamate*). El primer término, “portadores de jícara”, se usa de manera genérica para las personas que cumplen un cargo en el centro ceremonial comunal llamado *tukipa* o *callihuey*. Durante cinco años personifican a una deidad ancestral cuidando una jícara ceremonial que corresponde a esta misma deidad. Realizar las peregrinaciones al país del peyote (Wirikuta) es tan sólo una de sus tareas. El término “peyoteros” se refiere a los jicareros ya transformados en peyote, en su camino de regreso de Wirikuta y durante su reintegración al centro ceremonial. Durante esta fase portan un sombrero adornado con plumas blancas de guajolote que evoca una flor de peyote.

7 *Uxa* es una planta con raíces amarillas que crece en el desierto de Wirikuta, cerca de los lugares donde los huicholes recolectan el peyote (Bauml/Voss/Collings 1990: 99-101). Lumholtz (1986: 273-280) ofrece una recopilación de algunos de los diseños de pintura facial elaborados con *uxa*.

lo han descrito Severi (1996) para los cunas y Valdovinos (2008a) para los coras, el chamán pasa por un proceso donde adquiere identidades múltiples y a menudo contradictorias. En estos contextos, la “puesta en abismo” es un recurso frecuente. Muchas veces, los cantos rituales tratan de los preparativos del ritual o de los cantos mismos y, de cierta manera, no queda claro cuando el ritual “realmente” se lleva a cabo.

Aquí, la experiencia visionaria llamada *nierika* y los “instrumentos para ver”, también llamados *nierika*, son el tema de una obra de arte intitulada *Nierika*. De cierta manera, todo el cuadro es lo mismo que lo que se ve dibujado en la cara del personaje central. Asimismo, puede suponerse que los discos *nierika* (u ojos o mejillas) contienen lo mismo que lo que se ve en el cuadro.

Por otra parte, la tabla expresa una reflexión sobre el cambio de la percepción y la transformación experimentados por el iniciado. En términos estilísticos, puede observarse un contraste entre las representaciones figurativas y narrativas de los mitos y los rituales, por un lado, y las formas psicodélicas más fluidas y mucho menos definidas, que evocan las experiencias de lo que se suele denominar “estados alterados de la conciencia”. Al contemplar el cuadro por algún tiempo, es posible constatar que hay un sinfín de formas que *emergen* del cuadro; los discos *nierika* comienzan a girar y la tabla se convierte a una especie de caleidoscopio que genera formas y figuras sorprendentes. Todo lo que el espectador “alucina” está dibujado en la cara del peregrino. El paisaje mitológico se convierte en un retrato con una pintura facial autogenerativa.

La ironía estética del arte huichol radica en el hecho de que estas formas psicodélicas que el espectador puede inventar –casi como si fuera un *Rorschach Test*– corresponden a un nivel esotérico de la experiencia de *nierika*. Es que, según los chamanes, el *nierika* tiene un carácter creativo y cosmogónico. En las visiones, el chamán crea e inventa el mundo. Se transforma en los objetos que aparecen en los sueños de peyote. Cabe aclarar que todo esto no se considera el efecto del alucinógeno, sino de las prácticas de purificación, austeridad y autosacrificio de los peregrinos de peyote, que hacen posible además que las cosas existan. Los no iniciados no saben esto.

El contraste en la figuración que estamos analizando indica un antes y un después de la experiencia de *nierika*. Para convertirse en chamán (*mara'akame*) se deben conocer y memorizar los mitos cosmogónicos, pero el “don de ver” es una experiencia que va más allá de este tipo de *Pater Noster approach to belief* (Severi 2007: 26-27). La memorización semántica y mecánica (Whitehouse 2004) es importante pero insuficiente. Se necesita también pasar por una experiencia que crea “memoria episódica” (Whitehouse 2004) y donde se adquiere lo que Severi llama *context orienting imagination* (Severi 2007: 29).

En el caso de los huicholes, puede hablarse de una revelación de la estructura secreta –que es generativa y transformativa– del mundo y de las cosas. En esta visión los detalles de los mitos memorizados ya no importan tanto. El contenido de las visiones son *otras* cosas, radicalmente nuevas. El iniciado no simplemente *percibe* imágenes

visionarias del peyote, del venado, de la lluvia o de la luz del sol, sino que se *transforma* en ello y desde esas perspectivas experimenta el mundo. La pintura facial en la cara del peregrino, es decir, todo lo que se ve en el cuadro, es el reflejo de las visiones obtenidas y es, al mismo tiempo, el eco visual de las cosas en las cuales el peregrino se ha transformado. Tatutsi, como persona, ya no está. Se ha sacrificado y convertido en un ancestro que vive en las cosas creadas y soñadas por él.

Obtener la experiencia visionaria implica pasar por un largo proceso que puede durar de dos a seis meses. Durante este tiempo, los iniciantes (jicareros, peyoteros) casi todo el tiempo realizan algún ritual, duermen muy poco, ayunan, no ingieren sal y se abstienen de tener relaciones sexuales; puede decirse que “casi” se mueren. La abstención del sueño es particularmente importante, ya que las visiones significativas surgen en un estado donde las experiencias oníricas y las visiones de peyote ya no se distinguen claramente.

Es interesante subrayar que, durante todo el proceso iniciático, se despierta la duda, y con ella, la reflexividad ritual. Involucrarse en prácticas chamánicas implica cuestionar la práctica ritual de los no-iniciados. Por ejemplo, la transformación de los iniciados en dioses significa que la ofrenda –la relación recíproca con los dioses– pierde, hasta cierto punto, su sentido. Por otra parte, es notable como los jicareros y peyoteros se burlan, casi permanentemente, de los chamanes y de todo lo que se supone que son sus actividades (cantos, curaciones, etc.). La iniciación, que es un proceso ritual de gran intensidad que dura varios meses, implica una toma de distancia a toda clase de acción ritual. Esto puede parecer una paradoja. Sin embargo, la producción de reflexividad parece ser un *sine qua non* para que se produzca esta experiencia muy especial que es el *nierika*.

Después de un largo proceso, algunos de los peyoteros logran obtener las visiones iniciáticas. Los huicholes que han pasado por esta experiencia la recuerdan vívidamente. Al hablar de su experiencia visionaria, muchos se refieren a la belleza del desierto. Los contenidos de las visiones son, desde luego, variadas. Por ejemplo, a uno de mis informantes le habló una serpiente. A un *mara'akame* muy importante de la comunidad de Las Latas le habló el dios del fuego en forma del cura Miguel Hidalgo del mural de José Clemente Orozco en el Palacio de Gobierno de Guadalajara. Sin embargo, a pesar de la diversidad de las visiones, hay ciertas constantes. Por ejemplo, se experimenta como el polvo del desierto se transforma en las primeras serpientes de nubes (*haikuterixi*) – las nubes que producen la lluvia que hace crecer, pero no destruye las milpas.

### 3. El nivel esotérico: del paisaje al retrato

Como hemos podido observar, *La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme* es una obra de gran complejidad. En este ensayo me limitaré a elucidar cómo el cuadro propone una reflexión sobre distintos modos de ver, formas de figuración y prácticas rituales



ligados con el manejo del conocimiento. En particular, me interesa estudiar aquella particularidad de la obra que permite que, en una misma composición pictórica, se combinen por lo menos dos visiones: una síntesis de las narrativas mitológicas huicholas y una representación de la experiencia visionaria del iniciado o *mara'akame*.

En lo que se refiere a los aspectos narrativos y figurativos del cuadro, debe destacarse que se ofrece una síntesis muy lograda de varios de los más importantes mitos cosmogónicos huicholes. El cuadro se caracteriza, sin duda, por lo que se suele llamar *horror vacui*, pero en el caos aparente que resulta de las figuras y los símbolos atiborrados, hay un orden: toda la composición se organiza según los principios estructurales de la geografía ritual. La parte inferior del cuadro representa el mundo de los primeros orígenes, el océano primordial. En la esquina inferior izquierda vemos la espuma de las olas del mar que se rompen contra una roca en la playa de San Blas, Nayarit. En el centro de la orilla inferior encontramos un recipiente o bule “que contiene las semillas de la vida futura”. De ambos lugares emergieron los ancestros que se dirigieron hacia el desierto oriental, que es identificado con el cielo del amanecer. Este último ámbito corresponde a la orilla superior del cuadro, donde se ubican representaciones del Cerro Reunari (lugar de la salida del Sol), de las plantas psicotrópicas peyote (*Lophophora williamsii*) y *kieri* (*Solandra brevicalyx*), así como del manantial de Tatei Matinieri, ojo de agua ubicado en el desierto de Wirikuta que corresponde al lugar en donde nace (o se sueña) la primera lluvia de la temporada.

Los tres niveles del cosmos huichol se distinguen con relativa facilidad. El mundo de en medio, que geográficamente corresponde a la Sierra Huichola, se ubica en una franja central del cuadro, donde aparte de la cara de Tatutsi Xuweri Timaiweme se ubican también sus “instrumentos para ver” (*nierikate*)—círculos concéntricos multicolores—, así como las casas y milpas de las rancherías huicholas mencionadas en algunos de los mitos. Los dos personajes con uniformes de fantasía (tipo *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*) son los postes que sostienen el mundo y son identificados con las columnas de madera que sostienen el techo del templo huichol *tuki*.

Entre los mitos narrados en las imágenes del cuadro se encuentran la salida de los primeros ancestros del inframundo, el diluvio, la primera salida del Sol, la fundación del primer rancho y el origen de la agricultura, el origen de la lluvia, el origen de los nombres, la primera cacería de venado y la primera fiesta Tatei Neixa (la iniciación de los niños y la fiesta de los primeros frutos). El cuadro *La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme* muestra que este ancestro conoce y entiende todos estos mitos y ritos. Sin embargo, también queda claro que, para su transformación en persona iniciada, este tipo de conocimiento no es suficiente.

Todos los detalles mitológicos que son el contenido explicable del cuadro sólo tienen un valor relativo. Se trata de historias bastante bien conocidas, es decir, que pueden ser narradas por muchos huicholes que no son chamanes. En efecto, la síntesis de la mitología lograda en el cuadro parece complicada, pero ella corresponde únicamente

te al contenido *exotérico* del cuadro. El contenido *esotérico* se ubica en un nivel distinto, meta-iconográfico y, de cierta manera, más obvio. Aquí lo que cuenta es que son *otras* formas las que emergen en el cuadro, aunque no necesariamente se trate de figuras intencionalmente planeadas por el artista.

A primera vista, es la visión exotérica la que plantea problemas o dificultades de lectura. ¿Cómo separar y descifrar las diferentes narrativas míticas que, a veces, se entrecruzan? Una tarea ardua, pero una vez que se haya entendido el principio de lectura (la narrativa comienza abajo, en medio), se vislumbra una narrativa maestra, que es la historia del viaje de los ancestros – lo que en la etnografía del Suroeste de Estados Unidos se conoce como *emergence*. Aparte de la primera peregrinación a Wirikuta, esta narrativa incluye episodios míticos el origen del fuego, de la lluvia y de la familia. Algunas de estas narraciones están solamente indicadas por un personaje o episodio, mientras que otras se desarrollan en secuencias narrativas que atraviesan el cuadro de un extremo al otro. Al fin, lo que se produce es un tejido mitológico donde las diferentes historias quedan entrecruzadas. Incluso, algunos personajes figuran en más que un cuento. Por ello, la tabla de estambre es un texto, al mismo tiempo que un textil (Tedlock, B./Tedlock, D. 1985: 121-146). Como Olivia Kindl y yo señalamos en un artículo, el uso del estambre en el arte huichol remite a representaciones rituales de caminos, así como a una serie de metáforas textiles presentes en la cosmogonía (Neurath/Kindl 2005: 26-34).

De cualquier forma, todo este conocimiento es tan sólo un “requisito” para ser *marra'akame*. La visión iniciática es “lo que emerge” del cuadro al contemplarlo por unos minutos y, tal vez –pero no necesariamente– bajo el influjo de algún psicotrópico, pues es entonces cuando aparecen caras diferentes, “alucinaciones”. Bajo esta perspectiva, los grandes discos *nierikas* son los ojos del verdadero protagonista. Emerge así la cara de una deidad pintada de *uxa*: Tatutsi contempla el amanecer y esta visión queda pintada sobre su cara.

El efecto estético de la aparición de otra imagen puede compararse con lo que sucede con los ornamentos o “arabescos” del arte islámico cuya contemplación evoca la imagen “anicónica” del paraíso (Rodríguez Zahar 2008). Aunque estilísticamente muy distinto, también podemos pensar en el efecto que Fra Angélico creó en su *Anunciación*; según Didi-Huberman (1990), en ella se percibe la presencia divina debido al brillo blanco en el centro del fresco.<sup>8</sup>

Para analizar el nivel esotérico del cuadro –la visión iniciática de Tatutsi–, el método iconográfico convencional se ve totalmente rebasado. Casi no hay nada definido;

---

8 En el arte huichol, este tipo de efecto es bastante común. Por ejemplo, en el cuadro de Juan Ríos Martínez que analizo en el artículo “Entre ritual y arte [...]” (Neurath 2008b: 59-73), las garras terribles y la expresión facial patética del cerro moribundo no son visibles en un primer momento, pero “aparecen” paulatinamente cuando se contempla el cuadro.

está claro que los *nierikate* de Tatutsi son ahora sus ojos (o mejillas). Una serpiente y una vara ceremonial con plumas (*muwieri*) forman su boca sonriente. Pero, según la fantasía del espectador, hay muchísimas formas más que pueden aparecer en cualquier parte de esta tabla de estambre.

Como ya se mencionó, el efecto estético de la obra radica en gran medida en la pluralidad y simultaneidad de modos de ver. Se pueden descifrar los detalles mitológicos, al mismo tiempo que se pueden “alucinar” toda clase de imágenes fantásticas. En el cuadro, el aspecto semántico de la iniciación se expresa con cientos de detalles mitológicos y rituales que se representan con una gran diligencia plástica llenando todos los huecos de la composición, y narrando todos los pormenores de la vida de los antepasados y de su camino hacia el lugar del Amanecer y hacia la experiencia de *nierika*. Pero, en la segunda forma de ver, todos estos detalles quedan hasta cierto punto devaluados o relativizados. Los discos centrales (objetos *nierikate*) se convierten en ojos de la cara del dios que mira hacia el espectador.

La síntesis mitológica es la visión del iniciante que aún no se ha convertido en deidad. Después de su iniciación/transformación, los detalles figurativos cuentan poco; se vuelven ornamentales o, más bien, algo similar al arte expresionista-abstracto. Lo que refleja la visión esotérica es una imagen desfasada, o bien, lo que sucede un poco después de la primera visión. En este sentido el cuadro puede compararse con *Venus, Marte y Volcán* de Tintoretto en la Pinacoteca de Munich, donde el espejo refleja una escena posterior a la que observamos en el cuadro. *Nierika* como “instrumento para ver” puede ser, de hecho, un espejo. Lo que el *mara'akame* ve en este espejo es su propia cara transformada.

Durante los últimos años, los estudiosos de los huicholes hemos reflexionado y publicado bastante sobre el concepto de *nierika* (Negrín 1985; 2005: 45-54; Neurath 2000: 57-77; 2005a; Kindl 2005: 225-248; 2008: 33-57). Traducido como “visión” o “don de ver”, el término remite, entre otras cosas, a una situación donde el iniciante *inventa* los objetos de sus visiones y, al mismo tiempo, se *transforma* en ellos.<sup>9</sup> Se trata de una experiencia muy intensa pero, de todas maneras, es un evento de carácter ficticio, donde la duda nunca está del todo descartada. De esta manera, hablar de “transformación” resulta problemático y hemos propuesto usar el concepto *devenir* tal como lo definen Deleuze/Guattari (2006); Neurath (2008a: 52-63).

Según Lumholtz (1986: 293), *nierika* es el concepto huichol de “símbolo”. Al discutir los “escudos frontales (*neali'ka*)” huicholes, Lumholtz afirma que se trata del “símbolo más importante” de los huicholes. Puesto que el uso amplio de la palabra *neali'ka* denota “escudo frontal”, “rostro”, “apariencia”, y “retrato”, este autor sugiere

9 A diferencia de lo que Viveiros de Castro plantea en su artículo sobre “la transformación de objetos en sujetos en las ontologías amerindias” (2004: 477), aquí invención y transformación no se oponen tajantemente.

que los huicholes tienen en ella una verdadera palabra para “símbolo”. *Nierika* también es un término que se usa para el género artístico de las tablas de estambre (Lackner 1999) y, como ya mencionamos, para toda clase de “instrumentos [rituales] para ver”. Pero ahora no puedo volver a enumerar todas las acepciones del vocablo: *nierika* es un “concepto *mana*”, multifacético, cuya complejidad particular es el resultado de la complejidad del contexto ritual (Severi 2007: 27). No está pensado, en primer lugar, para ser comprendido, ya que únicamente cobra sentido a partir de un análisis del proceso ritual.

Un aspecto importante para entender la articulación entre los diferentes modos de ver es que un tipo de visión no excluye tajantemente otros. Al mismo tiempo que se descifra el contenido figurativo del cuadro, podemos “alucinar” o descubrir formas fantásticas que no se mencionan en la explicación. En este caso, no hay un cambio radical de perspectiva como se ha descrito para el chamanismo amazónico (Viveiros de Castro 2004: 463-484).

En Mesoamérica, los especialistas rituales tienen la capacidad de ver, simultáneamente, de diferentes maneras. El cazador huichol se identifica con la presa y puede tomar su perspectiva, sin embargo no deja de tener el punto de vista del cazador (Neurath 2008d: 251-283). Entonces, para marcar las diferencias con el perspectivismo amazónico, en uno de los talleres de nuestro grupo franco-mexicano de investigación sobre antropología del arte celebrado en el Museo del Quai Branly se propuso el término *multiempatía* (Valdovinos 2008b: 85-93). Una persona asume, simultáneamente, dos o más modos de ver, visiones o perspectivas (Hémond 2008: 13-31), identificándose con más de un otro o transformándose en diferentes personas, dioses y animales a la vez.

Esta situación se ilustra con mucha habilidad en el arte huichol, como en el cuadro *La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme*. Como hemos visto, el cuadro combina dos visiones: la del iniciante que *busca* el “don de ver” acumulando, memorizando y sintetizando conocimiento mitológico, y la del iniciado que experimenta una visión generativa de *otras cosas*, transformándose en los objetos inventados durante sus visiones.

Estudiando los rituales iniciáticos huicholes observamos que la relación entre las visiones no necesariamente es armoniosa. Los iniciados cuestionan las creencias ingenuas de los no-iniciados, mientras que los no-iniciados desconfían de los poderes cosmogónicos de los chamanes. El contraste entre las diferentes prácticas rituales despierta la duda, la reflexividad ritual y, sobre todo, la crítica de los otros.

La experiencia cosmogónica de los chamanes implica una negación de las prácticas de intercambio recíproco que constituyen el eje de la acción ritual de los no-iniciados. En el contexto de la iniciación/transformación, los humanos no se relacionan con los ancestros por medio de intercambios sino que se convierten en ellos. Los objetos de la cosmovisión se transforman en sujetos (Neurath 2000: 57-77).

Por otra parte, no puede obviarse que la experiencia iniciática-transformativa, basada en un concepto de don libre e desinteresado (*free gift*), no solamente produce el cosmos sino también toda clase de fuerzas peligrosas y potencialmente patógenas.

El chamanismo siempre corre el riesgo de volverse brujería. Asimismo, los dioses creados en el autosacrificio son poderosos, dotados de una voluntad propia que escapa al control del chamán y, cuando no se les trata de manera correcta, se convierten en enfermedades (piedras u otros objetos que se extraen de los cuerpos de los pacientes durante los ritos de curación). Dado que practicar el autosacrificio cosmogónico conlleva estos riesgos, mucha gente prefiere limitarse al nivel exotérico del ritual que consiste, principalmente, en practicar intercambios recíprocos. Los chamanes no cuentan con esta opción. Al crear dioses terminan perseguidos por ellos. De esta manera, al toparse con la imposibilidad de cumplir todos los compromisos rituales adquiridos, la vida de los *mara 'akate* muchas veces termina en una tragedia. A una escala menor, el problema de los pintores es similar. Cuando crean arte inspirado en *nierika*, todas las imágenes de sus cuadros son dioses y pueden exigir el cumplimiento de compromisos rituales a su creador. En consecuencia, muchos artistas prefieren dedicarse a la elaboración de artesanía poco significativa que consiste de imágenes estereotipadas, sin agentividad y combinadas de manera arbitraria para evitar las complicaciones implícitas en la experiencia y producción de *nierika* (Neurath 2005b).

En la esquina inferior izquierda del cuadro de José Benítez hay una evocación del mito del origen de la lluvia. Las deidades de la lluvia, entre ellas Tatei Hautsi Kupuri y Tatei Xapawiyeme, las madres de la lluvia del Norte y del Sur, nacen de la Diosa Madre del Mar (Tatei Haramara) cuando ésta se sacrifica estrellándose contra una gran roca en la playa (la piedra de San Blas), produciendo espuma, vapor y nubes. Todo el mundo se alimenta de ella pero, como se ve en otro episodio del mito de la lluvia, plasmado en la esquina superior derecha, la niña Nia'ariwame transformada en una tormenta mata a sus padres, es decir, que la diosa iniciada que se sacrifica permanentemente también se vuelve contra sus progenitores humanos.

En este contexto es importante tomar en cuenta que el evento que produce *nierika* es el sacrificio, el don desinteresado (*free gift*) que interrumpe las relaciones sociales (Derrida 1995; Laidlaw 2000: 617-634; Rio 2007: 449-470), a la vez que crea cosas nuevas y diferentes. Es la práctica del autosacrificio cosmogónico la que crea el mundo solar de los ancestros, pero se trata de un mundo potencialmente destructivo. No solamente la Diosa de las Lluvias se vuelve destructiva. También se dice que el Padre Sol, una vez que nació del autosacrificio y de la experiencia visionaria del grupo de los peregrinos, mató, cegó o enfermó a todos los demás peregrinos que no habían alcanzado la meta (Lumholtz 1902: 107-108; Negrín 1986: 16). Al contemplar la cara de Tatutsi que emerge del cuadro y que describe su iniciación, se percibe algo de este aspecto siniestro del mundo luminoso de *nierika*.

#### 4. Conclusión

La primera manera de ver (o leer) un cuadro de estambre es exotérica. Esta visión expresa un discurso narrativo muy elaborado que, sin duda, recuerda a las pictografías

mesoamericanas prehispánicas. Este nivel exotérico se le “vende” al espectador como si fuera algo muy esotérico, pero en realidad no lo es. La segunda manera de contemplar el cuadro es esotérica y se acerca mucho más a lo que sería una visión chamánica de peyote, pues se expresa en un estilo más bien psicodélico y poco figurativo.

El atractivo principal de cuadros como el que he analizado aquí es que ambas maneras de ver están empalmadas. Para entender la estética de la tabla resulta importante entender cómo se articulan los modos de ver y los estilos de figuración. La primera visión muestra todo lo que se necesita saber y hacer para obtener el don de ver. En esta perspectiva, los mitos, ritos y viajes de peregrinación se plasman en un arte figurativo, en un estilo gráfico que, al mismo tiempo que recuerda a los códices mesoamericanos prehispánicos, tiene un tipo “pop” que se inspira, entre otras cosas, en los dibujos animados y *comics* modernos. La segunda visión es lo que se ve al tener *nierika*; es una síntesis de todo lo anterior, pero con contenido mucho más difuso. Se trata de un arte más abstracto y, hasta cierto punto, funciona como un *Rorschach-Test* en el que cada quien puede ver algo distinto, aunque hay algunas “visiones” que están “programadas”, como la cara grande del dios Tatutsi. Lo que hay que señalar es que los chamanes ven algo muy distinto a la que ven los no-iniciados. El cuadro no lo muestra explícitamente, pero nos da una idea de cómo podría ser esta visión cosmogónica del chamán iniciado.

Con esta ambivalencia estilística, el arte imita el proceso de la iniciación. Es notable como la primera visión del cuadro reproduce la estructura ordenada del cosmos huichol. Abajo está el pasado/poniente. Arriba se ubica el futuro/oriente. En la segunda visión todo este analogismo cosmológico (Descola 2005) queda rebasado. Cabe, entonces, la pregunta ¿Qué sería, entonces, la visión del mundo de los huicholes? Como dijimos en otra ocasión (Neurath 2000), lo que se ha llamado la “cosmovisión” no es más que una “cortina” que separa los mundos de los no-iniciados y de los chamanes. Los primeros no la entienden por falta de conocimientos (por eso la dificultad de leer el cuadro), pero los iniciados ven otra cosa. En este contexto, el conocimiento se define como un estado transitorio entre el “aún no” y el “ya no” (Neurath 2008c: 29-44).

De esta manera, el cuadro que analizamos deja entrever la existencia de una cosmogonía compleja basada en la coexistencia de mundos paralelos. El mundo de los iniciados se rige por relaciones de depredación y (auto)sacrificio, el mundo de los no-iniciados por la alianza y la reciprocidad. No hay una perspectiva única, ni una ontología homogénea y estable. Más bien, hay una “heteroglosia cosmológica” basada en esquemas de la práctica que se excluyen mutuamente. La virtuosidad de cuadros como *La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme* consiste en que representa la coexistencia sin síntesis de las visiones que constituyen estos mundos paralelos.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor (2003): “Bach gegen seine Liebhaber verteidigt”. En: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag Wissenschaft, pp. 138-151.
- Agamben, Giorgio ([1977] 1993): *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bauml, James/Voss, Gilbert/Collings, Peter (1990): “Uxa Identified”. En: *Journal of Ethnobiology* (Boston), 10: 99-101.
- Belting, Hans (2002): *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revisión nach zehn Jahren*. München: C. H. Beck.
- Brotherston, Gordon (1992): *Book of the Fourth World. Reading the Native Americas through their Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix ([1980] 2006): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques ([1991] 1995): *Dar (el) tiempo. I: La moneda falsa*. Barcelona: Paidós.
- Descola, Philippe (2005): *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, Georges (1990): *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Furst, Peter T. (1968): “Myth in Art. A Huichol Depicts his Reality”. En: *Quarterly* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Natural History), 7.3: 16-25.
- (2003): *Visions of a Huichol Shaman*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- Galinier, Jacques (2004): “Reseña de: Neurath, Johannes, *Las fiestas de la Casa Grande*”. En: *Journal de la Société des Américanistes* (Paris), 90.1: 268-272.
- Gell, Alfred (1998): *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Hémond, Aline (2008): “Ojos múltiples y espacio circular: algunas reflexiones en torno a la iconografía y al ritual entre los nahuas de Guerrero”. En: *Diario de Campo* (México, D.F.), Suplemento 48: 13-31.
- Jáuregui, Jesús (1994): “El triángulo cultural de Aguamilpa”. En: González Manterola, Carlos (ed.): *Aguamilpa: ojo de luz en territorio mágico*. México, D.F.: Comisión Federal de Electricidad, pp. 40-69.
- Kindl, Olivia (2005): “L’art du *nierika* chez les Huichol du Mexique. Un instrument pour voir”. En: Coquet, Michelle/Derlon, Brigitte/Jeudy-Ballini, Monique (eds.): *Les cultures à l’œuvre. Rencontres en art*. Paris: Biro éditeur/Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, pp. 225-248.
- (2007): *Le nierika des Huichol: un “art de voir”*. Tesis de doctorado en etnología (unp.). Nanterre: Université de Paris X – Nanterre. Ms. no publicado.
- (2008): “El arte como construcción de la visión: *nierika* huichol, interacciones sensibles y dinámicas creativas”. En: *Diario de Campo* (México, D.F.), Suplemento 48: 33-57.
- Kindl, Olivia/Neurath, Johannes (2003): “El arte *wixarika*, tradición y creatividad”. En: Jáuregui, Jesús/Neurath, Johannes (eds.): *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad de Guadalajara, pp. 413-453.

- Lackner, Thomas (1999): *Die Fadenbilder der Huicholes: Opfergaben-Artesanía-Kunst*. Tesis de maestría en etnología. Wien [Vienna]: Universität Wien. Ms. no publicado.
- Laidlaw, James (2000): "A Free Gift Makes No Friends". En: *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) (London), 6: 617-634.
- Lumholtz, Carl Sofus (1902): *Unknown Mexico. A Record of Five Year's Exploration Among the Tribes of the Western Sierra Madre; in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and Among the Tarascos of Michoacan*. New York: Charles Scribner's Sons.
- ([1900] 1986): *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista.
- Negrín, Juan (1975): *The Huichol Creation of the World. Yarn Tablas by José Benitez Sanchez and Tutukila Carillo*. Sacramento: E. B. Crocker Art Gallery.
- (1977): *El arte contemporáneo de los huicholes*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- (1985): *Le chaman-artiste. L'art contemporain des indiens huicholes du Mexique*. Paris: Centre Culturel du Mexique.
- (1986): *Nierica: Espejo entre dos mundos. Arte contemporáneo huichol*. México, D.F.: Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec.
- (2005): "Protagonistas del arte huichol". En: *Artes de México* (México, D.F.), 75: 45-54.
- Neurath, Johannes (2000): "'El don de ver': el proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola". En: *Desacatos* (México, D.F.), 5: 57-77.
- (2005a): "Ancestros que nacen". En: *Artes de México* (México, D.F.), 75: 12-23.
- (2005b): "Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos". En: *Relaciones* (Zamora), 26.101: 22-50.
- (2008a): "Etnografía, epistemología y el proyecto de una antropología teóricamente dialógica". En: *Diario de Campo* (México, D.F.), 97: 52-63.
- (2008b): "Entre ritual y arte. Anacronismo, *pathos* y fantasma en un cuadro de Juan Ríos Martínez". En: *Diario de Campo* (México, D.F.), Suplemento 48: 59-73.
- (2008c): "Alteridad constituyente y relaciones de tránsito en el ritual huichol: iniciación, anti-iniciación y alianza". En: *Cuicuilco* (México, D.F.), 15.42: 29-44.
- (2008d): "Cacería ritual y sacrificios huicholes. Entre depredación y alianza, intercambio e identificación". En: *Journal de la Société des Américanistes* (Paris), 94.1: 251-283.
- Neurath, Johannes/Kindl, Olivia (2005): "Materiales del arte huichol". En: *Artes de México* (México, D.F.), 75: 26-34.
- Rio, Knut (2007): "Denying the Gift: Aspects of Ceremonial Exchange and Sacrifice on Ambrym Island, Vanuatu". En: *Anthropological Theory* (Lund/Bergen), 7.4: 449-470.
- Rodríguez Zahar, León (2008): *Arte Islámico, evocación del Paraíso*. México, D.F.: El Colegio de México.
- Severi, Carlo (1996): *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- (2002): "Memory, Reflexivity and Belief. Reflexions on the Ritual use of Language". En: *Social Anthropology* (Stockholm/Bremen), 10.1: 23-40.
- (2007): "Learning to Believe: A Preliminary Approach". En: Berliner, David/Sarró, Ramon (eds.): *Learning Religion. Anthropological Approaches*. Oxford: Berghahn Books, pp. 21-30.



- Tedlock, Barbara/Tedlock, Dennis (1985): "Text and Textile: Language and Technology in the Arts of the Quiche Maya". En: *Journal of Anthropological Research* (Albuquerque), 41.2: 121-146.
- Valdovinos, Margarita (2008a): *Les chants de mitote náyeri. Une pratique discursive au sein de l'action rituelle*. Tesis de doctorado. Nanterre: Universidad de Paris X – Nanterre. Ms. no publicado.
- (2008b): "La *multiempatía* en perspectiva". En: *Diario de Campo* (México, D.F.), Suplemento 48: 85-93.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2004): "Exchanging Perspectives. The Transformation of Objects into Subjects in American Ontologies". En: *Common Knowledge* (Durham), 10.3: 463-484.
- Whitehouse, Harvey (2004): *Modes of Religiosity. A Cognitive Theory of Religious Transmission*. Walnut Creek: Altamira Press.