



Wirikuta. Bases para la preservación de un territorio sagrado ancestral como patrimonio de la humanidad

TESIS

Para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Lic. Lucía de Lourdes Agraz Rubin

Directora de la tesis

Dra. María Celia Fontana Calvo

Cuernavaca, Morelos a 21 de octubre de 2019

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



DEDICATORIA

A Alejandro: hijito mío, a través de ti aprendo a ver con otra conciencia al mundo y a comprender que para el amor esencial no se necesitan palabras. Tu sonrisa y tus avances son luz que ilumina todos mis días, incluso los más oscuros.

A Mario: mi amor, en ti siempre encuentro amor, ternura y optimismo. Juntos hemos caminado ya ocho años, y, seguimos, con nuestro amado hijo en nuestros brazos y con nuestras palabras de siempre: *tapuin tu pushua*.

A Mamá y Estef: los lazos que se extienden de una a otra son fuertes, a veces rugosos y otras veces lisos, pero enraizados están. Contienen el perfume de las primeras flores de la jacaranda que crece en el centro de la casa y albergará todo tipo de alegres cantos de pajaritos y mariposas blancas.

A Tavito: sobrinito, a pesar de tu corta vida en este plano de existencia, nos transformaste a muchos al transformarte tú mismo para trascender. No olvidaré todo lo que me enseñaste.

A mis abuelos Pedro y Guadalupe y a mi nana Josefina porque parte de ustedes siempre está conmigo.

AGRADEZCO:

A Santos de la Torre por confiar en mí para transmitirme su conocimiento y el significado de sus obras artísticas. Por la amistad que ahora tenemos.

A Nicolás Echevarría, director de *Eco de la Montaña*, por su amabilidad para platicar conmigo y su disposición concederme una entrevista.

A Julieta Medina Briones, directora del Museo Zacatecano “Ramón López Velarde”, por su invaluable ayuda para comunicarme con Santos de la Torre y por brindarme todas las facilidades en el museo para la realización de la entrevista que hice al artista.

A la Dra. Celia Fontana por la guía que me brindó para la realización de esta tesis. Por haberme introducido con Julieta Medina con el objetivo de lograr un acercamiento con Santos. Por su paciencia y por el ánimo que me brindó muchas veces.

Al Dr. Ángel Miquel por ayudarme a contactar a Nicolás Echevarría a través de amigos en común.

Al Dr. Jesús Nieto por su calidez y sus acertadas sugerencias para el desarrollo de esta tesis.

A Fabiola Téllez por ser compañera, por compartir conmigo experiencias de vida, además de nuestra temática afín en nuestras investigaciones.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1. Wirikuta: territorio sagrado y cosmovisión	22
1.1 Al Este, Wirikuta: el territorio solar de los wixaritari	25
1.2 La salvaguarda del patrimonio inmaterial wixárika	32
1.3 Enacción en la cultura y territorialidad sagrada	37
1.4 Función y reactualización del mito fundacional wixárika (tiempo cíclico)	44
1.5 Wirikuta y la vivencia del tiempo en espiral	50
1.5.1 El venado, el sol y el peyote	54
1.5.2 El jaguar y la serpiente	58
1.5.3 El toro	63
1.6 Pensamiento, narrativa y naturaleza	67
Capítulo 2. Neoliberalismo y cultura wixárika	76
2.1 Cuestiones en torno a los conceptos <i>cultura</i> y <i>naturaleza</i> en el ámbito cognitivo del sistema colonial (tiempo lineal)	86
2.2 Proceso de homogeneización y resistencia en la cultura wixárika	103
2.3 Problemática de Wirikuta, vulnerabilidad ambiental y sociocultural	108
Capítulo 3. El documental <i>Eco de la Montaña</i>, de Nicolás Echevarría, y el mural <i>Viaje sagrado a Wirikuta</i>, de Santos Motoaopohua de la Torre	118
3.1 El documental de tema etnográfico en México	120
3.2 El documentalista Nicolás Echevarría. Su relación con la cultura wixárika y con Santos Motoaopohua de la Torre	131
3.3 La imagen y el arte en la cultura wixárika	133
3.4 Santos Motoaopohua de la Torre, el artista wixárika	135

3.5 El documental <i>Eco de la Montaña</i> y el mural <i>El viaje sagrado a Wirikuta</i> , dos obras hermanadas	177
Conclusiones	232
Bibliografía	239
Anexos	247
-Entrevista 1. Echevarría, Nicolás. Entrevista telefónica. 4 de marzo de 2019 ..	247
-Entrevista 2. De la Torre de Santiago, Santos. Entrevista personal. 12 de julio de 2019	260
-Imagen1: Mapa de la localización de First Majestic Silver Corp en territorio wixárika	271

Introducción

Planteamiento del problema

Wirikuta es uno de los sitios sagrados del pueblo wixárika (huichol) que abarca ciento cuarenta mil hectáreas declaradas Reserva Ecológica Natural y Cultural tras la recomendación hecha en 2012 por la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH). El territorio se ubica en el estado de San Luis Potosí y abarca los municipios de Catorce, Charcas, Villa de Guadalupe, Villa de la Paz, Matehuala y Villa de Ramos.

La recomendación de la CNDH responde a un escrito presentado por el Frente “Salvemos Wirikuta Tamatzima Wa’ha”, denunciando las concesiones otorgadas por el Gobierno Federal a empresas mineras para realizar operaciones en Wirikuta, porque atenta contra “la integridad cultural del pueblo indígena Wixárika” (2012). Así quedó consignado en los expedientes CNDH/4/2010/6322/Q y CNDH/4/11/9130/Q de la Cuarta Visitaduría General, más tarde asignados a la Segunda Visitaduría en donde se registraron como CNDH/2/2010/6322/Q y CNDH/2/2011/9130/Q. La CNDH señala la importancia de Wirikuta por el patrimonio cultural que existen en este territorio sagrado:

En el caso de Wirikuta, como ya se ha mencionado, el significado místico y cultural de ese territorio para el pueblo Wixárika es innegable. En la opinión técnica antropológica de 13 de enero de 2012, se advierte que en Wirikuta existen elementos de patrimonio cultural de gran diversidad. Como ya se adelantó, para los wixáritari ese sitio es uno de los paisajes sagrados de mayor jerarquía y fundamental en su cosmovisión, refiriendo así que el devenir histórico de este pueblo está íntimamente ligado a las prácticas rituales que se llevan a cabo en tal lugar, como culminación de su peregrinar a través de rutas ancestrales desde sus asentamientos originarios. La existencia y preservación de Wirikuta como lugar natural sagrado es fundamental para

la identidad del pueblo Wixárika, pues lo contrario pondría en riesgo su existencia misma como pueblo indígena. (2012)

Por tratarse de un lugar protegido se prohíben en él actividades contaminantes, entre ellas, la minera de gran impacto ambiental por los procesos de tajo a cielo abierto y cianuración, lo que supone la eliminación de especies vegetales y la destrucción del ecosistema. Gran parte de la flora y fauna de Wirikuta son endémicas. Allí se encuentra le ochenta por ciento de las especies de cactáceas del mundo, muchas de ellas registradas en la Norma Oficial Mexicana de Plantas Amenazadas y en Peligro de Extinción. Entre los animales, figura el águila real que se encuentra dentro de la lista de especies prioritarias para su conservación. El Plan de Manejo de la Reserva de Wirikuta, que fue elaborado en conjunto con el pueblo wixárika, establece la protección del agua, tierra, flora y fauna del sitio sagrado, además de restricciones a la minería tóxica.

Por otro lado, la CNDH hace las siguientes observaciones en torno al derecho a la identidad cultural:

Esta Comisión Nacional considera que al transgredirse el derecho ancestral del pueblo Wixárika sobre sus territorios se afectó su derecho básico a la identidad cultural. La estrecha relación entre los wixáritari y sus territorios tradicionales y los recursos naturales que allí se encuentran es un elemento constitutivo de su cultura, en tanto forma de vida particular, tal como ha sido resaltado por la Corte Interamericana de Derechos Humanos en el caso Comunidad Indígena Yakye Axa vs. Paraguay, sentencia de 17 de junio de 2005, en los párrafos 146 y 147, cuando se habla sobre la correlación entre los indígenas y sus recursos naturales. Los sitios sagrados y ceremoniales vinculados a la ocupación y uso de sus territorios físicos constituyen un elemento intrínseco de los pueblos y comunidades indígenas a su derecho a la identidad cultural que no puede ser dejado de lado, pues las limitaciones, por ejemplo, al uso y disfrute de sus territorios pueden afectar el derecho al ejercicio de la propia religión, espiritualidad o creencias, derecho previsto en los artículos 12 de la Convención Americana de Derechos Humanos, ratificada el 3 de febrero de 1981, y III de la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre. (2012)

En cuanto al derecho a la identidad cultural y la relación de los pueblos indígenas con la naturaleza, la CNDH estipula un análisis bidimensional:

Este derecho puede analizarse a partir de dos perspectivas: una interna y otra externa. En cuanto a la fase interna, el derecho a la identidad cultural es el conjunto de creencias o convicciones que son de suma trascendencia para la subsistencia del pueblo indígena. No son meras ideas o pensamientos variables o modificables de un momento a otro, sino creencias o convicciones conjuntas que definen su razón de existir como pueblo y que son indispensables para su desarrollo colectivo y para la formación de la propia conciencia de sus integrantes. Estas creencias van desde su visión cósmica del mundo y su relación con la tierra y la naturaleza, hasta la creencia en una deidad particular. De esta manera, la vertiente externa de este derecho implica la capacidad que tiene el propio pueblo indígena para exteriorizar tales creencias y convicciones y para que no se les obligue a comportarse de una manera contraria o diferente a ellas; es decir, algunas creencias o convicciones indígenas son indisponibles y deberán de ser respetadas y protegidas por las autoridades y por los particulares al momento de ser expresadas al público en general.

Las distintas comunidades wixaritari peregrinan a Wirikuta, ya que, según su cosmogonía, allí se originó la creación, y es necesario repetir el peregrinaje primigenio que hicieron los antepasados para asegurar el sostén de la vida. En este desierto brota el peyote o *hikuli*, una cactácea cuya ingesta ritual concede “la visión”. Wirikuta es un fundamento cultural, espiritual y natural, sin el cual, la cultura wixárika desaparecería. Debido al valor fundamental que tiene el territorio de Wirikuta como espacio sagrado y como espacio natural, en 2008 los gobernadores de San Luis Potosí, Durango, Jalisco, Nayarit, Zacatecas y el presidente de la Unión Wixárika de Centros Ceremoniales firmaron el Pacto Huauxa Manaka para la preservación y el desarrollo de la cultura wixárika, siendo testigos el entonces presidente Felipe Calderón, el presidente de la Comisión de Asuntos Indígenas de la Honorable Cámara de Senadores y el Director General de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Con este documento los firmantes se comprometieron a proteger y fortalecer la continuidad histórica de los lugares

sagrados y las rutas de peregrinación del pueblo wixárika, cuidar de los recursos naturales, la preservación de plantas y animales necesarios para los rituales, y la divulgación de su cultura como patrimonio de la Nación.

En 2010, el Estado de San Luis Potosí aprobó la Ley de Consulta Indígena, según el cual toda concesión, contrato o instrumento jurídico que afecten al uso y disfrute de las tierras y recursos indígenas ha de ser consultado al pueblo o comunidad correspondiente. En la misma línea están los artículos 6 y 7 del Convenio 169 de los pueblos indígenas y tribales de la Organización Internacional del Trabajo, ratificado por el Senado y por el Presidente de la República. Se trata, en definitiva, que los pueblos indígenas establezcan sus prioridades en lo que atañe a su proceso de desarrollo, bienestar espiritual y protección de sus tierras.

No obstante, el gobierno mexicano, violando tanto el Pacto de Huauca Manaca como la Ley de Consulta Indígena entregó veintidós concesiones mineras a la empresa canadiense *First Majestic Silver Corp* en el área de Real de Catorce, a través de la empresa mexicana Real Bonanza SA de CV. El 70 % de las 6 mil 326.58 hectáreas de la superficie concesionada está dentro de la Reserva de Wirikuta. En diciembre de 2011, se lanzó un proyecto de megaminería denominado el Proyecto Universo otorgado a la empresa canadiense *Revolution Resources* que busca explotar a tajo abierto y con lixiviación en grandes cantidades de cianuración 59,678 hectáreas dentro del Área Natural Protegida de Wirikuta, que representa 42.56% de la superficie total del territorio sagrado y natural. Por otro lado esta misma minera, *Revolution Resources*, plantea hacer una explotación de oro de tajo a cielo abierto en la región de El Bernalejo (ejido de Las Margaritas) que es una de las zonas más

importantes de Wirikuta, donde está la casa del venado, *Kauyumari*, lugar sagrado wixárika de entrega de ofrendas y cacería de peyote.

En cuanto al recurso hídrico, el proyecto megaminero utilizaría y contaminaría las cuencas hídricas que, de acuerdo con informes de la CONAGUA, ya se encuentran sobreexplotadas por ser zona desértica. La contaminación con cianuro, xantanos y metales pesados envenenaría las aguas sagradas que el pueblo wixárika colecta y con las que se bendice, además provocaría la muerte de especies de flora y fauna, ya en grave peligro. La CNDH estipuló lo siguiente frente a la amenaza que las mineras representan para equilibrio ecológico en Wirikuta y la violación al derecho de un medioambiente sano y al derecho del pueblo wixárika al disfrute de los recursos naturales del territorio sagrado:

Además del análisis meramente cultural e indígena, otro enfoque en el que se basa esta recomendación es el cuidado al medio ambiente y su protección en el caso de los derechos colectivos del pueblo wixárika. Como ya se ha evidenciado, la problemática en torno a las minas en Wirikuta afectan derechos que le son muy propios al pueblo indígena, pero es importante notar que muchas de esas violaciones son consecuencia del daño previo que se ocasiona a uno de los elementos que los pueblos indígenas más valoran: el medio ambiente. Si bien es cierto que el derecho al medio ambiente es de naturaleza colectiva y su titularidad no se identifica únicamente con los pueblos indígenas, también lo es que este derecho adquiere una especial relevancia cuando se involucran necesidades e intereses de estos grupos. 154. En los artículos 4, párrafo quinto, de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos; 11 del Protocolo Adicional a la Convención Americana sobre Derechos Humanos en Materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, y 12.2, inciso b, del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, se encuentra reconocido de manera explícita el derecho a un medio ambiente sano, así como en los artículos 1.2, inciso a), 4.1, 4.2, 5, incisos a) y b), 6.1, inciso a), 7.3, 7.4, 14.1 y 14.2 del Convenio 169 de los Pueblos indígenas y Tribales en países independientes de la Organización Internacional del Trabajo se prevé el derecho correlativo de los pueblos o comunidades indígenas a la preservación de los elementos que integren su cultura e identidad, conservando su hábitat y contemplando el uso y goce de los recursos naturales.

La amenaza sobre Wirikuta es una amenaza a la tierra, al agua, a la flora y a la fauna, pero es también una amenaza que se cierne sobre el pueblo wixárika, su

cultura y su espiritualidad. El sistema capitalista muestra aquí su cara más voraz en el agenciamiento de la tierra y su explotación. Para mantener su sistema de depredación hace lo que, siguiendo a Althusser, Jameson explica como el modo de producción de las sociedades unidimensionales que eliminan lo residual. Jameson cita a Tafuri explicando que su plan de futuro es la limpieza total del planeta de sociedades tradicionales. A este plan sistemático de demolición contribuyen corporativos como Monsanto o el proyecto megaminero porque destruyen las tierras de los grupos indígenas.

La reorganización del espacio que surge de todo ello elimina las formas antiguas de tenencia colectiva de la tierra y que están en el imaginario histórico y cultural de “lo sagrado”. Esto concuerda con la problemática que hoy vive Wirikuta, las tierras sagradas de los wixaritari amenazadas por las mineras y las políticas gubernamentales, no sólo en lo espacial, sino en cuanto al mantenimiento de una cultura originaria frente a la avasallante homogenización de la globalización. La distopia actual, es aquella que surge del ideal urbano frente al ideal rural y marchamos hacia una era de gran urbanización y destrucción de la naturaleza. ¿Estaremos frente a lo que Marx podría llamar “idiotez urbana”?

Muchas voces se han alzado para denunciar esta situación y tratar de ponerle remedio. Los primeros en reclamar sus derechos fueron los wixaritari. En su afán por defender su cultura y sus lugares sagrados han creado asociaciones y concienciado al resto de la sociedad nacional e internacional sobre la importancia de preservar Wirikuta, base de su cultura ancestral. Santos Motoapohua de la Torre, artista huichol, también ha participado en esta lucha con su mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, una gran obra en chaquira encargada por el documentalista

Nicolás Echevarría que filmó su realización en el documental *Eco de la Montaña*, terminado en 2014. Los argumentos de ambos artistas para la preservación de Wirikuta, como se explicará a lo largo de esta tesis, son muy diferentes. Los autores pertenecen en culturas muy distintas y sus posicionamientos parten de trayectorias vitales con muy poco en común, pero la forma en la que convergen sus intereses permite albergar esperanzas para el territorio sagrado. Mantener Wirikuta no solo favorece a los huicholes, sino a todos los hombres que habitamos el planeta Tierra.

Formulación del problema

¿Cómo se pueden conjugar los esfuerzos de diferentes culturas y asociaciones nacionales e internacionales para la preservación de Wirikuta como patrimonio natural y cultural de la humanidad?

Hipótesis

En el territorio de Wirikuta convergen valores naturales y culturales que actualmente se ven amenazados por las concesiones realizadas por el gobierno mexicano a mineras canadienses, que trabajan a tajo y a cielo abierto. La pérdida de Wirikuta supondría un daño muy grave: para los wixaritari porque es uno de sus lugares sagrados, donde nació el sol y hacia donde peregrinan para recrear uno de los principales mitos de su cosmogonía; y desde el punto de vista natural porque desaparecería una de las principales reservas de cactáceas del mundo, incluido el peyote, actualmente en peligro de extinción.

Además, la cultura wixárika, una de las culturas originarias de México, es todo un símbolo de resistencia. Durante el gobierno de Nueva España hizo frente a la

organización colonial, ahora al neoliberalismo capitalista que supone un peligro a nivel global. Su desarrollo contribuye a la demolición de la heterogeneidad cultural, lo supe para el universo cultural y social del mundo un empobrecimiento equiparable al que supondría la desaparición de la fauna y flora endémicas del desierto de Wirikuta.

La gravedad de esta amenaza ha hecho posible que los wixaritari encuentren respaldo en numerosas organizaciones nacionales e internacionales. Una medida preventiva para su conservación que convenza a todos puede ser la declaración como patrimonio natural y cultural de la humanidad. Manifestaciones artísticas de diferentes tradiciones, como el documental *Eco de la Montaña*, de Nicolás Echevarría, y el mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, de Santos de la Torre, son el espejo donde se reflejan mutuamente los intereses que convergen en el lugar sagrado de los huicholes.

Justificación

El concepto de enactividad, tal como se explica en el desarrollo de esta tesis, permite establecer una correlación entre el territorio de Wirikuta y la cultura wixárika, por lo tanto, la creciente amenaza hacia los territorios sagrados lo es también para la cultura creada en ellos. La cosmovisión wixárika entiende que todos los elementos de la naturaleza, aunque tengan una apariencia diferente a la de los seres humanos, son "personas", que se busca respetar. El relieve natural de los lugares de culto y rutas sagradas son las transformaciones que sufrieron los antepasados. Las rocas, árboles u ojos de agua que adquirieron esa forma son narrados extensamente en la literatura de la creación y su relación con los humanos.

Para la cultura wixárika es de suma importancia la preservación del espacio natural de Wirikuta, ya que como Neurath y Pacheco explican, la cosmovisión wixárika es inseparable del espacio físico donde se preservan los rituales por la vida:

Primero, se reproduce en la confluencia de dos campos cognitivos. Mientras que los conocimientos prácticos y empíricos se aprenden en situaciones de la vida cotidiana, los aspectos netamente mitológicos se reproducen, principalmente, en las fiestas y rituales. Segundo, la cosmovisión wixárika no separa tajantemente entre los ámbitos de la naturaleza, de la sociedad y de lo sobrenatural o sagrado. Tercero, el cosmos huichol puede considerarse etnocéntrico. Todo el mundo es una "gran casa", una comunidad (*kiekari*). Las fuerzas o elementos de la naturaleza son considerados deidades, al tiempo que antepasados y parientes. El centro del mundo se ubica dentro de su territorio" (2005:1-2)

Para los wixaritari, la relación entre pueblo-naturaleza-dioses es indisociable, una diferencia fundamental con respecto a la cultura occidental que Mignolo entiende como clave para realizar un proceso de descolonización del conocimiento. Esta descolonización epistemológica abre la posibilidad no sólo a modificar el propio ambiente cognitivo, sino a re-pensar la economía y la política y, sobre todo, una nueva subjetividad individuo-comunidad y su relación con su entorno. Estas relaciones son parte de la cosmovisión de una cultura amenazada y que se desarrolla también como una amenaza para la humanidad como la pérdida de una cultura y de una parte espiritual significativa.

Objetivo general

Establecer las bases para la preservación de Wirikuta como patrimonio natural y cultural de la humanidad.

Objetivos específicos

- Analizar la red de pensamiento y narrativa wixaritari sobre Wirikuta en el paradigma de la enactividad.
- Identificar la función enactiva de los elementos de la cosmovisión, cultura y territorialidad wixárika que conforman una red interconectada de significados.
- Analizar la función y reactualización del mito fundacional wixárika
- Identificar los conceptos *cultura* y *naturaleza* en el pensamiento actual heredero del sistema colonial.
- Analizar el proceso de homogeneización y pérdida espiritual propuesta por el neoliberalismo y su confrontación con la resistencia en la cultura wixárika.
- Analizar el conflicto multidimensional en Wirikuta a la luz de los conceptos ontopolíticos de *territorear* y el *actor-red*.
- Diferenciar entre el tiempo cíclico y el tiempo lineal.
- Identificar la vulnerabilidad del territorio sagrado de Wirikuta y la problemática socio-cultural y ambiental derivada de la amenaza minera.
- Analizar el documental *Eco de la Montaña* y el mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, como dos obras artísticas interrelacionadas.
- Explorar la función de la imagen propiciativa como agente contrafractal en la cultura wixárika en el mural *Viaje sagrado a Wirikuta*.
- Rastrear las relaciones entre narrativa y arte como nuevos ambientes cognitivos en el mural de Santos de la Torre.
- Analizar el diálogo con Santos de la Torre como mensaje y reivindicación de los territorios wixaritari.

Metodología

En mi tesis utilizaré la aproximación conceptual cognitiva del sistema de enacción porque está presente en la cosmovisión wixárika. En la cultura wixárika el maíz, el peyote, el venado, la serpiente, el desierto y el mar conforman una forma de *territorear*, término acuñado por Lazzari.

Por otro lado, a través de los planteamientos de la ontopolítica revisaré el concepto de *territorear* indígena y *territorear* estatal, ambos contrapuestos en este conflicto.

Abordaré desde la corriente postestructuralista las nociones de *cultura* y *naturaleza* y la amenaza que el pensamiento heredado del colonialismo y el sistema neoliberal actual representan para la cultura wixárika.

Finalmente, realizaré un análisis del documental *Eco de la Montaña*, de Nicolás Echevarría y el mural realizado por el artista wixárika Santos de la Torre, *Viaje sagrado a Wirikuta*, con el fin de abordar la importancia de la preservación de Wirikuta como un patrimonio natural y cultural.

Una vez escogido el tema y su enfoque, advertimos la importancia de entrevistar a los dos autores cuyas obras, objeto de este estudio, convergen en la defensa de Wirikuta: el documentalista Nicolás Echevarría y el artista wixárika Santos Motoapohua de la Torre.

Desde el primer momento Nicolás Echevarría se mostró abierto y colaborativo. Mi primer acercamiento, con la intercesión de Dr. Ángel Miquel y la Dra. Adriana Estrada, fue por correo electrónico a fines de 2018. Después de cruzar varios mensajes, finalmente Echevarría me concedió una entrevista telefónica el 4 de marzo de 2019. Esta conversación ha sido suficiente para conocer su larga relación con el pueblo huichol, su percepción sobre esta cultura e incluso saber de primera

mano sus motivaciones para hacer el documental. Transcribo la entrevista en el Anexo de la tesis.

Tener comunicación directa con Santos Motoapohua de la Torre no fue tarea fácil, pero lo logramos, gracias especialmente a directora del Museo Zacatecano, Julieta Serrano. Santos es el autor del gran mural *Pensamiento y alma huichol* que se expone como pieza principal en el conjunto de salas del citado museo dedicado a la cultura wixárika y, desde hace años, Julieta Medina Briones mantiene una relación muy cercana a Santos, intenta promocionar su obra y ayudarlo económicamente. En cuanto mi directora de tesis me puso en contacto con ella, se comprometió a ayudarme para hablar directamente con Santos.

Mi primera conversación telefónica con Santos fue el 31 de octubre de 2017. En ese primer contacto le manifesté mi interés por él, por su obra y le informé sobre mi proyecto de tesis. Desde ese momento, Santos se mostró participativo, pero deseaba ir con calma: “Todo lo que hago, lo hago con amor y eso se ve. Cada mural tiene una historia, platica un camino y eso te lo quiero contar... pero con calma, despacio.” “No te conozco, pero te escucho”, afirmó después. Son sus palabras exactas. Las recuerdo perfectamente porque me causaron un gran impacto y las escribí inmediatamente en mi cuaderno. Cerramos nuestra primera conversación abriendo la posibilidad de reunirnos en Zacatecas para conversar.

No volví a platicar con Santos hasta casi dos años después, en junio de 2019, nuevamente gracias a Julieta Medina. Santos me compartiría que durante este tiempo, su esposa había estado muy enferma en 2017 y finalmente falleció en 2019. Hablamos por teléfono, el 10 de junio, y un mes después, el 12 de julio, platicamos personalmente en el museo de Zacatecas. Agradezco profundamente a Julieta

Medina, quien estuvo al pendiente de mi viaje y me brindó todas las facilidades para poder hacer la citada entrevista, misma que también figura completa en el apéndice esta tesis.

Santos no solo me informó entonces sobre mi principal interés, el mural que realizó por encargo de Echevarría en 2014, sino también del mural que sirvió como telón de fondo a nuestra entrevista en el museo. Santos y yo hemos desarrollado una relación de confianza y de ello son testimonio las fotografías que tomó mi hermana durante nuestro encuentro.



Santos de la Torre y Lucía Agraz, 12 de julio de 2019. Museo de Zacatecas. Foto selfie: Lucía Agraz.



Santos de la Torre y Lucía Agraz durante la entrevista del 12 de julio de 2019. Museo de Zacatecas. Foto: Estefanía Agraz.

Santos me compartió todo el conocimiento que pudo en esta entrevista, pues hay conocimiento que le está permitido transmitir. Al final de la conversación le pregunté si me quería decir algo más y, después de intercambiar miradas con su nieto, después me dijo: “No, pues si ya no puedo. Sí puedo, pero no debo”.

Tras la primera conversación telefónica con Santos, he tenido varias más: el 10 de junio 2019, 11 de junio 2019, 15 de junio 2019, 26 de junio 2019, 19 de septiembre 2019, 26 de septiembre, 30 de septiembre, 16 de octubre y 21 de octubre, .

En poco tiempo, Santos ha llegado a confiar y ha sido muy generoso en compartirme la información contenida en su portafolio, un documento esencial para reconstruir la trayectoria artística y vital de este hombre excepcional y que he utilizado en el apartado 3.4 de esta tesis, donde abordo su biografía.

Límites

El enfoque filosófico, que se abordará con el análisis de los conceptos mencionados, se entreteje con el análisis de dos obras artísticas que son un excelente ejemplo de cómo se puede defender Wirikuta: el documental *Eco de la Montaña* y el mural *Viaje sagrado a Wirikuta*.

Limitaciones

En primer lugar, no he tenido acceso directo a mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, ya que fue adquirido por un coleccionista privado, sin embargo, hemos podido contactar por teléfono con Santos de la Torre, quien tiene fotos del mural y ha estado dispuesto a compartir su temática. Además he utilizado como fuente para conocer el mural el documental *Eco de la Montaña*, donde dicho mural se aprecia con detalle. En segundo lugar, la distancia geográfica ha hecho difícil la relación con Santos y conocer directamente su trabajo en otros murales, lo que solucioné al viajar a Zacatecas para conocer y entrevistar a Santos de la Torre.

Finalmente, no he podido presenciar directamente las peregrinaciones y ritos que reactualizan el mito fundacional wixárika, sin embargo, he estudiado la abundante bibliografía sobre el tema y además, el viaje a Wirikuta está perfectamente documentado en *Eco de la Montaña*.

Capítulo 1. Wirikuta: territorio sagrado y cosmovisión

El territorio sagrado del pueblo wixárika, conocido como huichol, presenta una geografía simbólica donde quedan plasmadas su cultura y su cosmovisión y da un sentido existencial a los miembros de este pueblo indígena. Torres explica que son cinco elementos los que giran en torno al territorio sagrado de Wirikuta y representan los cinco puntos cardinales: Norte, Sur, Este, Oeste y el centro o “arriba” (2000: 113-334). El centro o Teakata, ubicado en Santa Catarina, Cuexcomatitlán, Jalisco, se considera el centro del universo; al Sur esta Xapawiyeme o Isla de los Alacranes, ubicado junto al Lago de Chapala en Jalisco, y es el sitio en donde Watákame, hombre que labraba la tierra tocó tierra firme después del diluvio; en el Oeste se encuentra la Isla del Rey, San Blas, Nayarit, el lugar de *Tatei Aramara*, la Madre Mar y, a su vez, la reina del maíz de los cinco colores; en el Este está Wirikuta, ubicado en Real de Catorce, San Luis Potosí, allí es donde el venado deja sus huellas en forma de peyote (*Lophpophora williamsii*) y se entrega en sacrificio en la cacería. Los wixaritari peregrinan de diversos puntos a Wirikuta recordando la peregrinación primigenia realizada por todos los dioses para crear el sol. Wirikuta es, por tanto, el territorio solar para los wixaritari. (Torres 2000: 234). Los lugares señalados, como otros centros, son espacios de referencia para este pueblo:

Son centros estratégicos de convivencia comunitaria, espacios de referencia que dotan de sentido al universo indígena, lugares donde se entra en contacto con lo divino, para intervenir el orden del mundo, renovar la vida y reproducir el drama de la creación, para proporcionar la lluvia, la buena cosecha. La salud y prevenir epidemias, enfermedades y catástrofes. Tienen una función simbólica y social que realizan en torno a los procesos de cohesión, cultura, cuenten o no con construcciones. Lo sagrado puede manifestarse y ser reconocido en una

construcción tradicional, en objetos elaborados o en elementos del entorno ecológico, como cuevas, manantiales, montículos, piedras o parajes. Este territorio histórico, que se actualiza en el proceso ritual, constituye un espacio vital no sólo para la comunidad como un todo, sino también para cada persona que pertenece individualmente a la comunidad. (Rodríguez, 2013: 225)

En estos lugares simbólicos se advierte la presencia de los dioses y se realizan acciones rituales. Desde los puntos cardinales, los wixaritari se encaminan a la cacería del *hikuli* o peyote en una peregrinación anual entre los meses de octubre a marzo hacia Wirikuta, donde nació el sol, donde crece el peyote, en su centro ceremonial se realizan determinados rituales.

La larga peregrinación se concibe como un seminomadismo comunitario, donde “el cuerpo biológico se prolonga en el cuerpo social e histórico, el cual está marcado por los antepasados petrificados que aseguran el orden social” (Rodríguez, 2013: 255). El pueblo wixárika está ligado al movimiento, a la peregrinación. Ellos se conciben como originarios del agua, de la oscuridad, y caminaron por la tierra hacia la luz, hasta Wirikuta, de esta forma también reproducen la peregrinación de los dioses.

Lourdes Rodríguez explica que “cada peregrinación actualiza el tiempo histórico desde sus orígenes, por lo tanto, andar en el espacio para dejar la ofrenda en el lugar sagrado, es andar en el tiempo, esto es regresar hacia el pasado” (2013: 226).

En los estudios de Jeffrey Brodd sobre las religiones del mundo y de Renee Guenon sobre del simbolismo sagrado de la ciencia, los sitios sagrados se erigen como el centro del universo, el *axis mundi*, que sostiene al mundo y que unifica el reino de la realidad última con el reino de los humanos. Simbólicamente son dos planos o dos líneas que se intersectan, cual cruz, y en el punto fijo se sostiene aquello que lo hace sagrado. Sin embargo, la noción del espacio es un tanto diferente para el

pueblo wixárika, ya no posee un eje fijo, sino en movimiento, como corresponde al peregrino, que con su caminar reproduce la marcha de los dioses y extiende el mundo. Menciona Lourdes Rodríguez de esta manera lo que dicen los wixaritari:

el mundo es una cruz, ellos sostienen esta cruz y por eso el mundo sigue. La importante es aquí que el sustento no es un punto simbólico en el cual se ancla el mundo, ni es una cruz en el cual se ancla el mundo, ni es una cruz que se extiende especialmente a los cuatro rumbos, sino que es una cruz en movimiento. El peregrino con su carga simbólica de objetos rituales metidos en su morral se instaura como el centro del mundo, un centro que se mueve. De la misma manera, que espacio y tiempo no se mide métricamente, tampoco el tiempo se mide cronométricamente. Por otro lado, el movimiento no se da en el espacio y en el tiempo, sino que el movimiento genera espacio y tiempo. Por otro lado, el tiempo es crecimiento, esto es el crecimiento del producto agrícola y el crecimiento del ser humano. En la acción ritual, más exactamente, la acción ritual reafirma la genealogía con los antepasados petrificados, aquellos dioses que fueron los primeros peregrinos en el tiempo de la oscuridad o el origen de los tiempos. Tanto en el origen como ahora, el espacio crece y decrece conforme a la acción de los peregrinos. Los wixaritari mantienen la relación espiritual con la tierra, y consideran como sagrados el territorio donde habitan y que constituyen en centros ceremoniales. (2003: 226)

La entrada al mundo ritual wixárika se inicia cuando un niño nace y sus padres elaboran para él un *tzicuri*, también conocido como, un ojo dios, que se ofrenda al mar tras una peregrinación cuando el niño cumple cinco años. El *tzicuri* es un cuadro tejido con estambre y colocado en una cruz de palo, donde cada polo representa un punto cardinal, además, en el centro se dibuja un rombo por el punto cardinal “arriba”. En otros ritos, como menciona Jesús Torres, también se usa el *tzicuri* pues es un elemento guía que ayuda a comprender lo que proviene del mundo espiritual. Recuerda al ojo que usó *Tamatz Kayaumari* (Gran Venado Azul) para ver lo que había abajo en la Tierra y arriba, y por ello permite conectar con la creación. El *tzicuri* representa la conexión de un wixárika con los cinco puntos cardinales y con la naturaleza (Torres, 2000: 152).

El tema de los colores es importante en la cosmovisión wixárika. Tienen un uso concreto en sus objetos rituales y representaciones artísticas:

Eligio dice que los colores son palabras o canciones y vienen directamente de los dioses en forma de dioses. Las palabras de los dioses llegan al cuerpo del chamán y particularmente a su boca. Nadie enseña a los chamanes a entender a los dioses. La habilidad de entender y traducir las palabras o colores es simplemente parte de convertirse en chamán. (Landa 2003: 99)

Torres menciona que principalmente se utiliza el color negro para el océano Pacífico, *Tatei Aramara* o Nuestra Madre Mar; el azul para la laguna de Chapala y la lluvia, *Rapawiyene*; el blanco es el color de los vientos y de la muerte y el morado el de la vida del hombre en unión con la naturaleza, los dioses y el movimiento.

1.1 El Este: Wirikuta el territorio solar de los wixaritari

Wirikuta se encuentra al final de una ruta ancestral en la que los wixaritari recrean el caminar que sus dioses hicieron para la génesis del mundo. Wirikuta forma parte desde 1998 parte de la Red Mundial de Sitios Sagrados Naturales de la UNESCO y es un Área Natural Protegida, bajo la modalidad de Reserva Estatal de Paisaje cultural y sagrado, declarada por el estado de San Luis Potosí el 27 de octubre de 2000. Esta protección se refiere al lugar y a la ruta, como indica su denominación «Sitio Sagrado Natural de “Wirikuta y la Ruta Histórico Cultural del Pueblo Wixárika”». Comprende un área de 140 211,85 ha y 138,78 km de la Ruta Histórico Cultural del Pueblo Wixárika, es administrada por la SEGAM (Secretaría de Ecología y Gestión Ambiental). Pero estas iniciativas no han impedido que Wirikuta y la ruta de peregrinación se encuentren amenazadas por proyectos megamineros. En 2011 empresas mineras canadienses comenzaron su actividad extraccionista en la zona, de acuerdo a concesiones otorgadas por el Estado mexicano hasta 2050. Esto alertó al pueblo wixárika del peligro que corre su territorio sagrado y su práctica

cultural-religiosa. La acción de las mineras es doblemente grave, ya que amenaza con destruir la cultura wixárika y al medio natural de Wirikuta, situación que abordaremos con mayor detenimiento en el capítulo dos. A raíz de esta problemática, surge el Frente en Defensa de Wirikuta *Tamatsima Wahaa*, que el 19 de mayo 2011 presentó un documento en el Foro Permanente de la Organización de Naciones Unidas (ONU) sobre asuntos indígenas, pidiendo que se examine esta problemática.

Como menciona Rodríguez, Santos de la Cruz, entonces presidente del Comisariado de Bienes Comunales de la comunidad de Bancos de San Hipólito en el estado de Durango, denunció en la sede de la ONU en Nueva York, las amenazas a su territorio, en representación de la nación wixárika. Se expresaba así:

sufrimos una invasión a nuestros territorios originarios por parte de la corona española. En una segunda invasión sufrimos la división de nuestros derechos territoriales ancestrales por la creación de las entidades federativas. Y, recientemente, los sitios sagrados son amenazados de ser exterminados por parte de las políticas neoliberales que dan preferencia a intereses. (Rodríguez, 2000: 219).

El maíz, el peyote y el venado conforman la triada esencial inscrita en un sistema de enacción que desdobra una cognición específica del mundo. Los peregrinos son esenciales para preservar la vida y el nacimiento del nuevo sol. Las acciones rituales que realizan ligadas a sus sistemas de producción, cacería, siembra y colecta, crean un dinamismo vivo relacionado a su entorno territorial (Torres, 2000: 124-215).

El estudioso del pueblo wixárika Johanes Neurath, en su texto *Shifting Ontologies in Huichol Ritual and Art*, menciona que según Philippe Descola las ontologías prevaecientes se explican mejor como el efecto de "esquemas de práctica". Estas se pueden entender como

estructuras capaces de explicar la coherencia y regularidad de las diferentes formas en que los humanos viven y perciben su compromiso con el mundo [...] el intercambio económico, la actividad ritual y el ordenamiento cósmico se mencionan como ejemplos de los "dominios" relacionales donde emergen tales esquemas de práctica (Neurath, 2015: 60).

En la cosmovisión wixárika, la triada mencionada protagoniza la creación que emergió tras su lucha contra el caos. De esta manera surge lo que los wixaritari llaman "el costumbre", que es la serie de principios básicos que fueron enseñados por el peyote al primer maraka'ame, *Tamatz Kallaumarie*, el Bisabuelo Cola de Venado, que es un dios, pero también es un hombre con cuernos y cara de venado. De esta manera *Kallaumarie* aprendió a entenderse con el fuego, el sol y el maíz, como se refleja en muchas condiciones de la vida del pueblo (Torres, 2000:214). Solo los maraka'ame pueden ver en un solo rostro a la triada peyote-venado-maíz. El venado es un animal que se sacrifica al ser cazado, por lo que su sangre es sacrificial, es decir, "se vuelve sagrada" al constituir una ofrenda. El venado es también el peyote, pues se convierte en peyote cuando lo alcanzan las flechas impulsadas por los arcos que buscan cazarlo y es así, atravesado por ellas, que se puede recoger el peyote. Para el maíz se hace una ceremonia con la sangre del venado y se le ofrenda peyote. Incluso el maíz fue originariamente venado:

cuando el maíz recién sembrado echa sus primeras hojitas, es el venado que asoma sus orejas. Cuando la milpa está en mazorca y cuelgan sus largas hojas, es el venado viejo de grandes astas. Hay venados del mismo color que las tonalidades que existen los granos del maíz. De las huellas que fue dejando el venado en su camino brotó *Hikuli*, es decir el peyote. Cuando *Ushihuikame*, venado de dos años hermano mayor de *Tamatz Kallamarie*, se quita los cuernos, de ellos brotan los peyotes, los *Muwieris* y las ofrendas del culto. Los *Muwieris* son venados machos, y las jícaras, venados hembra. Las astas del venado son como las plumas sacerdotales. Un plato de caldo de venado es lo mismo que una porción sagrada de peyote. El *Hikuli* enseñó a Marrakuarro (el venado) a cantar. Antes, cuando cantaba sin el *Hikuli*, sólo platicaba y el dios no le entendía, ni le hablaba. Cuando comió peyote y cantó por tercera vez, entendió lo que le decía el fuego, el sol y el maíz. (Torres, 2000: 215)

Así como el venado originalmente fue maíz y puede ser peyote, los peregrinos que van a Wirikuta se convierten en sus ancestros. Neurath menciona que “los buscadores de peyote se convierten en peyotes, y uno puede decir "se revelan a sí mismos" a la par que el peyote se les entrega como el venado al cazador y en este autosacrificio, los que peregrinan se transforman... en los objetos de sus visiones: peyote, venado, lluvia y el sol” (Neurath 2015: 61). Para el pueblo wixárika, el territorio de Wirikuta es de importancia ontológica esencial para la continuación de su cultura y de la cosmovisión de sí mismo en el mundo, debido a que su relación con el peyote no se limita a su uso como planta medicinal o a la ingesta de un alucinógeno (visión acrítica de algunos estudios), sino que ellos mismos son peyote. La danza del peyote, *Hikuli Neixa*, un ritual clímax en el que se da el don y sacrificio de los cazadores de peyote, es un intercambio hacia el solsticio de invierno en donde los peyoteros son las serpientes que vuelan y traen la lluvia:

Por cinco días y noches y culmina con la aparición de una "serpiente nube" emplumada (haiku), descendiendo de la Plaza del Amanecer” y los peyoteros se identifican con el peyote, son “una "persona peyote" (*hikuritame*). Círculos de plumas de pavo blanco adheridas a los sombreros de los peyoteros son flores de peyote, por lo que los peregrinos que regresan a casa son peyotes flotantes, *Haiku*. La peregrinación se compone de 25 a 35 peregrinos de peyote, y cuando se presenta en la pista de baile es la llegada de las primeras lluvias. Al mismo tiempo, dan gran cantidad de peyote, así como semillas de maíz y calabaza, a los miembros de la comunidad (Neurath 2015: 63).

El camino de los peregrinos tiene implicaciones espirituales tanto personales como comunitarias, pues supone la entrega-sacrificio del peregrino, el peyote y el venado. Los peregrinos interactúan con los elementos que brotan en el territorio sagrado para dar significación y continuidad a su tradición y a su cultura.

El lugar sagrado es base fundamental para garantizar la continuidad cultural de los huicholes, la cual tiene una significación particular de acuerdo a concepciones sobre el territorio, el espacio-tiempo, el yo y la comunidad. La minería y la urbanización son sus principales amenazas, propias del modelo colonialista-extractivista, contrapuesto a la concepción wixárika. La comunidad wixárika defiende la naturaleza y el derecho a la heterogeneidad cultural según otra ontología, otros ambientes cognitivos y una acción derivada de la configuración de estos.

Wirikuta aún no ha sido envuelta en la total vorágine del capitalismo, sin embargo, podríamos tratar de cuestionarnos qué pasaría ante tal acontecimiento, es decir, si los intentos para su salvaguarda no prosperaran. Cabe preguntar específicamente qué efectos tendría su pérdida en la práctica ritual del pueblo wixárika. En el artículo *Caminos impuestos sobre caminos sagrados*, Paul Liffman, Johannes Neurath, César Carrillo, Regina Lira y Santiago Ruy nos relatan un escenario en el que la desaparición de los centros ceremoniales sagrados de los huicholes es una realidad, así como los efectos y cuestionamientos que esto genera en el pueblo. Veamos algunas situaciones.

Los wixáritari de *Tuapurie* (Santa Catarina Cuexcomatlán en el municipio de Mezquitic, Jalisco) bloquearon la construcción de una carretera para defender sus bosques, territorios sagrados y la definición de sus formas comunitarias. Por otro lado, los jicareros de *Keuruwitia* (Las Latas), uno de los tres centros ceremoniales de la región, también peregrinan hacia Wirikuta y durante el trayecto realizan algunas paradas ceremoniales. Una de ellas se realiza en un lugar que denominan *Hutsekie*, la casa del Oso, en el límite Norte de su comunidad. Allí los peregrinos levantan un monolito zoomorfo que representa al antepasado oso para pedirle que

los cuide en su travesía hasta llegar a Wirikuta y le hacen, entre otras, ofrendas de flechas, pinolillo, chocolate. Sin embargo, la peregrinación de 2008 fue diferente:

Al bajar la montaña y acercarse al lugar, el estupor de los veintinueve jicareros fue grande al percatarse que el sitio sagrado se hallaba sepultado bajo toneladas de grava y arena. Una enorme carretera se levanta, en este vado, a manera de talud a casi seis metros de altura. Si bien ya tenían noticia de ello, al constatarlo el azoro asomaba a su mirada: ¿Qué hacer? ¿Cómo ofrendar a *Hutskie*? Interrumpido el trayecto milenario de los veintinueve jicareros, se vieron obligados a subir esta nueva barrera de piedra en vez de dejar ofrendas al pie del monolito de *Hutskie*. Allí, encima del nuevo muro tuvieron que hacer su bendición al Oso ya sepultado en el punto de la terracería que corresponde a la morada del antepasado, ahora oculto seis metros directamente debajo de ese punto, ahora oculto seis metros directamente debajo de ese punto. Ciertamente ni la escena, ni nuestra presencia en la misma eran fortuitas, lo que no restaba dramatismo al clima de desconcierto compartido. La incertidumbre por lo que podría ocurrir en el camino por el ritual afectado, por el camino fragmentado, por la costumbre no reiterada ensombrecía los rostros de los presentes. (Liffman *et al* 2008: 98)

Esta ruptura del trayecto milenario supone una transgresión producto de concepciones opuestas. El presidente municipal de Mezquitic había pedido la firma de los comuneros para acordar la construcción de la carretera, le fue negada, pero continuó con el proyecto mostrando un documento con firmas apócrifas. Los comuneros realizaron bloqueos con cobertura en medios impresos y redes sociales, no obstante, el gobierno continuó la obra. El monolito que fue sepultado bajo el material de construcción data del post-clásico, por lo que el maltrato hacia él es un delito. Pero no el único, pues a este se suman la invasión de tierras comunales, el allanamiento de propiedad privada, tala ilegal de árboles, daños a manantiales, que son tapados con el consiguiente desabastecimiento a las comunidades. Estas acciones violan el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo y la Convención sobre la Biodiversidad, diversos artículos de la Constitución Mexicana, así como la Declaración de Derechos Indígenas de la ONU (Liffman *et al* 2008: 100).

Pero carretera se realiza impulsada por un discurso de progreso versus tradición, que para muchos resulta obsoleto e inútil. Los investigadores señalan que

es común que para dar cuenta de este tipo de conflictos se haga uso de una ingenua oposición entre progreso y tradición, entre un apego irracional a la naturaleza y un ímpetu modernizador. Dicotomías de este tipo son maneras de evitar pensar lo complejo. Diferentes testimonios recopilados en la localidad indican que no se trata de un rechazo en bloque del desarrollo. Simplemente los tuapuritari no están dispuestos a tolerar violaciones a su libre determinación y a su autogestión en nombre del llamado progreso. (Liffman *et al* 2008: 101)

No se estableció un diálogo con las comunidades indígenas al realizar el proyecto ni se reconoció Hutsekie como un territorio sagrado. El proyecto está impulsado por la concepción hegemónica capitalista, por la elite de ganaderos promotores de "turismo étnico" y empresas que buscan conectar carreteras hacia Estados Unidos. La construcción de la carretera no tiene la finalidad de comunicar las comunidades o rancherías del pueblo wixárika, pues estas no lo desean. Por el contrario, las comunidades wixaritari afirman que son zonas por las que niños y mujeres transitan con seguridad. Por el contrario, la carretera implicará inseguridad y no logrará comunicar a las comunidades, por el hecho de que esta separa el territorio. Por otro lado, el pueblo wixárika no desea que el turismo *folklorice* las fiestas y ceremonias, y lamenta profundamente la profanación del sitio dedicado al antepasado *Hutsekie*. Otra problemática sería la generación de basura.

Este tipo de conflictos evidencia el fracaso del Estado por hacer cumplir la ley nacional e internacional. Por otro lado, estas consecuencias y atropellos son, como lo mencionan los autores, dos lógicas encontradas, dos territorialidades encontradas

una es la red de caminos y lugares sagrados orientada a Wirikuta, la capital del territorio solar de los huicholes, la otra dirigida en última instancia a los Estados Unidos, la sede del capital trasnacional que la construcción de una nueva red de carreteras busca acceder. (Liffman, 2008: 101)

1.2 La salvaguarda del patrimonio inmaterial

En 2003, la Conferencia General de la UNESCO aprobó la Convención Internacional para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos indígenas, convención que fue ratificada en 2005 por el poder legislativo de México. Esta acción es de gran importancia, ya que “reconoce la diversidad cultural como una riqueza y un valor que la humanidad debe apreciar, defender y salvaguardar” (Suárez, 2007: 9). El patrimonio inmaterial de los pueblos indígenas es uno de los ámbitos culturales que plantea una mayor complejidad a la hora de su preservación porque involucra prácticas vivas y tradición ancestral. Como mencionó en 2008 la Subdirectora General para la Cultura UNESCO, Françoise Rivière, en la inauguración del *Coloquio Internacional Memoria: Patrimonio Inmaterial y Pueblos Indígenas de América*, celebrado en el Instituto Constitucionales del Estado de Querétaro/Instituto Nacional de Antropología e Historia:

El concepto de patrimonio cultural inmaterial engloba los aspectos más importantes de la cultura viva y de la tradición. Sus manifestaciones son múltiples y variadas, ya se refieran a la lengua como vehículo de transmisión del saber, a las tradiciones orales, a los conocimientos ancestrales, a los sistemas de valores o a las artes interpretativas como la música y la danza. Pero, dado que el patrimonio cultural inmaterial se transmite principalmente de forma oral, muchas de sus formas de expresión son efímeras y particularmente vulnerables, por lo que corren el riesgo de desaparecer por factores tan diversos como la homogenización cultural de la vida contemporánea, los conflictos armados, el turismo de masas, el éxodo rural o el deterioro del medio ambiente. (Rivière, 2008: 13)

Se debe recordar que la Convención para la salvaguarda del patrimonio inmaterial indígena considera que hay dos niveles de implementación: la preservación nacional y la internacional. En el ámbito nacional, como apunta Rivière, el Estado

es responsable de la preservación del patrimonio inmaterial cultural que se encuentra en el territorio nacional. A él le corresponde velar por la participación efectiva de los actores y las comunidades locales para la identificación del patrimonio cultural inmaterial. También debe fomentar “la participación amplia de las comunidades e individuos que crean, mantienen y transmiten este patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo” (Barela, 2007: 14). Liliana Barela aborda el tema del patrimonio intangible como un espacio en la cultura producto de procesos socio-históricos y por tanto resalta que la inclusión de los bienes culturales intangibles hace repensar el concepto de patrimonio (2007: 23). Considerar en el patrimonio un elemento material y otro inmaterial es el primero paso que podemos realizar. El elemento material tiene un valor que lo hace patrimonial por las representaciones simbólicas que grupos sociales les otorgan, es decir, el patrimonio material se construye sobre la manifestación de elementos inmateriales. Además, uno de los valores más importantes del patrimonio inmaterial es servir de referente en la permanente construcción de identidades y memorias:

Habitualmente se tiende a definiciones esencialistas que tratan la identidad, no como un proceso de construcción continua, sino como un “ser” que se ha mantenido inmodificable. Estas concepciones además de erradas sirven a determinados intereses dado que las identidades son centrales en los procesos de clasificación y representación social, donde los grupos se nominan y establecen rasgos distintivos y diferenciadores de otros grupos, al tiempo que determinan la mirada de los otros sobre ese “nosotros”. Todos pertenecemos a diferentes grupos: de edad, género, profesión, trabajo, culturales, nacionales, locales, regionales, y circulamos enfatizando una u otra identidad según su interlocutor y las circunstancias (2007: 31-32).

El tema de la identidad y su relación con el patrimonio cultural lleva a Barela a preguntarse quién decide qué es patrimonio. Si se admite que el patrimonio está ligado a la construcción de las identidades y que estas son dinámicas e

interaccionan en el tiempo y el espacio con la producción cultural, entonces podemos formular la siguiente cuestión: ¿cómo democratizar la designación de lo que se considera patrimonio?

Establecer qué es patrimonio cultural inmaterial resulta complejo. Así sucede con Wirikuta, territorio sagrado y centro ceremonial del pueblo wixárika. Wirikuta es un territorio natural, tangible, que es soporte de un paisaje cultural que incluye prácticas rituales y una representación colectiva que participa en el desarrollo de la cosmovisión y la identidad del pueblo indígena que lo ha hecho sagrado. La protección de este entorno natural, es decir, de la biodiversidad de fauna y flora es más clara en cuanto que es patrimonio natural. Sin embargo, al no ser zona arqueológica ni poseer monumentos históricos su consideración como patrimonio cultural es más difícil. Reconocer Wirikuta como patrimonio cultural intangible supone incorporar la cosmovisión wixárika que convierte ese lugar geográfico en un territorio sagrado. Por mucho tiempo se consideró de forma separada el patrimonio material y el inmaterial, pero, como apunta Ángel Cabeza, miembro del Comité Internacional de Patrimonio Inmaterial del ICOMOS, comprender lo que es el patrimonio es reconocer la relación entre estos dos ámbitos y así entender el sentido social y cultural del patrimonio y la relación de la identidad con la espiritualidad (2007: 126). El patrimonio inmaterial es el sostén del patrimonio cultural material y también del patrimonio natural, porque le da significación. Así, la conservación de sitios sagrados, como Wirikuta, justifica la preservación el patrimonio cultural y del patrimonio natural. La Declaración de Teemaneng, reconoce a la naturaleza como elemento indisoluble del patrimonio, así como la relación entre el patrimonio

material e inmaterial que coexisten en la configuración de significación de pueblos.

Así sucede con el pueblo wixárika entorno a:

experiencias emocionales, intelectuales, históricas, físicas y sensoriales, tanto personales como comunitarias, y que los significados que están asociados a un espacio cultural incluyen identidad, cultura, tradiciones, memorias y recuerdos, creencias y simbolismos, naturaleza y medio-ambiente. Tales valores y significados cambian con el tiempo, pero también pueden ser distintos y contradictorios en un mismo periodo. Tal situación puede ser fruto de profundos encuentros que potencien la comprensión y la diversidad cultural, pero también pueden provocar diferencias y conflictos de consecuencias desastrosas. (Cabeza, 2007: 124-125)

Un espacio natural donde conviven diversos significados, que incluso se contraponen, da origen a un patrimonio cultural y es lo que los pueblos indígenas denominan “territorio sagrado”. Según Jesús Antonio Machuca R., Director de Etnología y Antropología Social del INAH en México, en el territorio se deposita toda la espacialidad potencial, donde confluye la diversidad cultural. En el territorio se ejerce una acción práctica-utilitaria y por otro lado se desenvuelve también una dimensión simbólica:

Un territorio sagrado sólo existe en función de la conciencia de los habitantes que le confieren sus atributos (y que se ocupan de él de modo recurrente) y que son quienes alimentan esa forma de representación y mantienen con dicho espacio una interacción regida por un conjunto de significados, integrando una totalidad de sentido. La organización simbólica del territorio no corresponde necesariamente con la organización del mismo que los agentes institucionales o las empresas pretenden llevar a cabo, aún si es con fines de difusión del componente cultural. El reconocimiento especial de un territorio de esta naturaleza no puede consumarse, por tanto, sin partir de la relación que guardan con él sus habitantes. (Machuca, 2007: 150)

Jesús Machuca desarrolla esta problemática en torno a las diferentes formas conceptuales en las que se interpreta el espacio y, a su vez, se dispone el uso del territorio, aspectos que son contradictorios y se desbordan en los conflictos. Menciona que los ordenamientos exógenos sobre el territorio son especialmente emanados del Estado, que cuenta con recursos, y que de manera hegemónica

impone su propio proyecto. Los territorios sagrados o ceremoniales no han escapado a la vorágine de las actividades industriales, turísticas, agrícolas y mineras de la sociedad neoliberal, con su modo de producción y de explotar los recursos. Machuca señala que el discurso de que la cultura está en transformación se contrapone a la idea de que sin continuidad no hay patrimonio. Que la cultura se transforma y tiene dinamismo –incluso la de los pueblos indígenas– es palpable. Sin embargo, Machuca advierte que esta transformación es una “reinvención” de las tradiciones, que dan continuidad y salvaguarda el patrimonio. Y es esencial considerar lo siguiente: “la identificación del patrimonio debe hacerse en el sistema cultural en el que los bienes, expresiones y manifestaciones particulares se inscriben, como el contexto en el que el propio cambio adquiere un significado. En estos casos el ámbito territorial constituye un referente que facilita esta identificación” (2007: 150-151).

Por tanto, la salvaguarda del patrimonio inmaterial requiere de un contexto inscrito en el patrimonio material de un territorio, tal como sucede en el caso de Wirikuta. La salvaguarda del patrimonio material e inmaterial busca asegurar la producción y reproducción de la cultura, así como la importancia de la transmisión intergeneracional de ceremonias, expresiones y prácticas ancladas en el territorio. El territorio es la base que permite a los wixaritari preservar su actividad cultural y su cosmovisión. La defensa de este territorio abre una pugna con la tendencia capitalista de apropiación del territorio y la homogenización neoliberal de la cultura. El derecho a la existencia de la diversidad cultural y a las diferentes formas de entender el mundo es un asunto de urgencia en una época en la que la homogenización de la identidad busca suprimirla. Citando a Machuca:

La cultura es también un terreno sobre el cual se procura ejercer el derecho a un modo específico de disposición de los medios de interpretación y significación. En este sentido, el empoderamiento de una comunidad con respecto de su patrimonio, pasa por su autorrepresentación y se antepone a la consagración de este valor cultural convertido en oficial o internacional (2007: 159)

Wirikuta es un territorio que contiene un patrimonio natural tangible (reserva de cactáceas, flora y fauna endémica) y un patrimonio cultural inmaterial (aspectos espirituales, simbólicos, ancestrales, etc.), cuya continuidad está en riesgo, haciendo vulnerable el significado existencial que ostenta para los wixaritari. Este peligro es inminente ante los proyectos megamineros de las compañías canadienses que utilizan métodos a cielo abierto y contaminan el territorio y los mantos acuíferos por cianuración y otros metales pesados. Las consecuencias de esta contaminación provocarían un desequilibrio en el ecosistema natural de Wirikuta y por lo tanto la afectación a fauna y flora endémica, por ejemplo, el *hikuri* o peyote. Abordaremos esta problemática con más detalle en el segundo capítulo.

1.3 Enacción en la cultura y territorialidad sagrada

En el apartado anterior hicimos hincapié en la importancia que tiene la preservación de Wirikuta como patrimonio natural y cultural. En este territorio se configura la red de elementos que permiten al pueblo wixárika comprender el mundo según sus mitos y sus ritos. La preservación del territorio es una condición esencial para dar continuidad a su significado existencial y respetar el derecho a su identidad cultural. En la presente investigación consideré la perspectiva del concepto de *enacción* derivado de la investigación del biólogo Francisco Varela y del filósofo chileno

Humberto Maturana. He tomado este punto para abordar la relación de los wixaritari con el territorio de Wirikuta y sus elementos, y el ambiente cognitivo que crea en su relación con el espacio y por lo tanto en la concepción del tiempo y de sí mismo. Específicamente porque es evidente que esta forma de percibir y comprender el mundo se encuentra actualmente contrapuesta con otros ámbitos cognitivos y de significación del espacio y del uso territorial.

Autores como Maturana, Mignolo, De Sousa, entre otros, propugnan la creación de nuevos conceptos en torno a la relación con la tierra, a contrapelo de la forma epistemológica colonial responsable de la depredación de la naturaleza y de los pueblos indígenas, que requieren de esta para definirse. No obstante, mi interés no versa solamente en la preservación de Wirikuta como patrimonio natural y sustento del patrimonio inmaterial de los wixaritari. Mi cuestionamiento es de más largo alcance e involucra a quienes no somos wixaritari y tenemos otro modelo de cognición para que repensemos nuestras formas de significación, ordenamiento del territorio, proyectos económicos y coloniales, para que valoremos las implicaciones éticas y antropológicas de quienes nacimos dentro de estos marcos conceptuales-epistemológicos y a dónde se dirigen nuestras acciones. Por eso mi planteamiento tiene una implicación filosófica y cognitiva. Antes de plantear cualquier alternativa a la crítica que elaboro en el capítulo segundo sobre las formas de la sociedad moderna que amenazan el patrimonio inmaterial de la cultura wixárika al destruir su espacio físico, considero pertinente hacer patente la importancia de la relación entre los elementos esenciales para la autocomprensión del mundo y del ser wixárika.

Abordar la problemática de la posible pérdida de Wirikuta interpela directamente a la forma de comprender el mundo que permite esa pérdida y que no entiende la importancia de Wirikuta para la autocomprensión del pueblo wixárika.

Antes de analizar los elementos esenciales para una cognición del mundo fundamentada en Wirikuta y su ausencia en los ámbitos cognitivos que los amenazan, surgen preguntas básicas: ¿cómo se desarrolla la cognición? ¿qué papel juega el mundo exterior en esta y en la relación con la interpretación del mundo y con el mundo mismo?

En el libro, *Amor y juego: fundamentos olvidados de lo humano desde el patriarcado a la democracia*, Humberto Maturana habla de diversos marcos conceptuales que generan formas de acción del ser humano. Su denominación de las diferentes especies del ser humano en su proceso evolutivo es muy elocuente, pues las conceptualiza como *homo amans*, *homo sapiens-arrogans* y *homo sapiens-aggressans*:

El origen de lo humano en su forma primaria *Homo sapiens-amans*, a la vez que hace posible su realización, conservación y diversificación en una deriva evolutiva siempre abierta a la conservación de alguna variación en la manera de convivir que surge en el curso de las generaciones, y que al ser conservada de una generación a otra puede llevar al surgimiento biológico/cultural de algunas otras clases de *Homo sapiens*, como *Homo sapiens-arrogans* u *Homo sapiens-aggressans*. (2003: 10)

Maturana aborda una alternativa ética en el establecimiento de otras formas de relación con la Tierra y con los otros, posibles a partir de formas de comprensión distintas a las del mundo capitalista. Para esto se requiere otro modelo que sea capaz de conocer, interpretar y significar el *mundo*.

Francisco Varela en su libro *Conocer* aborda el proceso de conocimiento como *enacción*. La recurrente pregunta ¿cómo conocemos? conlleva a la anterior ¿qué

es mente? La relación entre la mente, el conocimiento y la relación de ambos con el “objeto” es abordada en el debate epistemológico de manera refrescante desde la enactividad. Nos interesa el aporte que Ojeda hace sobre los planteamientos de Varela sobre la relación entre cognición y las representaciones simbólicas esenciales para aplicar la enacción en la cosmovisión sobre Wirikuta: el territorio solar de los wixaritari y lugar de sustento para el engranaje maíz-peyote-venado y sus derivados como la lluvia y el agua.

En primera instancia, el concepto de enacción surge de la comparación de la inteligencia humana con la computación, dado que ambos sistemas utilizan representaciones simbólicas en los que “la orientación "enactiva" [...] es una operación realizada mediante símbolos, es decir, mediante elementos que representan algo” (en Ojeda, 2001). Ojeda menciona que, para Varela, *conocer* consiste en el procesamiento de símbolos basados en reglas. Los símbolos que procesa el cerebro son información del mundo exterior, en otras palabras:

Los símbolos representan a dicho mundo, los que son procesados por el cerebro y determinan luego una respuesta. Los símbolos son *representantes* porque son “acerca de algo” (el mundo exterior), de allí que si son exactos (si representan bien), el cómputo podrá generar una respuesta satisfactoria (resolución de problemas) del ser vivo en ese mismo mundo exterior. (Ojeda, 2001)

Esta cita propone sugerir o considerar que la información simbólica que configura una cultura está basada en unas reglas determinadas y en una información que, cuando es procesada por el cerebro, permite la comprensión del mundo. Por el contrario, la pérdida de cualquier parte de esos símbolos y reglas del sistema terminaría en un daño que amenaza las conexiones entre los símbolos para autoorganizarse (Ojeda, 2001). Varela retoma el debate sobre el enfoque conexionista, en el que el sentido no está localizado en símbolos particulares, sino

que depende del estado general del sistema y “está enlazado con el desempeño general de un área determinada, como el reconocimiento o el aprendizaje”. Menciona que el paradigma subsimbólico “es una especie de estado global que emerge de una red de unidades que son más densas que los símbolos” y que en esta red el significado no reside en estos componentes *per se*, sino en complejos patrones de actividad que emergen de las interacciones de dichos componentes (2005: 78 y 79).

La configuración autoorganizativa se establece en la relación simbólica entre los diferentes elementos que hacen posible la significación del mundo. Para Ojeda lo que experimentamos como mundo es una trama articulada de cosas, situaciones y personas que para nuestra experiencia tienen algún sentido (Ojeda, 2001). La cognición de algo se establece mediante las redes de conexión de los elementos, a partir de una cooperación global entre las propiedades emergentes y la estructura que resulta de estas.

Los planteamientos de Varela se alejan del concepto de representación usado tradicionalmente en las ciencias cognitivas y en la filosofía. Sostienen que la cognición no es representacionalista, y que en su lugar deben considerarse las conexiones de una red simbólica funcional. El esquema epistemológico representacionalista sostiene que el mundo exterior está pre-dado y que lo que captamos son las propiedades de sus elementos, que son representadas internamente por el sujeto, separado de estos elementos. En el proceso cognitivo, en lugar de la *representación* propone la *enacción*, término que deriva del verbo inglés *to enact*, que significa “actuar” en el sentido teatral. Con esta herramienta se desliga de la idea de que conocer es captar un mundo pre-dado, para establecer

que conocer es poner en acción el mundo, es modelar el mundo, porque la cognición no es pasiva, sino creativa en torno a las distintas cuestiones que se plantean:

Si el mundo en el que vivimos va surgiendo o es modelado en vez de ser predefinido, la noción de representación ya no puede desempeñar un papel protagónico. No se debe subestimar la profundidad de los supuestos a que aludimos aquí. El pensamiento occidental ha propiciado (con variantes, desde luego) la comprensión del conocimiento como espejo de la naturaleza. Sólo en un trabajo reciente de algunos pensadores europeos (sobre todo Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty y Michel Foucault) ha comenzado la crítica explícita de las representaciones. Estos pensadores se interesan en el fenómeno de la interpretación entendida como la actividad circular que eslabona la acción y el conocimiento al conocedor y lo conocido, en un círculo indisociable. Con "hacer emerger" nos referimos a esta total circularidad de la acción/interpretación". (Varela 2005: 90)

Desde esta perspectiva analítica, Varela enfatiza que la cognición y el mundo son correlativos y se definen mutuamente (2005: 102). En esta mutua definición es donde la circularidad de la acción-interpretación permite al hombre comprenderse en el mundo y e interpretarlo a partir de su interacción con él. El cambio de paradigma, mencionado en la cita anterior, emprendido por algunos filósofos propone que el conocimiento es relativo a una situación y a una experiencia vivida. Según el proceso de enacción, el cerebro "construye mundos en vez de reflejarlos" (Varela, 2005:108). Los diversos ámbitos cognitivos constituyen un sistema entrelazado con la acción que se tiene en el mundo. La modificación del mundo tiene una implicación en el conocimiento del mismo y en la interpretación que hace el hombre de sí mismo:

La noción básica es que las aptitudes cognitivas están inextricablemente enlazadas con una historia vivida, tal como una senda que no existe pero que se hace al andar. En consecuencia, la cognición deja de ser un dispositivo que resuelve problemas mediante representaciones para hacer emerger un mundo. (Varela, 2005: 108-109)

Conocer al mundo no es representar las propiedades de sus elementos preexistentes. Conocer el mundo de acuerdo con la enacción es hacer emerger "un

mundo” cuyos elementos cobran sentido en su conjunto, se engranan. Decir que “un mundo” emerge no debe entenderse como una “creación de la realidad”, sino en el sentido que utiliza Lachman en el que se crea es una representación de la realidad de la cuál se es responsable (2003: 274)

Otro ejemplo utilizado por Varela para explicar la enacción está basado en lo que denomina Bittorio, una unidad o célula que puede estar en estado *activo* o *inactivo* en una hilera de unidades celulares. Al activarse Bittorio las otras células reaccionan de manera sincrónica y seguirán las reglas de configuración interna inicial, Bittorio reconoce la secuencia y el resultado es que “con el tiempo este acoplamiento selecciona o enactúa, a partir de un mundo de azar, un dominio de distinciones [...] que tiene relevancia para la estructura del sistema. En otras palabras, sobre la base de su autonomía, el sistema selecciona o enactúa un dominio de significación” (Ojeda, 2001). El Bittorio manifiesta que el mundo no está pre-dado y representado posteriormente y que el acoplamiento hace emerger “un mundo” que tiene relevancia para un sistema.

El concepto de Bittorio me resulta útil para el debate público en torno a la problemática de Wirikuta y la diversidad de valores y significados que convergen en el territorio, para algunos, sagrado, para otros, objeto de explotación. Estos intereses contrapuestos funcionan dentro de un sistema, sin embargo en el modelo de Bittorio es posible la emergencia de la aleatoriedad que genera una respuesta del sistema. Si el mundo no está pre-dado y nuestro conocimiento no es sólo una representación del mismo, la diversidad cognitiva puede enactuar en otros ámbitos

cognitivos. Las personas actúan en el mundo y en esa acción vivida se configura el conocimiento y su valoración del mundo donde se actúa.

Probablemente, como menciona Cabeza (2007), una situación que puede potenciar comprensión de la diversidad cultural en el mejor de los casos es el encuentro con esas otras formas de configurar del mundo, es decir con esos otros espacios-tiempos que coexisten.

1.4 Función y reactualización del mito fundacional wixárika (tiempo cíclico)

Tamatsi Kautumari: vocero de *Takaiye* (el sol), de los dioses en general, de los mara'akate, y de todas las razas, comunidades, pueblos y especies. Adopta muchas formas y se comunica con signos o señales que le salen de cada dedo; enseña a recibir visiones y su explicación ayuda a conectarse con los dioses, es maestro de los chamanes; va y viene todo el tiempo, es el mediador o intermediario principal. Adquiere múltiples formas para enseñar a los wixaritari a curar y tener visiones para dar conocimiento al mundo; baja del Cerro Quemado en forma de peyote para dar sabiduría a los peregrinos; adquiere la forma de peyote en la región de Wirikuta y también tiene apariencia de remolino.
(*El respeto a la naturaleza. Legado de los antepasados Wixarika*, Rafael López de la Torre)

El tiempo que concebimos ordena el universo y permite una cognición de este. Johannes Neurath, citando a Agambeo, explica que “toda cultura es, por primera vez, una experiencia específica del tiempo, y ninguna cultura nueva es posible sin una alteración en esta experiencia” (Agambeo 1993: 91 en Neurath 2019: 274). De acuerdo con los planteamientos agustinianos, retomados por Ricoeur, acerca “del ser o no-ser del tiempo”, “sólo puede medirse lo que de alguna forma, es” (2004: 44). Ricoeur hace un análisis del Libro XI de las *Confesiones* de san Agustín y sus aporías sobre la experiencia del tiempo. Resalta que para san Agustín no hay pasado, presente o futuro, por el contrario, solo hay presente de las cosas pasadas (memoria), presente de las cosas pasadas (visión) y presente de las cosas futuras (expectación). La condición ontológica del tiempo se convierte en psicológica. Ricoeur se pregunta entonces qué es el tiempo. De acuerdo con los planteamientos

heideggerianos sobre la temporalidad, dice que la condición de ser-en-el-tiempo “manifiesta rasgos irreductibles a la representación del tiempo lineal” (2004: 127). Es claro que el análisis sobre el tiempo de Ricouer se desarrolla en un pensamiento lineal en el que los eventos acontecidos en el tiempo tienen un orden que responde a un principio de no contracción, es decir, lo que aconteció en el pasado, ya no es en el presente y el presente no es ni el pasado ni el futuro. El entramado de conceptos o categorías que jerarquizan el tiempo permiten abstraerlo y medirlo, al menos en la tradición de la historia de las ideas filosóficas y científicas esto es así. Sin embargo, no todas las cosmovisiones se rigen por el pensamiento lineal, y en el que se basan las leyes de la física de Newton¹. Usualmente se diferencia la comprensión de los sucesos en el tiempo lineal de lo que tradicionalmente se denomina pensamiento cíclico. Tradicionalmente se asume que el pensamiento indígena es cíclico y que los calendarios agrícolas y rituales se reproducen año con año sin principio ni fin. La experiencia del tiempo es dada en cierta medida por el uso de un calendario que en las culturas meosamericanas consistía en complejos sistemas de registro que incluían no sólo el tiempo, sino un espacio que formaba el paisaje ritual o territorial sagrado en templos y sitios naturales, como las montañas, donde se coordinaban los ciclos de tiempo (Neurath, 2019: 274). La coordinación espacio-temporal de los calendarios contiene un significado y propósito distinto al

¹ El análisis sobre el tiempo que desarrolla un pensamiento lineal newtoniano afirma la existencia de un tiempo absoluto medible que no se relaciona con el exterior y que está segmentando de manera uniforme extendiéndose en línea recta, designado con el término de duración. Newton y Descartes entendían un mundo que filosóficamente se explicaba como la maquinaria de un reloj (del griego *horologion* “yo cuento”), regido en su totalidad por las leyes de la física clásica: gravedad, fricción, resistencia, inercia. El materialismo que afirmaba tener una explicación de la realidad a partir del entendimiento de los fenómenos físicos, eliminando toda idea de causa final o propósito y cualquier explicación filosófica o teológica, tuvo un vuelco con la aparición de la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad. La tesis de la mecánica cuántica sobre la ausencia de materia subyacente en los átomos y por lo tanto la afirmación de la que lo único existente es el campo, por ejemplo el gravitacional y a energía de este, pero no la fuerza de una materia sobre otra modificaron la experiencia de la materia como aquella que ocupa un lugar en el espacio y con ello cambió el paradigma newtoniano por las múltiples posibilidades respaldadas por el nivel subatómico. Lo que sabemos ahora acerca del nivel subatómico, sin embargo, revela un panorama muy diferente: el caos sustenta el orden aparente. Las leyes que operan en él no nos dicen lo que debe pasar (como las leyes de Newton); sólo dicen lo que no puede pasar. Hay doce leyes de conservación y de acuerdo con la teoría cuántica, todo lo que no está prohibido por esas leyes realmente sucede porque tiene el potencial de suceder. La teoría cuántica nos dice, además qué tan probable es que alguna de las muchas posibilidades ocurra. (Buss, 2017: 67).

calendario lineal. Sin embargo, Neurath, en un reciente artículo sobre el tiempo y la cognición de este en el pueblo wixaritari, advierte que dicho significado no debe reformularse a partir de las teorías del siglo XX entorno a la relación mitológico-natural, en las que por ejemplo se afirmaba que los rituales evocaban los mitos de la creación para garantizar la "lluvia" (2019: 274). Este antiguo argumento circular en torno a las narrativas miméticas de los procesos naturales requiere de un nuevo abordaje, así como las relaciones adecuadas entre los actores rituales, la geografía sagrada y los factores naturales o agrarios sobre a la coordinación espacio-tiempo. Dada esta coordinación, se habilita la posibilidad de un tiempo no lineal y de un pensamiento no cíclico, aunque esto no supone que no puedan existir o estén invalidados.

Nancy Farris explica que para los mayas "la cronología o el tiempo histórico, no tenía sentido o importancia cuando abarcaba un plazo largo". Los hechos estaban subordinado a los ritmos cíclicos del tiempo cósmico representado en los libros del Chilam Balam. La preocupación mayor de los mayas, la que influía en su pensamiento acerca del tiempo y del pasado, era la estructura, lo que podríamos llamar el orden, y sobre todo el orden cósmico. Paul Ricoeur piensa que los hombres identifican el mal con el desorden de ahí la necesidad de reestablecer el orden constantemente (en Farris, 1985: 52). Los mayas pueden haber entendido el orden cósmico como un ciclo, lo que les permite prever lo que sucederá en el futuro.

Gavilán contrapone el tiempo cíclico o en espiral, como él lo denomina, al tiempo lineal occidental en el que se basan las leyes de Newton. El tiempo lineal y la ontología occidental no son análogos a los *ahoras* de los pueblos originarios. Así como la tecnología y el espacio virtual dan a la posmodernidad occidental unas formas de experimentar el tiempo y la espacialidad fuera del tiempo, las sociedades indígenas tienen formas de comprender el tiempo. La cuestión es que estas no se han incorporado la filosofía occidental ni en la de Nuestra América. Para los pueblos indígenas el tiempo no es histórico, porque el mito no es histórico, es presente, es posibilidad. No hay presente, pasado, futuro... solo un ahora que unifica casi de manera cuatridimensional la visión de lo que fue, es, será y la posibilidad de ser. En el tiempo andino, señala Gavilán:

la Pachamana es el espacio, tiempo y movimiento. El aquí y el ahora. Hananpacha es el mundo que ya pasó, que ya se fue, pero sigue siendo, porque las cosas que fueron permanecen y siguen potenciándose. Kaipacha, el mundo de aquí y ahora. Es el tiempo que ocupa y capta nuestra conciencia. Uqupacha expresa el adentro, lo que fluye de nuestro interior, lo que fluye del tiempo y del espacio, es el que está por realizarse. (2012: 84-85)

¿Cómo se concibe el tiempo y el espacio de manera no lineal? ¿Cuáles son esas otras maneras de entender el mundo a través de otra percepción del tiempo? En esta pluralidad de pensamientos, tomamos en perspectiva la conceptualización de Manuel Gavilán, según la cual el pensamiento de los pueblos originarios concibe otras formas espacio-temporales del “mundo” con significaciones ancestrales. El hombre andino piensa que “simplemente está aquí y ahora no más” y esta es una concepción diferente de la realidad porque “los pueblos indígenas dicen *nosotros estamos y estamos* porque *somos* la Ñuke Mapu, la Pachamama” (2012: 101). Una autodenominación de este estar siendo, es decir, “estamos aquí para llegar a ser, o estamos siendo, que en idioma mapuche se dice con la expresión: *Inchiñ Kuyfi meleael tufachi mapu*, que se traduce como: “Nosotros estamos desde tiempos antiguos en esta tierra” (2012: 102). Esta forma de pensamiento es denominada por Manuel Gavilán como *pensamiento en espiral* y es sumamente interesante, ya que describe un universo alternativo al que describe la ciencia y, aunque pueda parecer paradójico, tiene semejanzas con las teorías de la relatividad general y relatividad especial.²

Guilhem Oliver señala que el trabajo del “modelo estándar” de los físicos Yoichiro Nambu, Makoto Kobayashi y Toshihide Maskawa sobre las partículas elementales supone “un rompimiento espontáneo de simetría”. Dicho rompimiento explicaría el momento del Big Bang, en el que “un infinitesimal excedente de materia fue suficiente para asegurar la victoria de la materia sobre la antimateria; es decir, el surgimiento de la vida.” Guilhem formula que estos descubrimientos fortalecen el

² A diferencia de Newton, para Einstein el tiempo y el espacio no son absolutos y no están separados, sino unidos en un continuo espacio-tiempo. En este espacio-tiempo, según Buss, los eventos no se desarrollan, sólo son. “Si pudiéramos visualizar nuestra realidad en cuatro dimensiones... lo veríamos todo, el pasado, el presente y el futuro con un solo vistazo” (2017: 70).

argumento del método de Lévi-Strauss en el análisis lógico de los mitos (Lévi-Strauss, 1991:11-13). Los científicos, cuando se acercan al enigma del origen del Tiempo y de la Vida, “no pueden sino emplear un idioma semejante al de la mitología” (2010: 166).

Gavilán formula el paradigma del pensamiento en espiral de los pueblos indígenas y señala el paralelismo con las teorías de la física contemporánea derivada de Einstein.³ Explica que la metodología de la espiral capta las relaciones estructurales y sistémicas, ingresando de lleno a “las metodologías cuánticas”.⁴ Este otro paradigma de concebir el tiempo, señala Gavilán, hace que tiempos diferentes, produzcan “mentes diferentes” (2012: 6). Explica la crisis de los paradigmas científicos y el paradigma del pensamiento lineal advirtiendo de la existencia del pensamiento en espiral:

Vale decir, los principios y aproximaciones lineales y deterministas están caducando. Hemos ingresado de lleno al surgimiento de una conciencia en espiral, de la diversidad, la incertidumbre y por ende del diálogo. Estamos en los albores de un nuevo modo de pensar, de una forma distinta y diferente de ver el *cosmo*⁵, el mundo, la naturaleza y las cosas. Finalmente, estamos frente a una nueva racionalidad científica, y algunos pensadores contemporáneos sostienen que estamos frente a una crisis de los paradigmas. (2012: 5)

³ En torno a la relatividad del espacio-tiempo es fundamental conocer la velocidad de la luz, Einstein estableció que la luz viaja a 186 000 millas por segundo en todo el universo. Con esto surgen nuevas aporías, por ejemplo: la luz de una estrella que ya murió y que vemos en un firmamento estrellado es producto del viaje, de pero en la realidad, la estrella ya no existe. La luz de la estrella es y, a la vez, la fuente de la luz, la estrella, ya no es. La ecuación de Einstein explica que la energía (E) es igual a su masa (m) por la velocidad al cuadrado de la luz (c). La energía puede convertirse en materia y viceversa.

Para Einstein el espacio y el tiempo se pueden curvar, y estas distorsiones se deben a la transmisión de la gravedad de un lugar a otro (Buss, 2017: 72). ¿Cómo podemos entonces conocer las formas geométricas si se pueden distorsionar?

La teoría de la súper cuerda reformula de manera radical los conceptos de espacio y tiempo. De acuerdo con ella, todos los sucesos en el universo son interdependientes, desde lo más pequeño como los quarks hasta lo gigantesco como las galaxias.

⁴ A partir de la teoría de la relatividad de Einstein, que modifica la mecánica de Newton, los científicos se dieron cuenta de que sus conocimientos de la materia, de la luz, del tiempo y del espacio estaban lejos de ser completos (Buss, 2012: 17). La relatividad borda la dualidad de la luz, como onda y como partícula.

⁵ Así utiliza el término *cosmos* Arturo Gavilán.

Gavilán explica que la metodología de la espiral capta las relaciones estructurales y sistémicas, ingresando de lleno a “las metodologías cuánticas.”⁶ En cuanto al análisis del tiempo, en primer lugar, apoyado en la cosmovisión Lakota (norte de Estados Unidos), describe cómo todo está conectado y es dependiente de otro para existir, la tierra y el espacio, bajo el término de *Mitakuye Oyasín*. No se concibe que los procesos cósmicos sean unidireccionales, ni los procesos sociales o humanos, como la vida y la muerte, o la relación con la Tierra:

En el modelo mental indígena el tiempo es también cíclico, responde a la espiral, y es comienzo y fin al mismo tiempo. La vida y la muerte también son realidades complementarias y no antagónicas. El espacio es una red interconectada de relaciones cósmicas, naturales y humanas. En el modelo mental indígena el hombre vive en su micro cosmos territorial que es el tiempo y el espacio. La Ñuque Mapu para los mapuche y la Pachamama para los andinos es el tiempo y el espacio. El hombre no está solo en la tierra. El tiempo es solo una relacionalidad cósmica y siempre presente en el espacio. El futuro no es algo que está por venir ni el pasado algo que se fue. Los mapuche dicen que el tiempo viene. (Gavilán, 2012: 20)

Para Manuel Gavilán y Johannes Neurath resulta inadecuado el concepto de tiempo cíclico en las culturas indígenas. Resulta más adecuado el de tiempo en espiral, que supone una forma de cognición alterna de este y también de concebir el cosmos, de ordenarlo y de abrir la posibilidad a una lógica sin el principio de no contracción. Los wixaritari conciben el tiempo como los mapuche, es decir, en forma de una espiral. La cosmovisión espacio temporal de los wixaritari entrelaza en un mismo punto el tiempo de los dioses y los hombres. El principio de no contradicción se rompe en el territorio sagrado de Wirikuta. Allí el pasado está en el presente, el presente es el pasado, y también es el futuro. No existe una división espacio-temporal entre el tiempo de los dioses y el de los hombres, los hombres son los representantes de los dioses y los dioses mismos.

⁶ A partir de la teoría de la relatividad de Einstein, que modifica la mecánica de Newton, los científicos se dieron cuenta que sus conocimientos de la materia, de la luz, del tiempo y del espacio estaban lejos de ser completos” (2012: 17).

1.5 Wirikuta y la vivencia del tiempo en espiral

La manifestación del pensamiento en espiral podemos observarla en la peregrinación a Wirikuta, en su reactualización ritual del cosmos y del cosmos mismo y en las imágenes votivas wixaritari.

Para Neurath los participantes en este tipo de ritos, procesiones y peregrinajes, no sólo se mueven en el espacio, sino también a través del tiempo, porque los rituales no tuvieron un lugar y tiempo específico, sino que modificaron las dimensiones espacio-temporales (2019: 274). Esta coordinación del espacio-tiempo se perdió con la conquista española o se modificó, no obstante todavía está presente en sistemas complejos y rituales colectivos de las culturas indígenas. Neurath llama la atención sobre la asimetría de las imágenes del mundo y apunta la importancia de considerar que las culturas politeístas no perciben una homogénea y continua relación espacio-temporal. Esta característica se presenta en la cosmología wixárika, en la que para Neurath no funcionan los patrones simples de interpretación (2019: 275).

La concepción del tiempo en coordinación con el espacio, tal como hemos explicado anteriormente, permite un análisis de la cognición del pueblo wixárika. Para Olivia Kindl, las imágenes creadas por esta cultura suponen la construcción de una cosmovisión que está presente en la producción artística, muy valiosa para entender su ámbito cognitivo (2001: 3). El tiempo en espiral y la asimetría son dos principios observados en los objetos wixaritari elaborados con una finalidad ritual y que permiten que su portador se transforme.

Las jícaras y las flechas son objetos rituales a partir de los cuales se establecen lazos de correspondencia e identidad entre el objeto y su imagen. Las figuras de los objetos permiten una conexión con los espacios geográficos o con las deidades porque la imagen es, en realidad, el objeto representado. Quien porta la jícara se llama *xukuri'ikame* que significa "levantador de jícaras", él ha recibido una jícara heredada de uno de los ancestros y desde ese momento es identificado con dicho ancestro durante cinco años (Kindl 2001:8). Lo mismo sucede con el portador de las flechas, *'irikame*. Jícaras y flechas ofrecen un material visual sobre la cosmovisión

wixárika sobre los antepasados, el territorio sagrado y el entorno natural. La hipótesis de Kindl es que ambos objetos votivos, como sucede con otros objetos ceremoniales, forman parte de un sistema iconográfico codificado:

Las figuras humanas remiten a miembros del grupo de parentesco que se desean conservar en buena salud: los dibujos de ganado se refieren al rebaño para protegerlo de las enfermedades... si ocurre que la persona que elabora las figuras no respeta ciertas pautas o no sigue las instrucciones del maraka'ame, este error podrá tener efectos negativos en sus parientes y pertenencias; a este respecto, una mujer huichola me explicó que cuando hizo figuras de plantas de maíz y omitió sus raíces toda la cosecha de su milpa se echó a perder. (Kindl 2001: 11)

En las flechas se traza el símbolo en *zigzag* del rayo que representa la velocidad y la fuerza de la flecha. Según los testimonios aportados por Kindl, las flechas mensajeras entre hombres y dioses han de ser veloces y llegar con precisión, lo que se logrará con esos símbolos. Kindl observa en la jícara ceremonial dedicada a Wirikuta los cinco escalones de *Parietsika* o *Re'unaxi*, el Cerro Quemado -"una figura a la vez circular y ondulante"- . Explica que:

...las figuras de las jícaras constituyen materializaciones de la persona que elabora la ofrenda o de la deidad a quien se destina. Los diseños de las flechas constituyen figuras abstractas que hacen referencia a la idea de movimiento. En la medida en que funciona por sustitución analógica entre un elemento abstracto y otro concreto, la relación entre las figuras geométricas de las flechas y sus referentes simbólicos se puede entender como una metáfora. (2001:12)

Las jícaras y las flechas tienen una relación asimétrica, en el sentido de que las jícaras son soportes para las flechas o pueden colgarse de las jícaras, pero también de una flecha votiva pueden colgar más flechas en miniatura. Esta situación genera una relación recíproca entre el contenedor y el contenido que implica una transformación por el cambio de proporciones:

En la relación entre las flechas y las jícaras, este camino de proporciones no es equivalente, ya que según mis observaciones etnográficas, las flechas quedan del mismo tamaño al estar asociadas a las jícaras, mientras que éstas últimas se vuelven diminutas al atarse a las flechas. Así, la transformación que se produce mediante este proceso de inversión entre ambos objetos no se manifiesta como una relación de equivalencia simétrica. Tomando en cuenta esta oposición complementaria entre

las flechas y las jícaras constituye una transformación al nivel plástico e iconográfico de un dualismo asimétrico. (2001:16-17)

La relación de asimetría de las jícaras y la flechas se traduce también en el contraste geográfico de los lugares del territorio wixárika y la ubicación en lo que denominan “arriba y abajo”. Arriba están las tierras altas y semidesérticas del Este, donde se sitúa Wirikuta, y abajo las tierras ubicadas en las costas del Pacífico, al Oeste, donde usualmente habitan los wixaritari. El Sur se encuentra la Sierra Madre Occidental y está en el centro.

Neurath, siguiendo a López Austin, dibuja una concepción de la geografía como un cuerpo humano cuya cabeza reposa en el Este, el ombligo a la mitad, donde se sitúa la sierra, y los genitales se encuentran en la costa (Neurath 2019: 275). Prosigue Neurath explicando la correspondencia entre el desierto y el día o la estación seca, que ocurre en invierno y en los inicios de la primavera (*tukaripa*- “donde es mediodía”), y la costa que se corresponde con la noche y la temporada de lluvias, que ocurre en verano (*tikaripa*- “donde es medianoche”). Las nubes de lluvia personifican la serpiente nube (*haiku*) que se considera el aliento de vida (*iyari*) de la tierra. Por último, la temporada relacionada con el otoño se equipara con el amanecer, el alba.

La geografía forma un cuerpo que es un microcosmos y el cosmos mismo un macrocuerpo. Los centros ceremoniales (*tukipa*) son una miniaturización del cosmos en el que cada uno está relacionado con un lugar de la geografía sagrada y es morada de una deidad específica de los antepasados wixaritari. El simbolismo en la arquitectura de los templos hace resaltar que los techos son altos y ligeros porque representan el cielo diurno y la montaña de la que sale el sol en el Cerro Quemado, así como los hogares centrales, son réplicas del horno de la tierra donde está el Abuelo Fuego que se renueva cada cinco años, de igual manera que se renueva el templo (Neurath 209: 275-276).

Si ponemos en relación las referencias antinómicas de la topografía wixárika, ofrecidas por Neurath, con el análisis iconográfico de Kindl sobre las jícaras y las flechas, se puede deducir que el cuerpo que está inscrito en la geografía sagrada del territorio wixárika es el cuerpo de su dios principal, el venado *Kauyumari*, que

salió del océano (donde están sus genitales) y se dirigió al Este, hacia el Cerro Quemado (donde se encuentra su cabeza). Además “todos los objetos que los huicholes elaboran hoy en día para ofrendarlos en diferentes lugares del culto del territorio sagrado aparecieron en diferentes lugares del cuerpo” –de Kauyumari– “las flechas votivas (*iri*) nacieron de su cornamenta junto con las varas emplumadas (*muwieri*), las jícaras (*xukuri*) se formaron de su excremento” (Kindl, 2001: 5).

En el contexto ritual hay una relación de oposición y complemento entre las jícaras y las flechas huicholas. Las jícaras están hechas por las mujeres y las flechas por los hombres, las primeras simbolizan el agua, la lluvia, la oscuridad y la costa; y las segundas el sol, el día y la cacería del venado. Aunque Kindl señala que este es un dualismo sexual y cosmológico, los estudios de Neurath sugieren que se trata de un sistema de analogías que apuntan a la asimetría: el territorio donde se encuentra el mar, la noche y el inframundo siempre ha existido, en cambio la lluvia y el lugar del amanecer, siempre deben ser redescubiertos, y esa es la búsqueda emprendida por los wixaritari en los ritos de iniciación. Señala Neurath que una parte esencial de estos ritos es la peregrinación comunitaria a Wirikuta, en la que los peyoteros (*hikuritamete*) se transforman en los ancestros míticos y para ello deben ser capaces de encontrar la salida del sol, despojándose de todo lo relacionado con la oscuridad o el mar. Tras días de purificación ritual y de regulaciones de la dieta, como no comer sal, los que llegan a Wirikuta, buscan el peyote (*hikuri*) para tener una visión de la salida del sol (2019: 275).

Esta peregrinación comunitaria a Wirikuta es una búsqueda del amanecer y de las huellas de los ancestros (*yeiyari*) en la que los peyoteros tienen el objetivo de cazar a los ancestros e identificar a los dioses ciervos a quienes convencen de que se autosacrifiquen. Además, los peregrinos son los que se transforman en los dioses (Neurath 2019: 276). La relación de contenido y contenedor de las jícaras y flechas, supone una transformación de sus portadores en los dioses y los dioses en sus portadores. Dicha transformación es posible en el punto geográfico de Wirikuta, donde no se repite de manera cíclica el mito, sino que los peregrinos participan de ese tiempo pasado, lo traen al presente describiendo una espiral. Siguiendo el análisis de la asimetría, en esta forma de entrelazar el espacio y el tiempo, la deidad

y el hombre se transforman uno en otro. Esto se produce gracias al centro, el *nyérika* de la trampa que es la red destinada a apretar el cuello del venado, y también a la flecha ceremonial, que es el objeto que identifica a cada cazador. Según las observaciones de Giuliano Tescari:

El centro de la trampa, el *nyérika* –un término que puede traducirse como “el rostro, la cara del ser divino”– puede volverse el blanco en el cual el venado se enrede y encuentre su fin; empero puede también revelarse como un diafragma, un umbral decisivo cruzado en dos direcciones: el venado morirá, pero el cazador se encontrará en la disyuntiva de compartir el destino de muerte de su caza o bien compartir en cierta medida la misma naturaleza del venado y volverse así *máraakame*, representante de intermediario del *máraakame*, el venado, es decir, el chamán (Tescari, 2001: 246-247)

Tescari hace notar que esta cuestión de la transformación bidireccional está inscrita en el génesis huichol, *Tamátsi*, el mensajero de los dioses e intermediario entre el reino humano y el divino es el creador de todo el conocimiento, el encargado de rescatar el sentido de la vida y de encaminar el ciclo de las transformaciones cósmicas que terminan en el primer amanecer. *Tamátsi* es perseguido hasta ser cazado y morir en el Oriente. En un intento de venganza señala que debe hacerse una peregrinación en dirección a Wirikuta y los antepasados lo siguen al desierto y regresarán con él, a su casa, para la fiesta del peyote. Sin embargo, Tescari apunta la particularidad de que el venado busca la cacería pero deja sus mismas huellas y “explora todas las huellas de la existencia y ha alcanzado así la plenitud de sentido de sí mismo, realizando por este camino lo ya hecho desde un principio aunque sin la conciencia necesaria para estar él mismo en armonía con su mundo” (2001-252).

1.5.1 El venado, el sol y el peyote

El venado es de carácter solar y fecundor, y también se vincula con el fuego según se puede observar en los códices mesoamericanos, como el Códice Borgia y el Códice Cospi (Oliver, 2015: 277-281 y 288-291). Los mayas asociaban al venado con la sequía y en el Chilam Balam la muerte del venado es una metáfora de la sequía. *Kauyumári*, la deidad venado, es el mensajero del dios fuego y sus astas

son las flechas de la deidad fuego *Tatewari*. El venado es la deidad solar del pueblo wixárika que muere en la cacería de Wirikuta o cacería del peyote, y en otro relato escenifica el Abuelo Fuego que encendió al mundo. La diosa *Nakawé* lo apagó, pero para apaciguar al Abuelo fuego captura con trampas un venado y le ofrenda la sangre de este. Explica Oliver que "hay una intervención del Abuelo fuego en el mito en el que se origina la peregrinación a Wirikuta: ordenó la sagrada cacería del venado como la última etapa de esta peregrinación, enseñó a los peyoteros a formar un círculo alrededor del venado-peyote y a dispararle flechas; asimismo el Abuelo Fuego les dio de comer peyote e instituyó la danza del venado-maíz-peyote a su regreso de la peregrinación" (2015: 289)

El estudio de Kindl retoma otras identificaciones señaladas por Preuss y Neurath: el venado con la Estrella Matutina y con las flechas y plumas. Señala que el cantor que invita al dios fuego a preparar la fiesta no puede hacerlo por sí sólo por lo que es necesario llamar a "la Estrella de la Matutina *Kauyumari*", el venado y el dios le envían dos plumas de las aves *tutuní* y *piuáma* en unas flechas que llegan al sitio de la salida del sol donde duerme la Estrella Matutina, escondida tras unas plumas mágicas (2001: 5). Kindl prosigue con el rol que las flechas juegan en la peregrinación a Wirikuta:

Según los cantos, los peregrinos caminan hasta la salida del sol y, ahí matan a los peyotes, que se les aparecen en forma de venado (o sea de estrellas) y, efectivamente, los cazan disparándoles flechas de manera ritual. El significado es que, en el Este, el sol mata al venado, que personifica las estrellas, y así se difunden las bendiciones por toda la tierra (2001: 7).

Comparando esta relación hecha entre el venado con el sol y con la estrella de la mañana, podría observarse un universo de dualidades, o bien, un universo analizado desde el concepto de gemelidad, tal como lo concibe Lévi-Strauss. Él planteó la existencia de "un dualismo inestable" o un dualismo en "desequilibrio perpetuo" entre los amerindios, tan importante que la gemelidad sería "célula germinal en la mitología del Nuevo Mundo" (en Olivier, 2010: 140).

El venado dio su sangre y el peyote a los primeros peregrinos en la cacería primigenia. El peyote brotó de sus pisadas o de su cornamenta. Barbara G. Myerhoff

explica lo siguiente como resultado de sus observaciones sobre el venado en la cacería del peyote:

Cuando aparece en la cacería del peyote, solo el maraka'ame puede verlo (aunque, es suficientemente interesante, que todos los peyoteros pueden ver sus huellas, ya que todos los peregrinos en la cacería describieron que estaban en búsqueda de señales de él antes de que el primer peyote fuera encontrado). El venado baja de los cielos, se encuentra el peyote donde aterriza. Sin embargo, el peyote tiene que ser perseguido y flechado (1974: 199).

Myerhoff menciona que los wixaritari están agradecidos con Kauyumari porque no sólo les dio el peyote, sino que también les dio su sangre que no es sólo un símbolo de fertilidad. Tiene un significado mucho más amplio:

La sangre del venado hace al maíz crecer, y más importante aún, alimenta al maíz. Las ofrendas son ungidas con la sangre del venado para hacerlas sagradas y permite comunicarse con los dioses. En otro mito se dice que la sangre del venado fue rociada en flechas ceremoniales haciéndolas más poderosas para llevar los deseos e intenciones de los huicholes a los dioses... La sangre del venado es un principio de activación que concede a los objetos la habilidad de cumplir con sus tareas sagradas. (1974: 200)

El venado puede ser sustituido por otros animales como la res o el borrego, cuando se necesita sangre que active las cosechas o para otros propósitos pedidos a los dioses. Sin embargo, menciona Myerhoff, no cambia el significado del venado y su relación con otros elementos. Explica además que el tambor del *mara'akame* está hecho con piel de venado y las astas del venado se colocan en el *tukipa*, o centro ceremonial de las comunidades (1974: 203). Las astas significan el canal de comunicación entre el venado y el *mara'akame*, porque el venado es el mediador entre los hombres y los dioses. El venado, el peyote y el maíz son uno sol, son una unidad para los wixaritari:

el maíz no puede crecer sin la sangre del venado, el venado no puede ser sacrificado al sol sin que se haga la cacería del peyote; la dance del maíz, que trae la lluvia y que se necesita para hacer crecer el maíz, no puede llevarse a cabo sin el peyote de Wirikuta; el peyote o puede ser cazado sin que el más sea purificado y santificado y

que los niños cuenten las historias de la primera cacería del peyote” (Myerhoff, 1974:221)

El nuevo maíz es llevado por los niños y las niñas en la fiesta del maíz. Ellos hacen las ofrendas. Myerhoff observa que después de esta ceremonia y por medio del sonido del tambor del *mara'akame*, los niños vuelan a Wirikuta (1974: 179-184). Los transformará en abejas que juntas se mantienen para ver el camino y llegar a él. El *mara'akame* que soñó su nombre y se lo dio después de cinco días de nacidos, también pedirá a los dioses que los protejan en el viaje. Al llegar a Wirikuta, el *mara'akame* los transformarán en águilas capaces de mirar el sol y los niños estarán felices por haber cumplido con las ofrendas. Al haber llegado al lugar donde los esperan los dioses, el *mara'akame* dice que alcanzaron el lugar “donde está la vagina, La Puerta, y ahí *Kauyumari* la abrirá con sus astas y le dirá al *mara'akame*: “aquí se abre el camino, podemos continuar” (1974: 182). Los dioses, les preguntarán a qué han ido a Wirikuta y los niños les contestarán “venimos a visitarlos, para que ustedes nos conozcan a todos, así todos tendremos vida” (1974: 184). El *mara'akame* guiará su regreso, porque es peligroso, y les dará a cada uno una tortilla que los niños llevarán a su hogar para mostrarla a sus padres.

Por lo que respecta a las observaciones de Neurath, el sol diurno y el venado se identifican con el peyote. Al llegar al clímax del solsticio de verano, el sol se deja seducir por una mujer serpiente que lo devorará y por lo tanto se transformará en otro, que es su opuesto, *Tamatsi Teiwari Yuawi*, identificado con la planta kieri símbolo de peligro. Basándose en el estudio de D'Onofrio, Neurath señala lo siguiente:

...que ambos pares de hermanos, estrella de la mañana y estrella de la tarde, sol diurno y sol nocturno, expresan la ambivalencia característica de los gemelos: ser simultáneamente uno y dos. El héroe solar o venusino cora-huichol se transforma en su alter ego salvaje y éste, al pasar por prácticas de purificación y sacrificio, se convierte de nuevo en un ser luminoso (2016: 210)

Los peregrinos que realizan la cacería del peyote no pueden quedarse en Wirikuta. Este es un territorio sagrado primordial del que los peregrinos renacerán con otros nombres después de la cacería del peyote. Myerhoff retoma la interpretación de Eliade sobre la concepción panhumana de recuperar el estado arquetípico

primordial del hombre, de retornar al vientre de la madre, donde no pueden permanecer unidos por siempre sin riesgos (1974: 253). Además el retorno no está exento de peligros.

1.5.2 El jaguar y la serpiente

En el Cerro Quemado, lugar donde el sol nació por primera vez ocurre una batalla entre la deidad solar y sus enemigos nocturnos. Uno de estos enemigos es el jaguar, animal de la noche opuesto al sol, que disparará flechas para matarle. Neurath retoma la narración de Lumholtz sobre esta lucha del astro diurno y sus enemigos nocturnos en la cultura wixárika

Cuando éste [el sol] irradió su luz y calor sobre la tierra, todos los animales nocturnos —los jaguares y leones monteses, los lobos, los coyotes, las zorras y las serpientes— se irritaron muchísimo y dispararon flechas contra el astro del día. Su calor era grande y sus deslumbrantes rayos cegaban a los animales nocturnos, obligándolos a retirarse con los ojos cerrados a las cavernas, a los charcos y a los árboles (Lumholtz, 1904: 2, 106-107 en Neurath, 2010: 2010).

En una investigación previa, Neurath cita una narración de Lumholtz en la que podemos completar el mito anterior y constatar los animales que ayudan al sol:

Pero si no hubiera sido por la ardilla y el pitorreal, no hubiere podido el Sol completar su primer viaje por el cielo. Éstos fueron los dos únicos animales que lo defendieron; hubieran preferido morir antes que dejar que se diera muerte al Sol, y le pusieron tesgüino en el ocaso para que pudiera pasar. Los jaguares y los lobos los mataron, pero los huicholes ofrecen sacrificios hasta el presente a aquellos héroes y dan a la ardilla el nombre de Padre (Lumholtz en Neurath, 2003 :6).

Por otro lado, el jaguar desempeña un rol simbólico. El "chamán puede volverse jaguar a voluntad y utiliza la forma de este animal como disfraz bajo el cual puede obrar como ayuda, protector o agresor"; además, "después de la muerte, el chamán puede volverse jaguar para siempre, y entonces amigos, de modo benévolo o malévolos según el caso". Por otro lado, el jaguar, además de asociarse con la luna, el trueno, lo oscuro de la caverna, se le asocia como protector de la caza y de los rituales que se refieren a la cacería" (González, 2001:126).

Gustavo Aviña recurre a la etimología de la palabra maya para jaguar, *balam*. Explica que la palabra se forma con la unión de *bal*, “ocultamiento” y *am*, “denotación del actor” y apunta a que en “esto se resalta una capacidad emergente para aparecer y desaparecer sin que se pueda precisar de qué modo y cómo es que se da tanto el ocultamiento como el aparecer, acción conductual que lógicamente se extiende al hecho epistemológico maya de conocer lo antes desconocido” (2006: 192).

El jaguar es una figura simbólica presente en la cosmovisión mesoamericana con un simbolismo vigoroso en cada variante, tanto como enemigo como en su función de protector. Como menciona Aviña es “un animal *alter ego* de lo humano, con el que se metaforizan las cualidades de sabiduría, gobierno y poder, pero también sus opuestos complementarios variables” (2006: 191). No obstante, su forma más frecuente es la de ser un animal relacionado con la oscuridad que representa lo desconocido, lo ignorado y, por lo tanto, asumo que esto le confiere un poder singular. Estos aspectos son analizados por Aviña, retomando una cita de De la Garza:

[...] el jaguar parece haber sido uno de los principales símbolos del lado nocturno de la vida, del reino del misterio, la oscuridad y las tinieblas, es la bestia salvaje que es capaz de comer todo tipo de animales, que penetra en todos los espacios [además de tener] un espectacular modo de apareamiento. Por todo ello, es el símbolo de las fuerzas misteriosas, de los poderes ocultos e incomprensibles, de los lugares inaccesibles al hombre común (De la Garza, 1987:192 en Aviña, 2006: 218).

Al jaguar, que en su versión colonial adquiere el nombre de “tigre”, se le atribuye el poder de conocimiento, de la inteligencia e inclusive funciones de guardián y guía. No obstante, una investigación sugiere que su significado se ha modificado en algunas comunidades indígenas de las tierras altas mayas o en los Altos de Chiapas según el análisis que realiza Aviña:

En este sentido, suponemos que el jaguar fue y ha sido el maestro, el guía, el sabio protector y el guardián de los pueblos, como lo muestra la evidencia peninsular desde la época prehispánica entre todas las culturas mayas. Sin embargo, en procesos recientes, entre cierta población chiapaneca (como seguramente en otros estados del sureste y Centroamérica) se ha convertido en un animal inversamente proporcional; es decir, un jaguar que en muchas ocasiones aparece como tonto, violento, irreflexivo,

carente de conocimiento, incluso más incapaz que el ciego tlacuache. (Aviña, 2006: 191).

Las relaciones con el jaguar traen una consecuencia fatal para el hombre en los recientes relatos de Chiapas, por ejemplo: “[...] más tarde, escuchó gritos dentro de la casa y, al amanecer, vinieron a ver al hombre y lo encontraron muerto, convertido en tigre” (Aviña, 2006). Otra divergencia en las comunidades chol de Salto de Agua, es la capacidad del tlacuache para engañar al tigre invirtiendo así la dualidad conocimiento-ignorancia: “- No me mates. Cómeme vivo. Y el tigre hizo caso y se lo comió vivo y entonces estando en su estómago el tlacuache le reventó toda la tripa y murió el tigre, ya muerto salió el tlacuache vivo todo mojado, pegajoso, y por eso es que vemos que tiene toda la pelusa parada” o en otra narración dice “Así, el tlacuache se escapó para siempre de las garras de los tigres hambrientos, así también resultaron perdedores para siempre los tigres y el triunfador, sin lugar a dudas, fue el tlacuache” (Aviña 2006: 190). Esta dualidad contradice la norma de la narración en Yucatán, en la que el jaguar es el protector: “el aprendiz llega a ser el jaguar y el supuesto maestro es el hombre: ¿Qué será lo que pasa, dios mío?— pensó el hombre. Se levantó rápidamente y vio que el tigre estaba allí tirando piedras sobre su casa. El tigre no se espantó, se metió a la casa del hombre y se lo comió. Así murió aquel hombre por no haber cumplido con su palabra, que era enseñarle al tigre a hablar en su lengua” (Aviña, 2006:1991). El jaguar se presenta como inverso al protector y al sabio, es violento e ignorante, tal ocurre en la cosmovisión wixárika, en la que busca matar al sol. No obstante, posiblemente no sea una inversión de la significación sobre el jaguar, sino la presentación de una cara del jaguar que puede ser protector o cazador. En el mural realizado por el artista wixárika Santos de la Torre, durante la filmación del documental de Nicolás Echevarría, el jaguar adquiere un significado particular. Ese jaguar específico se identifica con el presidente mexicano Felipe Calderón, “a quien no le importa”, o bien agrede el territorio sagrado de Wirikuta, por lo que, como el jaguar, amenaza al sol. Este elemento será analizado más ampliamente en el tercer capítulo.

En la cosmovisión wixárika, el sol vence al jaguar, devorador de ciervos, y lo hace gracias a la ayuda de la ardilla y el pitorreal que se sacrifican. También, sin embargo,

el sol-venado será devorado por la serpiente y será conducido a la oscuridad, de donde tendrá que volver a emerger. Esta lucha cósmica reactualizada en los ritos tiene el objetivo de instaurar un orden que resulta de la iniciación de los peregrinos y del surgimiento del astro celeste. Como menciona Neurath, hay una necesidad de establecer el orden solar a partir de su lucha con las fuerzas del inframundo, pero el control no es absoluto y también es necesario suspender el orden instaurado (2016: 211). Neurath explica esta lucha cósmica en una versión de los mitos coras de Jesús María, Chuisete'e y San Francisco de Paula, Kuaxata, en los que se han documentado escenificaciones de una lucha entre la estrella de la mañana y la serpiente:

el protagonista de la batalla cósmica es el niño Estrella de la Mañana, Hatsikan lanza su flecha contra la serpiente de la oscuridad, representada por un ceñidor tejido: El niño que representaba a la estrella de la mañana fue llevado en frente del altar. Con el arco que se encontraba ahí debía lanzar una flecha. Como no pudo hacerlo, un niño ya más grande lo sustituyó. La flecha cayó en el extremo occidental del patio festivo. Simultáneamente, uno de los danzantes tomó un ceñidor que pertenecía a uno de los ayudantes del gobernador tradicional y que éste había depositado en este lugar del poniente. Girándolo en el aire, el danzante dio algunas vueltas alrededor de la fogata. Finalmente lo lanzó hacia los arcos del altar en el oriente, donde se quedó el objeto [...]. El ceñidor mencionado representa a la víbora que vive en el mar de la aurora, la serpiente que es la aurora y que vive en el poniente, como lo sabemos a partir de los mitos coras. El texto ritual que corresponde a esta escena explica que Hatsikan mata primero a la serpiente, luego el águila la levanta y la lleva hasta el cenit, donde se transforma en el "agua de la vida", la lluvia. Controlada por el sol, el agua ya no causa desgracias, es una bendición. Preuss explica: [La] serpiente que vive en el mar occidental [...] representa al cielo nocturno. Su oscuridad es concebida como agua y lo que se cree es que, diariamente, la estrella de la mañana la mata con su flecha. Luego, la serpiente es ofrecida al dios solar como una comida. Así, el astro diurno logra transformar la energía destructora de la serpiente en bendición. También es así como hace caer el rocío en la tierra. Se cree que en el pasado, cuando el lucero de la mañana aún no la dominaba, esta serpiente efectivamente destruyó al mundo y a la humanidad (Preuss en Neurath 2016: 210-211).

Neurath afirma que hacer un seguimiento de los procedimientos del camino de la peregrinación y de su regreso es una cuestión susceptible a la experiencia de un tiempo lineal y acelerado. Porque este camino conduce desde la noche –o temporada de lluvias–, al amanecer –que se da en otoño–, y al nacimiento del sol en Wirikuta que acontece en el solsticio de invierno. Tras este evento fundamental, los peregrinos del peyote regresan a sus hogares en la Sierra Madre Occidental

(Neurath 2019: 276). Este regreso, sin embargo, es la parte más crítica del viaje ya que cada peyotero es un ancestro (*tewari*) y una persona normal (*tewi*). Al mismo tiempo, se es un dios y se es un hombre. En Wirikuta, los peregrinos sueñan con el sol, pero también lo hacen con la lluvia, por lo que en el regreso a sus hogares forman de manera colectiva una serpiente nube (*haiku*) hasta que llegan al centro ceremonial y representan la danza del peyote (*Hikuli Neixa*) con la que culmina el año. Al llegar a la sierra, se representan las dos mitades del espacio-tiempo, los que han sido iniciados y los que se quedaron en casa; pero los que no viajaron no tratan a los que han regresado como ancestros y les hacen participar en los intercambios rituales ordinarios (Neurath 2019:276). En la fiesta de la siembra, se instaura una convivencia pacífica que resulta en una alianza entre el maíz y la humanidad en un orden no solar, necesario, en el que los poderes de la oscuridad son liberados y “la lógica que sustituye la iniciación es la del intercambio. Ya no se trata de diferenciarse de los no iniciados, sino de convivir pacíficamente con todos los seres del mundo, incluso los mestizos” (Neurath, 2016: 211).

Los venados cazados en la peregrinación de Wirikuta se colocan al regresar en un altar hecho con los morrales de los cazadores. A lo largo de los cuerpos de los animales se colocan las jícaras y varitas recogidas en el territorio solar. En una vara ceremonial (*muwieri*) se ensartan los peyotes pasados entre la cornamenta del venado con el fin de adquirir su alma. El cuerpo del venado también es rociado con agua de los manantiales de Wirikuta (Olivier, 2015: 240). El retorno de la peregrinación a Wirikuta trae consigo la serpiente nube y las lluvias.

Sólo unas semanas después de que el cosmos solar había sido creado por los peregrinos de Wirikuta, este se colapsa y se celebra el festival de las semillas *Namawita Neixa*. Lo que queda es lo que siempre ha existido, el inframundo, el mundo del agua, el mundo por excelencia. Los peyoteros son reemplazados por las diosas de la lluvia (*nia'ariwamete*) que con su danza extinguen el fuego del centro ceremonial. Al mismo tiempo, una mujer serpiente seducirá al sol en Wirikuta y se lo tragará transformándolo en el monstruo serpiente devorador de hombres y recorrerá su camino por el inframundo para aparecer como la diosa *Takutsi Nakawe* en el Festival de Semillas. Neurath señala que en este punto, en el que la deidad

suprema no es el aspecto solar, sino la gran diosa de la fertilidad, es también un momento de reciprocidad, cooperación y alianza entre indígenas y mestizos que en ese periodo de tiempo se diferencian poco (2016: 212).

1.5.3 El toro

La ruptura del orden diurno y desértico instauro un orden nocturno y húmedo en el que se entablan otras relaciones. Una de ellas se establece con el mundo *otro*, el mundo mestizo. Neurath señala que “el ámbito nocturno de la tradición huichola puede definirse como una recuperación del pasado. Involucrarse con la vida nocturna y prechamánica también significa entablar una relación positiva y constructiva con los mestizos” (2016: 212).

El toro es un animal presente en la cosmovisión y rituales del pueblo wixárika que se integra en el periodo colonial como símbolo de poder económico y político del español, de la colonia y del mestizo de las rancherías actual (Saumade, 2012: 18). Para Lévi Strauss, la gemelidad que rige el “desequilibrio perfecto” en la cosmogonía amerindia es la razón por la que con gran facilidad se integran elementos externos en las estructuras míticas indígenas (en Olivier, 2010: 140).

Para Frédéric Saumade el pueblo wixárika se ha mantenido gracias a su capacidad de adaptarse y de transformar elementos que le fueron impuestos durante la colonización en objetos sagrados apropiados. En la actualidad, los bovinos son imprescindibles para la sobrevivencia de sus comunidades (2012: 18).

Desde el punto de vista mítico, Saumade considera que la triada venado-peyote-maíz se ha tornado en una cuaterna que añade el toro:

es equivocado considerar el animal hispánico como un mero elemento de aculturación que hubiera “contaminado” el orden mítico-ritual de los huicholes. En realidad, el bovino se ubica en un grupo de transformaciones, un cuadrante, que lo relaciona con las otras tres especies sagradas, que son el venado, el maíz y el peyote. Él mismo es sagrado, no por una causa inmanente, sino porque establece el contacto, por una parte con la famosa “trilogía wixarika” y, por la otra, con el universo indígena y las fuerzas externas que estimulan la reproducción social (2012: 22-23).

El toro es una transformación que se da precisamente en el tiempo destinado a entablar una relación con los mestizos, intercambiar con ellos. Puede decirse que

el toro es un elemento del que los wixaritari se han apropiado en el punto espacio-temporal opuesto a la peregrinación al desierto de Wirikuta, que tiene como objetivo ser venado, ser peyote o ser sol. Así, en el tiempo en que se libera la oscuridad y las lluvias, los wixaritari se internan en el mundo de las transformaciones del toro, que es también el tiempo marcado por el intercambio con otro, con el mestizo. En este tiempo el wixárika intercambia con el no wixárika que, menciona Neurath, no es tan diferente, y se requiere ser toro para comprender las relaciones de esa otra sociedad.

En el ámbito ritual, los huicholes establecen una semejanza entre el sacrificio del venado y del toro, aunque en realidad son muy diferentes. Los huicholes observan que el venado se ofrece en la cacería, en cambio el toro, elemento de caos necesario para continuar la reproducción social, lucha contra los rancheros y se opone a ser capturado a lazo por los charros teiwarixi, es decir, los no wixaritari, una especie de trampa móvil. El toro, “lucha furiosamente antes de dar su leche o su sangre (mientras que el venado “se ofrece” en la trampa fija de la red de lazo idealizada por la memoria colectiva de los cazadores), ese buey encarna un poder brutal, difícilmente controlable” (2012: 48).

El toro también se representa en el mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, pues Santos de la Torre lo identifica con el pueblo wixárika, que, como un toro, va a defender su territorio. Los wixaritari son toros cuando entablan relación con los mestizos, y luchan frente a ellos por sus derechos e intereses.

Los wixaritari inmolan toros principalmente a la diosa del maíz. En los sacrificios a las diosas terrestres, la sangre derramada del toro se asocia con la fertilidad y la siembra y por lo tanto con la jícara:

La inmolación está precedida por un coro, compuesto por el maraka´ame cantador y su segundo; ambos sostienen su varita adornada con plumas (*muvieri*) y unas velas adornadas con cintas por hombres y mujeres del grupo sacrificante, que traen velas, ofrendas de elotes, peyote, frutas, flechas votivas y cuernos de venado. El corro gira cinco veces alrededor de la res inmovilizada, acompañado por la música del violín y de la guitarra, mientras que el canto del primer maraka´ame, más allá de las referencias a la mitología del sacrificio, profiere una letanía de quejas y ruegos dirigidos a la víctima para que ésta perdone a los hombres lo que están a punto de hacerle. El animal está rociado con agua lustral y el niño *hakeri* presenta el cuchillo y la jícara que recogerá el primer brote de sangre. El sacrificador (matasero o *tetukewiwa*), que pertenece al grupo sacrificante, coge el arma y hunde la hoja en la

yugular del buey para conseguir el flujo máximo de sangre. Entonces, en forma muy coordinada, las mujeres y los hombres del grupo se presentan para rellenar de sangre las jícaras y unos cubos, al tiempo que remojan sus velas en la herida abierta. Parte de la sangre se conserva en estado líquido en frascos tapados. Después de la fiesta, se repartirá entre los *tukipa* de rancherías, los agujeros de ofrendas cavados al borde de los campos de maíz, así como en los múltiples lugares sagrados donde los huicholes van regularmente; también se utiliza para rociar los elotes verdes en ocasión de los sacrificios del mes de septiembre, en particular la Fiesta del Toro (Saumade, 2012: 35).

Saumade analiza que la reciprocidad establecida entre el toro y la tierra es prueba de la apropiación que se ha generado sobre este animal y no de aculturación. El toro se ha convertido en un símbolo de la reciprocidad que se entabla al regreso de la peregrinación a Wirikuta. Así como se recoge la sangre del toro en las jícaras, símbolo de lo femenino, también las mujeres preparan el caldo de venado, ambas acciones son metáforas de lo húmedo contrastado con lo seco. El "*irikame* puede proceder, según los casos, del interior del cuerpo del ciervo, de la sangre del toro o de la espuma del mar (en las peregrinaciones a la costa); así que, una vez más, el rito dramatiza la dualidad entre los estados líquido-húmedo (los humores corporales, el agua del mar) y sólido-seco (la piedra)" (Saumade, 2012: 42).

En la ofrenda a las diosas acuáticas, el toro representa a una serpiente acuática que pertenece a Nakawé y, según indica Oliver, está asociada con la muchacha-serpiente *Huku Uimali*, que es la "dueña del venado". La carne del venado cazado es horneada y cortada en cuadritos que son ensartados en un hilo, formando la figura de una serpiente (*tutu muyawa tutu sipa*), así el venado se convierte en serpiente y se relaciona con la diosa de la lluvia, al igual que el peyote (Olivier, 2015: 293). La carne del peyote y la de venado, que antes había sido preparada con agua por las mujeres, también se pueden cocinar en seco, como señala Saumade:

La carne que queda se asa en un horno cavado en la tierra y alimentado por piedras calentadas al fuego. Esta forma masculina de cocinar en seco contrasta con la cocina en agua del caldo, preparado por las mujeres después del sacrificio. Una vez asada la carne, se recorta en pequeñas rebanadas que, tras el retorno de los cazadores a la comunidad, se pondrán a secar en zarzos de ixtle, para acabar, como ya sabemos, en el caldo preparado en ocasión de las fiestas, cuando se presentan ligadas por una cuerdecita que forma un collar. Lemaistre (1996: 312) anota que las rebanadas de carne de venado secada se confunden con las de peyote que se secan después de Semana Santa para ser conservadas todo el año. El peyote secado puede también

ser pulverizado. Esta tarea es realizada por las mujeres que utilizan a este propósito el metate, que también usan para procesar el grano y la masa de maíz, desde luego, pero también el cuajo del queso en temporada de aguas. El polvo del peyote puede utilizarse como tal o disuelto en agua para consumirse en estado líquido (2012: 42).

La asociación del venado con la lluvia también está presente en Mesoamérica. Según las investigaciones de Oliver: "Tlaloc es responsable de la lluvia de fuego y, por lo tanto, el venado tiene que ver con el fuego, los nexos del ciervo y la lluvia no se pueden desdeñar" (2015: 291) y pone especial atención en la lámina del Códice Dresde donde se "representa al diluvio con la serpiente-cocodrilo de cuya boca sale un flujo de agua que tiene patas de venado" (2015: 293). Por lo que respecta a los peregrinos de Wirikuta esta mutación supone que quienes habían sido iniciados, ya no lo son, se han acercado a la oscuridad, al agua a la sal, por lo que pueden establecer una alianza con los no wixárika (*teiwari*) y en una analogía asimétrica son compañeros iguales de intercambio. El maíz es el símbolo de dicho intercambio con ese otro mundo que siempre ha existido (Neurath 2019: 278).

Para comprender la complejidad del espacio-tiempo ritual es necesario considerar la asimetría entre el territorio solar de Wirikuta y el mundo acuático y oscuro de la diosa *Takutsi*. Esta asimetría permite la transformación de los peyoteros en sus visiones y la transformación de los objetos rituales en puntos geográficos concretos, personas y antepasados. Este antagonismo asimétrico de fuerzas cósmicas permite englobar el elemento solar en el elemento nocturno y como Kindl señala, el ejemplo ritual de esto es la peregrinación de Wirikuta, pero también el elemento nocturno engloba al solar, que es la fiesta del Peyote. Este desdoblamiento de pensamiento forma una espiral. Termino con una cita que refiere Kindl:

El raciocinio mesoamericano al cual define como "la manera en que las categorías se ponen en relación por el pensamiento en un sistema constantemente irrigado por canales portadores de energía... Estos mecanismos dinámicos permiten que los elementos pertenecientes a uno de los dos polos se fundan en sus opuestos y se transformen por completo. Así, los mecanismos de inversión se manifiestan como un movimiento de balanceo, de un extremo a otro de las concatenaciones simbólicas, pasando por etapas de equilibrio y desequilibrio, alternando entre simetría y asimetría. Estos movimientos cósmicos se articulan con operaciones cognitivas que pueden combinar símbolos, resolviendo "la ausencia de un principio de no contradicción (Galinier en Kindl 1999: 114)

1.6 Pensamiento, narrativa y naturaleza

En la cultura wixárika, las creencias, conocimientos y significado del mundo se transmiten mediante el lenguaje oral. Esta comunicación aporta “significaciones lingüísticas en un estado más vivo y homogeneizado, puesto que toda comunicación y transmisión de conocimiento se da mediante interacciones directas, personales” (Borrego, 2018). Esto podría suponer que hay una desventaja en cuanto a la administración la información y la producción de expresiones lingüísticas. Sin embargo, Borrego indica que en el caso de los wixaritari no es así:

que existen más de tres mil topónimos relacionados narrativamente que se refieren a las formas y los colores de los accidentes geográficos y la vegetación en los 4 000km² de territorio de las tres comunidades huicholas escasamente pobladas. Los sentidos que el huichol es capaz de estructurar y organizar son sumamente complejos, y debido a los consistentes vínculos intersubjetivos planteados, podemos suponer que no sólo las expresiones lingüísticas, sino también las representaciones cognitivas que, como dice Verhagen, utilizan a las primeras como su andamiaje, son transmitidas de forma ágil y nítida, permeándose desde las altas esferas políticas hacia toda la población huichol (Borrego, 2018).

Los wixárritari utilizan la palabra *kawitu* o camino de la oruga (*kawi*) para referirse a sus mitos cosmogónicos, conocidos especialmente por los *kawiterutsixi* (Neurath, 2013:81). La oruga guía a los peregrinos que, como las orugas, al final se transforman en mariposas. Los que conocen los mitos conocen mejor los caminos de la peregrinación que son como hilos o cuerdas que se extienden hasta Wirikuta:

Cantar *kawitu* equivale a caminar en las rutas de peregrinación que... se entienden como hilos o cuerdas. Se trata de seguir las huellas de los ancestros para después practicar el autosacrificio cosmogónico, que implica crear el mundo. De esta manera, el cosmos puede entenderse como un tejido de textos rituales o, más bien, de "hijos de sueño" como los que menciona la génesis de los witoto, grupo asentado en el Amazonas colombiano... (Neurath, 2013: 80-81)

Neurath menciona que para apreciar el arte huichol es importante tener en cuenta que el simbolismo de los textiles y los hilos que contiene son “como rutas y

narraciones, el mundo como tejido, la creación artística como actividad cosmogónica” (2013: 78). La cera con la que se adhieren los estambres tiene una importancia esencial, ya que Neurath señala que quien cantó el primer mitote fue la persona abeja, *Tsitsikame*. Después de ser asesinado, salieron de sus ojos las primeras abejas, *xiete*, y de otras partes de su cuerpo brotaron sus plantas favoritas para extraer miel, mientras "el sonido de su arco musical sigue vivo en el zumbido de las productoras de miel" (2013: 81).

Las tablas huicholas de estambre son piezas que suelen tener un texto al reverso que explica el cuadro o en algunos casos habla de detalles específicos. En este ejemplo se puede observar el cuadro de estambre realizado por el artista José Benítez junto a su propia descripción de lo narrado en él a Juan Negrín (Neurath, 2013: 87).



La explicación redactada por el artista es más breve y dice lo siguiente:

Aquí vemos el principal Tuamurawi. Él estaba solo cuando inició su trabajo, y al ver que él estaba lleno de semillas.

Y así como lo vemos, él fue el señor que pudo hacer nuestra vida.

Al llegar a Ixuapa —vida que estaba cerrada de oscuridad— y al mismo tiempo escuchó en su *nierika*.

Quien le hablaba era Utuanaka.

Cuando caminaban juntos, les hablaba Tatutsi Xuweri Timaiweme.

Lo que pensaban: Tatutsi Xuweri así les decía, porque Tatutsi no hablaba, pero su *iyari* hablaba.

Era como un remolino que respiraba y Tuamurawi pide una cola de venado que asimismo hablaba, pues bien:

“Yo soy Tatutsi Maxakuaxi. De donde vienes, vienes pisando en un pecho. Al llegar adonde vamos, la luz, tienes que entregar toda la semilla y lo tiene[s] que buscar donde puedes estar”.

Después de que ya estaba enterado, a él le entregaban todo.

Cuando llegó el tiempo sintió que se estaba por que aparecieran las cosas en este mundo.

Esto autorizó Tatutsi Xuweri Timaiweme al pensar que Tatutsi dispusiera su vida.

Por eso, en este mundo nadie le escucha, porque de un principio así fue.

Tatutsi Maxakwaxi supo colocar los *Tateteima Xapa*.

De todo Tatutsi Xuweri Timaiweme dispuso para completar.

Su *iyari* dispuso Tatutsi Maxakwaxi y Irikwekame y Teiwari Timaiweme Tawikuni.

Por principio ves [a] Xurawe Temai.

De ahí tuvieron que salir muchas cosas para que esto viviera.

De su *iyari* es [de] donde viene esta vida, así como la reconocemos.

De este mundo.

José Benítez Sánchez de San Sebastián, Jalisco.

Detalle del cuadro de estambre de José Benítez explicado por él y transcrito por Juan Negrín.

Neurath y Tedlock establecen que la tabla de estambre es un texto y, al mismo tiempo, un textil. En estos cuadros se entrelazan diferentes narrativas, pero "se vislumbra un hilo narrativo maestro". Algunas narraciones se centran en una persona o un 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" (Neurath, 2013: 90).

La actividad de la comunicación no consiste en la transferencia de información del emisor a un receptor. La comunicación supone el mutuo modelado de un mundo común a través de una acción conjunta, porque el acto social del lenguaje da existencia a nuestro mundo (Varela 2005: 111-112). Alejandro Borrego menciona que los wixaritari establecen una red de cognición entre el mundo y las actividades que realizan, a partir de mitos compartidos (2018). Compartir los mitos supone también tener un conocimiento compartido y transmitido intersubjetivamente. El uso del lenguaje oral permite un modo de comprender el mundo y de comprenderse en él. Este proceso es resultado de un acto creativo que resulta del *nierika*:

como afirma Kindl al haber comprobado en un estudio de caso: La visión tiene por resultado un proceso creativo que no solamente implica una reconstrucción de lo que ya se ha visto. La acción ritual de ver que confiere el *nierika* a los iniciados huicholes se puede considerar como una genuina creación en donde el sujeto, además de construir lo que ve, se construye a sí mismo como aquel que ve. (Borrego, 2018)

La palabra *nierika* que proviene de la raíz *niere* que significa ver, establece una diferencia entre ver y mirar. Este estado de visión se orienta a los sueños, la creación y la invención porque es una imagen en movimiento (Borrego, 2018). La imagen que se ve es una imagen en devenir, que tiene una "transformación

constante” en un “movimiento perpetuo”, este movimiento se relaciona con los mitos cosmogónicos que están vivos y se recrean, formulando diferentes versiones:

Nierika, en tanto “don de ver”, es lograr la visión de los ancestros, y es “este carácter dinámico [el] que les permite a los peyoteros acceder a conocimientos específicos sobre los principios de metamorfosis y movimiento que rigen en la cosmología wixárika” (Borrego, 2018)

El *kawitu*, los mitos cosmogónicos o camino de la oruga, no están consignados en un texto escrito, por lo que hay de ellos una diversidad de versiones que se transmiten de manera oral. Villegas explica, siguiendo a Levi-Straus, que los narradores “no son creadores del mito, son portavoces creativos de él” (2016: 59). La ritualidad de estos rituales comporta un constante rehacer el camino que hicieron los antepasados, así como se recuenta el *kawitu*. Los mitos se reinventan constantemente, lo que a veces resulta extraño desde una perspectiva occidental, que sigue una ontología y lógica rígidas:

La confusión aumenta cuando, a la manera de un explorador que se ha extraviado en intrincados parajes se desplaza en la oscuridad armado únicamente con la frágil luz de una lógica estática en un reino en que predomina una lógica movediza. Heredero de Parménides y la ontología occidental, acostumbrado a pensar en rígidos conceptos, extraño a la analogía y sus máscaras, fuera del animismo, no le queda más que volver sobre sí mismo y, en medio de la crisis interior que asalta a los que se han perdido, se ve obligado a abandonar los pálidos reflejos de la lógica estática para poder guiarse en la selva movediza que es la realidad de los otros. (2016: 59)

Esta ontología, que impregna la narrativa y la ritualidad, es una forma de cognición e interpretación del mundo diferente a la occidental. Un jicarero puede ser el representante de un dios y el dios mismo y en una obra de arte se puede encontrar el *nierika* del artista sobre el dios y ser a la vez el *nierika* del dios. Esta ontología también es diferente cuando se trata de la manifestación de un ser concreto: “a diferencia de la occidental [...] no se reduce a un cúmulo de objetos inertes. Es así

que para los amerindios, un templo equivale al universo, un cerro a todos los cerros, un animal a todos los animales de su especie” (Villegas, 2016: 16).

Villegas aclara que los hombres pueden hablar entre ellos y con los elementos que conforman el mundo porque “todo tiene voluntad, los muertos, los astros, las plantas, las piedras, los animales, los cerros, incluso los utensilios” (2016: 16). Uno de los relatos que recoge Villegas del *mara’akame* Gilberto González narra cómo determinados elementos naturales son los antepasados:

Los primeros que fueron a Real de Catorce fueron las piedras; eran gente como nosotros. Se hicieron puros cerros, se hicieron piedras, rocas. Son los que fueron primero. Por eso se mira todo eso. Esa gente dijo, esas piedras dijeron: “Yo me quedo aquí, yo me quedo aquí, yo cuido este lugar, yo cuido este otro lugar”. Esas piedras, esa gente, se quedaron ahí donde están para cuidar los lugares, como policías” (2016: 16).

A diferencia de la forma occidental, la relación de los wixáritari con el territorio y sus elementos naturales no se entabla mediante una relación de posesión. Por el contrario, los wixáritari se asumen como deudores de la tierra:

Es por ello que cuando se les pregunta si el predio en el que habitan les pertenece siempre responden que no, que únicamente lo tienen prestado por los “diositos”, que nadie puede venderlo ni rentarlo, que es de la comunidad. En un contexto así los beneficiarios con un predio están obligados a habitar en él, a trabajarlo, sabiendo que la tierra no es una posesión que se pueda vender como se hace con una vaca o con una artesanía. (Villegas, 2016: 21)

Elegir donde vivir, conlleva una serie de cuidados. Villegas menciona que los huicholes eligen el terreno, buscando que esté cercano a un manantial o río para que en la época de sequía no escasee el agua. Es necesario también que cerca haya pastos suficientes para alimentar al ganado y que el terreno sea propicio para alimentar los cultivos de maíz (2015: 21). El territorio sagrado es un espacio en el

que habitan los dioses, los antepasados que hicieron la primera peregrinación están ahí en forma de rocas, de elementos naturales:

Dentro de este espacio habitan los dioses en forma de cerros, manantiales, plantas, piedras, personifican a las fuerzas naturales: el mar, el fuego, el sol, la lluvia, la vegetación, Los huicholes son sus hijos, por tanto, tienen que obedecer lo que sus mayores les dicen, las enseñanzas que les han transmitido. (Villegas, 2016: 38)

Los cabellos de la diosa primigenia se extienden por todo el territorio, como se extienden las vibraciones de los cantos y se tejen los caminos hacia Wirikuta, de esta forma el mundo es considerado por los wixaritari como un gran todo conectado, conformado por los dioses y los hombres, el territorio y los seres divinos. El *marakame* convoca a los dioses con sus cantos, tambores y bailes alrededor del fuego para que lleguen desde los distintos caminos a los centros ceremoniales, *tukipa*:

En las fiestas, pues, los hombres y los dioses se reúnen. En ellas los huicholes ofrecen a sus deidades animales en sacrificio [...] Los dioses asumen el juego de la reciprocidad respondiendo con lluvias, ausencia de enfermedades, buenas cosechas. Ahora, bien, si los dioses se desplazan desde sus lugares de residencia para acudir a las fiestas del *tukipa*, también viven perpetuamente en él. Esto es paradójico. Los dioses acuden al centro ceremonial como si vinieran de fuera, pero, a la vez, siempre han estado ahí, personificados por los jicareros, es decir, los que cuidan las jícaras rituales, hacen la peregrinación a la tierra del peyote. (Villegas, 2016: 39-40)

Los rituales son dirigidos por el canto del *marakame* que narra los acontecimientos míticos, pero a la vez canta por múltiples deidades que él mismo encarna, en una secuencia de transformaciones y acumulación de identidades que pueden ser contradictorias (Borrego, 2018). Esta ontología concibe una multiplicidad de ser en la que es posible que un jicarero represente a un dios y sea también el dios mismo, a su vez este dios llega al *tukipa*, pero siempre ha habitado en él. Lo anterior es un ejemplo de analogía sobre una representación del mundo en el que no está presente

el principio de no contradicción. Esta ontología también se traslada a la concepción wixárika sobre la obra de arte, en la que las imágenes de un dios lo representan y son sí mismo.

Los rituales, encabezados por los cantos del *mara'akame* son posibles debido a que él ha obtenido el don de ver, lo que en muchas ocasiones se materializa en obras artísticas u objetos rituales.

La materialización de las experiencias de peregrinación a Wirikuta ofrece imágenes visuales de un mundo en movimiento que, de acuerdo con Kindl, poseen una gran fuerza expresiva y un alto valor cognitivo. Así sucede en la jícara huichol estudiada por Kindl, que representa un microcosmos:

Olivia explica cómo estas jícaras, usualmente decoradas por cinco pequeñas figuras organizadas en un quincunce, remiten a distintos ancestros. Lo interesante es que las significaciones no son unívocas. El centro, dependiendo de la figura y el color, denota la deidad representada, sin embargo las figuras circundantes connotan ciertas características, tendencias o estadios de la misma. La lectura de estos sistemas simbólicos no está restringida a iniciados, y aunque se puede suponer que los iniciados logran una mayor profundidad y precisión, me atrevo a declarar que otros individuos inmersos en la tradición pueden también realizar interpretaciones en la misma directriz (Borrego, 2018).

Según las teorías de Givón los modelos de cognición enmarcan la *realidad*. Estos modelos proporcionan una experiencia del mundo adaptativa a través de la analogía. Así, jícara wixárica es una analogía del mundo de acuerdo a un modelo mental concreto, el de la cultura wixárica.

Givón, en *Context as other minds*, define a la pragmática como la capacidad de los organismos biológicos para construir modelos mentales –contextos–, que “enmarquen” la realidad, proporcionando una experiencia estable y coherente. La evolución, dice, ha enseñado a los organismos vivientes a atender selectivamente a ciertos estímulos, representarlos internamente, y responder a ellos, a aquellos que se estimaron funcional y adaptativamente relevantes. Givón explica algunas “naciones” (themes) que se encuentran en el núcleo de la pragmática, y por tanto también en el

núcleo de la “adaptación evolutiva llamada cognición”: son la relevancia e importancia, y la similitud y analogía. (Borrego, 2018: 14)

La comprensión del mundo como analogía hace que Villegas interprete el mundo wixárika como un reflejo, “es un espejo; el mundo son sus imágenes, sus apariencias” (2016: 43). Por eso los elementos del mundo natural pueden hablar con los hombres y los hombres con ellos. Por esta misma razón el *mara’akame* canta a los dioses y se comunica con ellos a través de las plumas. El lenguaje es uno para todos, todo habla:

los cerros, las piedras, los árboles, los ojos de agua. Hablan entre ellos: se comunican. Todos comparten el mismo lenguaje. Por otro lado, también hablan al hombre. En este sentido, el viento recorriendo el bosque, el ruido del agua al fluir en un río, un pájaro en un árbol, la lluvia en la cima de un cerro, son palabras, partes de un diálogo (Villegas 2016: 43)

En una de las narraciones recogidas por Villegas del *mara’akame* Jesús Jiménez, quien ha peregrinado a Wirikuta catorce veces, explica:

Los primeros que fueron a Wirikuta fueron *Kauyumari*, que es como venado, y lobo. El *mara’akame*, cuando canta en las fiestas, habla con él. Muchos dioses, cuando iban a Wirikuta, no llegaron, se quedaron en los cerros, por los lugares donde los peyoteros pasan y dejan ofrendas (en Villegas, 2016: 90).

El *kawitu* y los ritos son la forma en la que el humano participa de este lenguaje, se comunica con el agua, con el fuego, con el sol, con las plumas y con los dioses. Villegas dice que las palabras de los hombres son también sus peregrinaciones, sus pasos en el camino, sus ofrendas rituales. Considero por lo tanto que las obras artísticas de los wixaritari son también palabras que se insertan en este canal de comunicación con los dioses. Por otro lado, el dios que es en la obra de arte habla

a los hombres con el canto de la cera de abeja, habla con los hilos, con el camino que se traza y con la chaquira con el susurro del agua que da vida.

Capítulo 2. Neoliberalismo y cultura wixárika

La amenaza que se cierne sobre la pérdida del territorio sagrado de los wixaritari, en particular sobre Wirikuta, tiene su origen en la pugna de dos concepciones territoriales distintas: la wixárika y la del neoliberalismo. Siguiendo a Paul Liffman, Borrego expone el conflicto que hay entre lo que se considera la territorialidad wixárika y la territorialidad del espacio nacional (2018). En el capítulo anterior desarrollamos las redes de significados y sentidos que el pueblo wixárika otorga al territorio y que le permiten una cognición del mundo a través de una compleja red que conecta el territorio natural, los mitos cosmogónicos, la ritualidad y sus expresiones orales y artísticas. Tener en cuenta lo anterior es indispensable para poder contraponer en este capítulo las dos distintas cogniciones sobre el territorio y se relación con el hombre que se encuentran en pugna y causan el conflicto en Wirikuta.

En este capítulo puntualizaremos algunas consideraciones pertinentes que el pueblo wixárika tiene sobre el territorio y después abordaremos el tema de la territorialidad en el neoliberalismo. Recurriremos a la discusión ontopolítica del territorio en el concepto de *territorear*, así como las consecuencias del ensamblaje moderno cultura/naturaleza y por último la apertura a otras posibilidades de relación del humano con la naturaleza en virtud de nuevas subjetividades.

La no delimitación del territorio sagrado de los wixáritari es un problema multidimensional semejante al que también enfrentan actualmente otras comunidades indígenas. La cuestión ha sido abordada por Axel Lazzari, quien la entiende como un conflicto político en el que se encuentran involucrados "actores humanos quienes, a través de prácticas instrumentales, simbólicas y valorativas, disputan y negocian la delimitación de un objeto". En el caso de los huicholes, este objeto es un territorio en el que hay un conjunto amplio de seres, tanto humanos como ligados a la flora y la fauna (2018: 3). Lazzari propone abordar este tipo de conflictos que se generan en la disputa de un territorio como "conflictos ontopolíticos entre diferentes modos de *territorear* (2018: 3). El autor explica así este término:

Territorear es un neologismo acuñado por nosotros para distinguirlo de nociones como "producción" o "construcción de territorio" enmarcadas en una epistemología constructivista. En su forma verbal el término intenta captar un devenir-territorio en función de un movimiento a lo largo de colectivos de humanos y no-humanos ensamblándose y re-ensamblándose. Para que un *territorear* se reconozca como tal en una red cualquiera de humanos y no humanos debe vibrar de una cierta manera para los actores involucrados. Devenir-territorio podría pensarse en clave de un contacto e incluso una fricción. Ingold retoma la psicología ecológica de Gibson quien distingue tres componentes del ambiente. El medio, que habilita para los humanos el movimiento y la percepción, las sustancias, que resultan más o menos resistentes a ambos, y las superficies que son el lugar "donde la energía radiante se refleja o se absorbe, donde las vibraciones se pasan al medio (...) y aquello con lo que nuestros cuerpos se encuentran al tacto". Según nuestra interpretación, un devenir-territorio se relacionaría con las "superficies". Los actores humanos perciben y valoran "territorio" allí donde el medio y las sustancias se juntan, "el lugar donde ocurre la mayor parte de la acción". (Lazzari, 2018: 8)

El pueblo wixárika no se asume como poseedor del territorio. Su concepción de *territorear*, involucra la noción de actor-red que comprende figuras humanas y no humanas como los cerros, las plantas, la sociedad, el derecho, etc. Esta red está establecida en el territorio cosmológico o *kiekari* que se delimita por los puntos cardinales que los *mara'akame* denominan raíces:

Kie quiere decir: casa, rancho, ranchería. Kiekari: “rancheridad”, el territorio de la comunidad, y por lo descrito anteriormente, incluso el universo entero. Yeiya, otro concepto primordial de la cultura huichol es descrito por Neurath como “realizar el costumbre”, y “caminando sobre las huellas de los ancestros” (aludiendo a las peregrinaciones fundacionales), y Liffman encuentra en tal término una verdadera expresión de lo que para la cultura occidental equivaldría a “religión”, en tanto que *yeiya* significa estancia y movimiento, elementos vitales dentro de la cultura huichol. Otro concepto relacionado es *nanayari*. *Nana* significa raíces o enredaderas. *Nanayari* es la relación ceremonial creada en el *kiekari*, instaurándose a partir de las ceremonias que conectan linajes con ancestros. (Borrego, 2018)

Estas raíces territoriales son: Wirikuta (al Este), Tatei Haramara, Isla del Rey en la costa de San Blas en Nayarit (al Oeste); Xapawleyeta, la Isla de los Alacranes en la laguna de Chapala en Jalisco (al Sur); Huaxamanaka, el Cerro Gordo, en Durango, (al Norte); y Te’akata, en Santa Catarina (en el centro) (Borrego, 2018). Este territorio sagrado se vincula por los centros ceremoniales y terrenos de las familias, pero todo está al resguardo de los dioses. Borrego señala que en las prácticas relacionadas con las peregrinaciones a los lugares sagrados dispersos por todo el occidente de México se establecen “lazos de parentesco cambiantes y de este modo, los huicholes redefinen constantemente los límites geográficos de su patria” (2018).

Esta característica cambiante de los nombres de los sitios y elementos naturales en el *kiekari* conlleva que los lugares sagrados también se modifiquen y cambien de ubicación. Esta es una de las características de la ontología wixárika que se traduce en una imagen en movimiento del espacio, tal como la lee el *mara’akame*, como revisamos en el capítulo anterior. Su concepto de territorialidad no comporta en sí una delimitación geográfica, porque los lugares no son espacios esencialmente físicos, sino un “acontecimiento” (Borrego, 2018). Por este motivo el territorio para

los wixaritari no se puede poseer, delimitar, vender o trasgredir con actividades extractivistas:

Se podría considerar así el *kiekari* en su totalidad no como una representación simbólica, sino como una representación cognitiva compleja: una conceptualización, o un haz de conceptualizaciones, que se carga no únicamente de creencias y conocimientos, sino también de actitudes, emociones, valores religiosos y morales – con todos los símbolos que efectivamente son generados a su alrededor para su comunicación e interpretación–, misma representación cognitiva que, como se expuso, debe ser cíclicamente actualizada a través del ritual para su permanencia y por tanto para la continuidad del mundo huichol (Borrego, 2018: 17).

Este es uno de los problemas centrales inmersos en el conflicto por la defensa de Wirikuta. Lazzari menciona que en el análisis ontopolítico por la lucha de un territorio, se retoma el concepto latouriano de “plasma” para definir de alguna forma estos espacios no legitimizados, al no estar medidos:

“¿qué hay entre las mallas de ese circuito?” y se responde con la “extraña figura” del plasma, definida como “aquello a lo que aún no se ha dado formato, que no ha sido medido, socializado, incorporado a cadenas metrológicas, y que aún no se ha cubierto, inspeccionado, movilizado o subjetivado”. Vale decir, la red se ve contrastada de repente por todo aquello que se deja sin conectar; “espacios vacíos”, “trasfondo”, “afuera” son las palabras elegidas por Latour para caracterizar la virtualidad o potencial de fuerzas que es el plasma. (2018:12)

Esta cosmovisión sobre el territorio es opuesta al concepto de territorialidad neoliberal, la cual implica una delimitación geográfica que comporta la cosificación del espacio y la señalización del mismo. Con todo, el concepto de *territorialidad* no tiene solo un componente geográfico:

La territorialidad incluye derechos formales, conceptos populares, premisas implícitas y prácticas cotidianas de construcción de lugar y control de espacio físico y discursivo para conferir identidad, pertenencia y poder. El lugar es el elemento básico del territorio desde el punto de vista del pueblo que lo habita. Baste decir que los espacios físicos no son inherentemente lugares culturales y que no todos los lugares son necesariamente geográficos [...] La memoria personal y la compartida, el discurso y la práctica llenan los espacios físicos –aun si el único espacio es el firmamento y la única práctica es el discurso mismo–, hasta convertirlos en lugares significativos. A la inversa, el espacio físico es un lugar cero hasta que el movimiento y la narrativa le dan forma. (Borrego, 2018)

Así, el conflicto por el territorio es multidimensional y se extiende más allá de la delimitación de sus límites y toca todos los aspectos políticos, culturales, religiosos, sociales y económicos. No obstante, Lazzarri observa que lo denominado territorio tradicional “se determina como un “compuesto” formado por un núcleo sólido de naturaleza (espacio, recursos) y una capa más blanda de sociedad” que toma un conjunto de factores, pero “no se establece cuáles son los criterios de ponderación más allá de la enumeración jerárquica en la que lo político y económico parecen privilegiarse sobre lo cultural y religioso” (2018: 16). La causa radica en que el sistema capitalista en sí, no solamente en su faceta neoliberal, está orientado a obtener una ganancia económica basada en la explotación territorial que involucra la naturaleza y los recursos naturales. Esto lleva a cosificar al territorio en términos de producción, que requiere de una extracción de sus bienes. La consecuencia de este concepto sobre la naturaleza y la forma en la que el hombre se relaciona con ella han desencadenado una crisis local con un eco a nivel mundial en múltiples facetas como la ambiental, alimentaria, financiera, institucional, además de la homogenización de la cultura y de la amenaza que versa sobre supervivencia humana en general.

El sistema capitalista se orienta a la productividad, a la acumulación y al crecimiento no sustentable de la economía, pero si sostenido. Concibe un tiempo lineal atravesado por la idea del progreso. El concepto de tiempo lineal es una de las causas de consumo desmedido, ya que no tiene cabida la reutilización, por el contrario, se fomenta la fabricación de la novedad y también lo obsoleto programado y percibido.

La interconexión de las economías, que quedó manifiesta en la crisis económica de 2007-2008, evidenció como menciona Eric Toussaint, los efectos de la mundialización de la economía capitalista. Esta mundialización no desconectó las economías de las grandes potencias, pero sí impuso cargas mayores en los países en desarrollo materializadas en una mayor deuda externa (2010: 3). Para garantizar el crecimiento económico en esta crisis, el neoliberalismo diseñó una estrategia productiva y extractivista sin precedentes que, objetivamente, según de Toussaint generará otra crisis mayor:

las medidas neoliberales impuestas por el FMI y el Banco Mundial fragilizan, o deterioran, los ecosistemas. Para obtener las divisas necesarias para el pago de la deuda, los países del Sur tuvieron que orientar sus economías hacia la exportación: petróleo, minerales, productos del agro “tropicales” (algodón, café, cacao, té, banana, azúcar, etcétera). Al seguir ese camino, las consecuencias ambientales han sido desastrosas: sobreexplotación de los recursos, deforestación, contaminación, erosión de los suelos, desertificación, acumulación de residuos, algunos muy tóxicos (Toussaint, 2010: 5)

En este contexto, se desarrolla el sexenio del expresidente Calderón en México, tiempo en el que la amenaza al territorio de Wirikuta es consecuencia de estas medidas implementadas también por el gobierno mexicano para salir de la crisis, lo que conllevó a la sobreexplotación de la tierra para exportar materia prima (del 40% que exporta Latinoamérica, el 20% corresponde a México) (Toussaint, 2010: 32). El crecimiento económico basado en la extracción, dice Toussaint “pasará por encima de la preservación del ambiente y de las cuestiones sociales. Pero no hay equivocación, al comercializar la naturaleza, el capitalismo comete un error fatal. Para él y para el resto del mundo. Sería preferible que fuera solo para él” (2010: 82). Estas medidas son una continuación de un concepto de territorialidad basado en la explotación que traza una línea directa con la mentalidad y acciones coloniales,

ahora revestidas de economía trasnacional. Toussaint expone que la deuda externa tiene su antecedente en el saqueo realizado durante la fase colonial del capitalismo y que hace paradójicamente deudores a los territorios colonizados. La crisis económica de 2007 urge exponencialmente a los países a endeudarse más para pagar la deuda que ya en 2005, era de 800,000 millones de dólares y según el análisis ese dinero podría haber sido utilizado en un lapso de 10 años (80,000 millones por año) y esto hubiera garantizado servicios sociales a toda la humanidad, servicios de salud básicos, agua potable y educación primaria (Touissant, 2010: 36). Ahora bien, mientras esto continúa, la fase del capitalismo trasnacional se instaura en países como México, que a falta de tecnología, para explotar la materia prima permite a mineras canadienses estas actividades y la extracción directa de los minerales con proyectos a cielo a abierto en la zona de Wirikuta, recibiendo un pago ínfimo, a comparación de lo que consiguen estas empresas, y absorbiendo, sobre todo, el costo de la contaminación de la tierra, la pérdida de biodiversidad y el conflicto social generado al pueblo wixárika por la amenaza de la pérdida de su cultura que no puede definirse sin Wirikuta y sin sus especies endémicas como el *hikuli*. Toussaint no es el único teórico que ha relacionado el tema de la deuda con la explotación de la naturaleza. Lazzari observa esta misma relación derivada de la deuda y el capital en otros periodos y sus afectaciones a los territorios de comunidades indígenas en Argentina:

Las disputas territoriales en las que Ruca Hue se encuentra actualmente involucrada remontan a los efectos producidos por la crisis nacional de la deuda y devaluación de la moneda en 2001-2002. Con el subsiguiente boom de las *commodities*, en particular, la “sojización”, se incorporaron tierras para su cultivo que usualmente se dedicaban a la ganadería. En consecuencia, “espacios de borde” como el Oeste pampeano comenzaron a sentir la presión expansiva del capital. Según los relatos de los miembros de Ruca Hue, en

2003 “apareció gente de afuera” quienes, “papeles” en mano, comenzaron a ocupar y alambrar campos con el fin de trasladar sus planteles de ganado vacuno que se encontraban en otras áreas. (2018: 14-15)

La expansión de la minería surge de la necesidad de los países desarrollados de controlar los recursos, subsuelo y atmósfera para que sus industrias sigan funcionando (Mayoral en Abya Yala, 2011: 18). El sistema capitalista en su versión más radical escinde toda relación de la humanidad con la naturaleza, a excepción de utilizarla como un objeto de explotación. Esto deviene en una epistemología de destrucción que ha derivado en la crisis ambiental actual a nivel global, debido al aumento exponencial de las actividades de producción y consumo de la humanidad. Siguiendo a Touissant, “el modelo productivista constituye sus riquezas y el poder, al tiempo que lanza contaminantes y el CO₂, y destroza la mecánica natural” (2010: 73) y por otro lado da soluciones que solo favorecen a los más ricos. Incluso la contaminación se ha vuelto una mercancía, la supervivencia de otros y su derecho a un ambiente natural limpio y la prevalencia de su cultura también pueden ser intercambiados en un mercado de compraventa. Quienes puedan pagar los “bonos de carbono” tienen derecho a contaminar y esto aplica también para los países que exportan a las mineras transnacionales. Los países del norte en el continente americano tienen un PIB por habitante superior de 5,000 dólares, y continúan además degradando el ambiente y mueven sus compañías transnacionales a países en desarrollo en la misma región donde contaminar el ambiente de sus habitantes. Touissant advierte la gran responsabilidad del FMI y del Banco Mundial en cuanto a la degradación del ambiente y la vulneración de ecosistemas, ya de por sí en riesgo desde hace tiempo:

las políticas de ajuste estructural debilitaron la capacidad de los países en desarrollo de hacer frente a las catástrofes naturales. El Banco Mundial y el FMI impusieron políticas que favorecen la deforestación y el desarrollo de megaproyectos de energía destructores del medio ambiente. El Banco Mundial apoyó proyectos que destruyen la protección natural de las costas, como los manglares, que disminuyen los efectos de las grandes mareas. También rechazó no otorgar el préstamo a las industrias extractivas, como demandaba un informe de evaluación que el propio Banco Mundial había pedido en 2003 (2010: 76-77).

En el análisis de Toussaint que hemos seguido, se observa que hasta ahora la relación del hombre con la naturaleza que plantea el capitalismo no resulta esencial incluso para permitir la sobrevivencia humana. Nicolas Stern, expone en *The Economics of Climate Change*, “el cambio climático es el mayor fracaso del mercado que el mundo jamás conoció e interactúa con otras imperfecciones del mercado” (en Toussaint 2010: 81). Otra imperfección del sistema que involucra al mercado es el tipo de relaciones con las personas. Se vulneran sus derechos y se contaminan los espacios que habitan por una carencia de contenidos éticos y estéticos en los objetivos y decisiones políticas. Este fracaso conlleva la negación de las relaciones humanas construidas en los territorios, y la negación de los derechos básicos y fundamentales a las comunidades. Lawrence Summers, jefe en 1991 del Banco Mundial, después director del Consejo Económico Nacional de la Casa Blanca, y con quien el capitalismo productivista gozó de un gran auge, escribió:

Los países con escasa población de África tienen una bajísima contaminación. La calidad del aire es de un nivel inútilmente mejor que la de Los Ángeles o México. Es necesario alentar el desplazamiento de las industrias contaminantes hacia los países menos avanzados. Debe existir cierto grado de contaminación en los países en los que los salarios son más bajos. Pienso que la lógica económica que dice que los residuos tóxicos deben volcarse allí donde los salarios son los más bajos es imparable (...) La inquietud [a propósito de los agentes tóxicos] será evidentemente mayor en un país donde la gente vive suficientes años como para enfermarse de cáncer, que en un país donde la mortalidad infantil en menores de cinco años es de 200 por mil” (Toussaint, 2010: 85)

La contaminación con metales pesados en la zona de Wirikuta por la actividad minera transnacional presenta una gran amenaza para todo lo que allí vive, ya sea natural –los mantos acuíferos, la tierra, especies endémicas de la zona– o cultural, como los cuerpos de agua sagrados con los que se bendice el pueblo wixárika en las peregrinaciones a estas zonas. Por esta consecuencia, pero sobre todo por lo que supone la pérdida del espacio natural de Wirikuta para el pueblo wixárika, y por ser también una pérdida para humanidad, Eric Toussaint propone como una solución posible y de ruptura con el sistema capitalista el “desenvolver otras formas de propiedad, tales como la propiedad cooperativa o la propiedad comunitaria; y proteger la forma tradicional de propiedad de los pueblos indígenas” (2010: 92). Tomando en cuenta la declaración de la Asamblea de los Movimientos Sociales expresada en el Foro Social Mundial de 2009, se estableció, entre otras propuestas, “reconocer la soberanía y autonomía de los pueblos, garantizando el derecho a la autodeterminación. Garantizar el derecho a la tierra, el territorio, el trabajo, la educación y la salud para todos” (Toussaint, 2010: 94). Los estados deben de recuperar el control de los recursos naturales para enfrentar esta crisis a nivel global en sus interconexiones en el sistema. Para ello es imperante reconocer los elementos heredados del colonialismo, aún vigentes tanto en las relaciones con la naturaleza como en las relaciones con los otros.

2.1 Cuestiones en torno a los conceptos *cultura* y *naturaleza* en el ámbito cognitivo del sistema colonial (tiempo lineal)

El pensamiento de expansión territorial y conquista en la época moderna, comprendida entre los siglos XVI y XVII, marcan todavía en la actualidad las relaciones con los *otros*. La concepción del tiempo lineal instalado en la idea del progreso pretende la dominación de la naturaleza a través de la tecnología. El periodo de la *modernidad* ya ha terminado, pero las bases que generaron su desarrollo siguen vigentes, tal como las describió René Guenon en su libro de 1927 *La crisis del mundo moderno*, enlazadas a sus consecuencias más negativas:

 necesidad de agitación incesante, de cambio continuo, de velocidad que crece sin cesar como la velocidad con la que se desenvuelven los acontecimientos mismos. Es la dispersión en la multiplicidad, y en una multiplicidad que ya no está unificada por la consciencia de ningún principio superior; es, en la vida corriente tanto como en las concepciones científicas, el análisis llevado al extremo, la división indefinida, una verdadera desagregación de la actividad humana en todos los órdenes donde todavía puede ejercerse; y de ahí la inaptitud para la síntesis, la imposibilidad de toda concentración, tan llamativa a los ojos de los orientales. Son las consecuencias naturales e inevitables de una materialización cada vez más acentuada, ya que la materia es esencialmente multiplicidad y división, y es por eso por lo que, lo decimos de pasada, todo lo que procede de ella no puede engendrar más que luchas y conflictos de todo tipo, tanto entre los pueblos como entre los individuos. Cuanto más se hunde uno en la materia, tanto más se acentúan y se amplifican los elementos de división; inversamente, cuanto más se eleva uno hacia la espiritualidad pura, tanto más se acerca a la unidad (1927: 37-38)

La materialización y cosificación de todo, incluso de la naturaleza, es una característica heredada de la época moderna. Otra es la percepción de un *tiempo simultáneo* o *tiempo instantáneo*:

 El tiempo simultáneo es una suerte de victoria pírrica sobre la linealidad que no desaparece pero que no es admitida ya como la componente central o

nodal del sistema de pensamiento occidental. Por ello también, Augé insiste en su concepto de hipermodernidad, ya que lo que se ha logrado es reducir el peso del tiempo lineal propio de la modernidad, pero no suplantarlo (¿aun?). No es necesario recalcar todas las facetas actuales del tiempo simultáneo: lo vivimos en la cotidianeidad del chat informático, y en el horror televisivo de los bombardeos sobre Kabul o Bagdad transmitidos en tiempo real. El tiempo simultáneo es la invasión del todo en el instante, por lo que también podemos calificarlo de tiempo instantáneo. Es el tiempo que privilegia el momento presente y nada más. (Hiernaux-Nicolas, 2007: 55-56)

Esta simultaneidad que nos envuelve oculta la responsabilidad del impacto que tienen las acciones cotidianas en el futuro, y específicamente tiene relación con la crisis ambiental que vivimos. Los planteamientos de Hiernaux brindan la posibilidad de una introspección del mundo occidental y su concepción sobre las relaciones que entabla con los otros, humanos y no humanos, así como la violencia contra el bienestar de estos a nivel físico y espiritual. Hiernaux ejemplifica esta complejidad y antagonismo con la experiencia que puede tener un indígena actual, inmerso a la vez en su cultura tradicional y en algunos aspectos de la posmodernidad:

La complejidad es tanto más intensa en el manejo o la representación que hacemos del tiempo en nuestros encuentros con los demás, ya que vivimos actualmente un periodo de entremezclamientos de tiempos fuera de todo entender. Quiero referirme nuevamente al caso indígena: pensemos en la complejidad que integra el comportamiento del niño indígena que asiste a la escuela construida y operada según los parámetros de la modernidad, vive en su entorno tradicional familiar, y tiene eventualmente acceso a otros modelos de tiempo a través de la computadora o de la televisión. Pensamos que la complejidad que vehicula su comportamiento puede superar la de un técnico en computación que no se rozó nunca con la premodernidad, habiendo sido formado en la modernidad y la posmodernidad y sus respectivas visiones del mundo y particularmente del tiempo. (Hiernaux-Nicolas, 2007: 57)

No obstante, el espacio no se modifica. Epistemológicamente es posible cambiar cómo percibimos el espacio, más no el espacio mismo, como menciona Hiernaux y por tanto la problemática en torno a la transgresión de los territorios sagrados es

innegociable. Una complejidad aún mayor se presenta para quienes como nosotros somos parte de la esfera posmoderna y del sistema capitalista envuelto en ella, los cuales intentan imponer su visión del territorio por medio de la violencia y de la depredación del espacio del otro.

La manifestación de una cosmovisión basada en el tiempo lineal-simultáneo o bien en el tiempo cíclico cristalizada en culturas o civilizaciones distantes entre sí y para las que el bienestar y el buen vivir son muy diferentes. Aquellos que respaldaron el pensamiento racional de la modernidad creyeron que el desarrollo científico brindaría un mayor bienestar. Para ello debía de acelerarse la producción de objetos cuyo consumo garantizara ese bienestar. El mundo occidental promueve para ello todavía en el siglo XX un colonialismo, tanto geográfico como psicológico, que involucra los binomios civilizado/incivilizado y bienestar/barbarie. Recorro nuevamente a la invitación de René Guenon para hacer una autoreflexión de la cosmovisión de los occidentales:

es en el nombre de su *superioridad* como esos *igualitarios* quieren imponer su civilización al resto del mundo, y como llegan a transportar la perturbación a gentes que no les pedían nada; y, como esa *superioridad* no existe más que desde el punto de vista material, es completamente natural que se imponga por los medios más brutales. Por lo demás, que nadie se equivoque al respecto: si el gran público admite de buena fe estos pretextos de *civilización*, hay algunos para quienes eso no es más que una simple hipocresía *moralista*, una máscara del espíritu de conquista y de los intereses económicos; ¡Pero qué época más singular es ésta donde tantos hombres se dejan persuadir de que se hace la felicidad de un pueblo sometién-dole a servidumbre, arrebatándole lo que tiene de más precioso, es decir, su propia civilización, obligándole a adoptar costumbres e instituciones que están hechas para otra raza, y forzando a los trabajos más penosos para hacerle adquirir cosas que le son de la más perfecta inutilidad! Pues así es: el Occidente moderno no puede tolerar que haya hombres que prefieran trabajar menos y que se contenten con poco para vivir; como sólo cuenta la cantidad, y como lo que no cae bajo los sentidos se tiene por inexistente, se admite que aquel que no se agita y que no produce materialmente no puede ser más que un *perezoso* (1927: 88-89)

La colonialidad desarrolló una idea de “América Latina” donde, a partir de la llegada

de los europeos, se subordinan las historias, los relatos, las religiones y las cosmologías de los pueblos originarios a los relatos y conceptos occidentales. La visión colonial sigue aún vigente porque la identidad se funda en la *latinidad* (un valor importado, pues el latín es el idioma del que nacen las lenguas romances europeas) y la división artificial y política de las zonas geográficas. Según la mentalidad colonial, aquel pueblo que no tenía escritura se consideraba que no había entrado en la historia. Sin embargo, los pueblos originarios sí contaban con un rico registro de sus creencias, solo que sus relatos no correspondían al paradigma epistemológico europeo.

Walter Mignolo explica que los movimientos de los pueblos indígenas en Nuestra América tienen nuevos proyectos de conocimiento que vuelven obsoleta la idea de “América Latina” (2007: 20). El pueblo wixárika puede aportar mucho al respecto, pues, a través del aislamiento, logró resistir al proceso de colonización que hubiera implicado la transgresión de costumbres, tradiciones, religión, ideología y mitología. La idea de “América Latina” es un producto de la modernidad y de la colonialidad, cómo también lo son los conceptos de *cultura* y *naturaleza*.

Antes de la modernidad, la cosmovisión estaba unida a la naturaleza y a su creador. La *naturaleza* era la creación divina, en oposición a la creación humana que era la *cultura* (Mignolo 2007: 21). La religión, del latín re-ligare, unía a una determinada comunidad a través de un entramado de creencias propio que daban sentido a la existencia. En la modernidad, la cultura intenta reemplazar a la religión y considera necesario estudiar la naturaleza para dominarla. De ahí se infiere una separación entre humanidad y naturaleza y se crea la idea de la *civilización* como opuesta a la *naturaleza*. Aquellos *civilizados* eran los opuestos a la *naturaleza*, es decir, a la

barbarie. Los pensadores modernos ubicaron el concepto de *civilización* contrario al de *lo natural*. Los pueblos originarios quedaron del lado de *lo natural* y por lo tanto se esperaba que evolucionaran hasta ser *civilizados* según la idea europea. La idea de *cultura* unifica en un solo relato, europeo, la idea de identidad nacional, cultura nacional, lengua nacional, etc. Imponiéndose sobre los rasgos particulares de los pueblos originarios y por lo tanto ejerciendo la dominación en todos los ámbitos, incluso en el lenguaje. En el modelo neoliberal de explotación de los seres humanos y de la naturaleza, aquellos sujetos, junto con sus cosmologías, considerados fuera de la *civilización*, son descartables y cada vez más, pues ese es uno de los principios de homogeneización del sistema neoliberal. El imperialismo tiene diferentes manifestaciones, pero propiamente es una manera de perpetuar el colonialismo. El imperialismo actual que rige la economía y la política tiene su mirada puesta en la globalización y por tanto en la homogeneización de los pueblos, lo que constituye una forma de dominación (Mignolo 2007: 54).

El mundo occidental también se ha percatado de este proceso de dominación epistemológico y físico. Lazzari señala que “en la antropología contemporánea se aborda el pluralismo ontológico en el que se abandona el relativismo del dualismo naturaleza-cultura, que ya había observado Derrida sobre los dualismos” (2018). Derrida cuestionó el edificio epistemológico de la tradición occidental basado en los opuestos binarios, por ejemplo: hombre/mujer, cuerpo/alma, sociedad/naturaleza o cultura/naturaleza, sujeto/objeto y el hecho de que uno de los opuestos ocupa un lugar privilegiado frente al otro (1966). La ruptura con la dualidad es solo una parte del cambio de paradigma que trajo consigo la postmodernidad. Los opuestos binarios que devalúan el término inferior de la oposición constituyen una jerarquía

de valores establecida con esa finalidad. La desconstrucción de dichos binarios permite visualizar las relaciones de poder. Derrida critica la producción de conocimiento que permite la dominación. Él prefiere fomentar las micropolíticas de movimientos descentralizados locales, ecologistas o feministas.

Lazzari se cuestiona sobre la relación que el binomio cultura/naturaleza tiene sobre las redes de actores sobre un territorio:

El poder de cada ensamble específico de naturaleza/cultura depende de su capacidad de reclutar actores, ¿pero todos los actores tienen la misma capacidad de representar a otros? Aquí surge el problema tantas veces señalado a la teoría latouriana en cuanto a que ésta presupone una equiparación de todos los actantes desde el punto de vista de su posibilidad de reclutamiento o “traducción” de otros actantes. Todos los seres del mundo están virtualmente disponibles a sumar sus acciones a una red pero, según nuestro parecer, no todos disponen de la misma fuerza para “arrastrar” a los otros. Algunas fuerzas parecen estar casi siempre ocluidas para ciertos actores. La fuerza a la que no puede acceder un actante, y por extensión una red de actantes, produce un debilitamiento relativo y una asimetría duradera frente a otros. Esta oclusión, sin embargo, no puede ser explicada únicamente por la extensión y el tamaño de las redes. (2018: 11)

La dominación, por tanto, se da a nivel del discurso y de la ideología al ser mecanismos de control sobre la subjetividad. Guattari establece la necesidad de crear nuevas subjetividades para una reformulación epistemológica de la ética y política ante la necesidad de generar una nueva visión ecológica en la sociedad desde una perspectiva no patriarcal. En el siglo XX, Riley Dunlap y William Catton introdujeron el medio biofísico en los estudios de sociología, planteando que el medio ambiente está ligado a la sociedad. Si el postestructuralismo intentó romper la dualidad cultura/naturaleza, el concepto de medioambiente comenzó a ser utilizado en el siglo XX para hacer referencia a la relación entre el mundo natural y el ser humano. Desde que el discurso postestructuralista eliminó el binomio de opuestos sociedad/naturaleza, el concepto de *medioambiente* se utilizó para definir

la naturaleza como un organismo dentro de un sistema donde se inserta la sociedad, con la cual la naturaleza tiene relación. El ejercicio de explotación de los recursos naturales y su transformación en bienes de consumo y por lo tanto económicos se opone al análisis ecológico y político de los movimientos de resistencia.

Según los estudios de Walter Mignolo, los conceptos de *humanidad* y *naturaleza* no son opuestos en la cosmología de los pueblos indígenas, tal como es narrada en los relatos. Estos opuestos coexisten sin anularse. Esta es una característica crucial que Mignolo señala para realizar un proceso de descolonización del conocimiento y por lo tanto una deconstrucción de las lenguas europeas coloniales. Esta descolonización epistemológica permitiría pensar de otra manera la economía y la política. El capitalismo es parte del proyecto de la modernidad y de la colonialidad vigente en los intentos de transgresión del espacio natural de Wirikuta y por tanto del pueblo wixárika que considera a este el espacio más sagrado. El movimiento indígena cuestiona la idea de “América Latina” inscrita en el proyecto de modernidad/colonialidad buscando impedir la explotación de esas zonas naturales. Desde 2005, el gobierno mexicano entregó concesiones a empresas mineras canadienses para realizar extraer minerales a cielo abierto en la tierra de Wirikuta. Estas concesiones son un producto más del proyecto de la modernidad/colonialidad que implica estudiar la naturaleza para dominarla, para explotarla y en el que también se involucra a los considerados *incivilizados, sin historia*.

El hilo conductor de esta mentalidad sigue vigente en los conflictos territoriales. Wirikuta es vulnerada al aplicar las ideas de progreso y productividad propias de la modernidad, cristalizadas primero en el colonialismo y después en el capitalismo.

El capitalismo hace permear en la subjetividad de los individuos y en la construcción de su identidad que la vida con bienestar radica en el consumo de objetos, para lo cual está justificada la explotación de la naturaleza. En esta argumentación también es aceptable la explotación y dominación de otros, así como la autoexplotación. La imposición de este concepto de bienestar ya fue analizado por René Guenón, al que recurro para entender los antecedentes de las acciones emprendidas por la cosmovisión de occidente en los países industrializados:

...en lo que concierne a las invenciones modernas, no basta hacer las reservas que se imponen en razón de su lado peligroso, y es menester ir más lejos: los pretendidos *beneficios* de lo que se ha convenido llamar el *progreso*, y que, en efecto, se podría consentir designarlo así si se pusiera cuidado de especificar bien que no se trata más que de un progreso completamente material, esos «beneficios» tan alabados, ¿no son en gran parte ilusorios? Los hombres de nuestra época pretenden con eso aumentar su *bienestar*; por nuestra parte, pensamos que la meta que se proponen así, incluso si fuera alcanzada realmente, no vale que se consagren a ella tantos esfuerzos; pero, además, nos parece muy contestable que sea alcanzada. Primeramente, sería menester tener en cuenta el hecho de que todos los hombres no tienen los mismos gustos ni las mismas necesidades, que hay quienes a pesar de todo querrían escapar a la agitación moderna, a la locura de la velocidad, y que no pueden hacerlo; ¿se osará sostener que, para esos, sea un «beneficio» imponerles lo que es más contrario a su naturaleza? Se dirá que estos hombres son poco numerosos hoy día, y se creerá estar autorizado por eso a tenerlos como cantidad desdeñable; ahí, como en el dominio político, la mayoría se arroga el derecho de aplastar a las minorías, que, a sus ojos, no tienen evidentemente ninguna razón para existir, puesto que esa existencia misma va contra la manía *igualitaria* de la uniformidad. Pero, si se considera el conjunto de la humanidad en lugar de limitarse al mundo occidental, la cuestión cambia de aspecto (1927: 88)

La aparición del concepto de bienestar en el pensamiento lineal del neoliberalismo y el sistema capitalista supone que también hay otras maneras de concebir el bienestar en el pensamiento cíclico propio de las culturas de los pueblos originarios. El concepto de *Abya Yala* es fundamental en este sentido. En 2007 durante el Primer Congreso Internacional de los Pueblos Indígenas celebrado en el cerro de Kumarakapa, los pueblos originarios coincidieron para nombrar así a nuestro

continente de forma unitaria antes de la llegada de Colón (Lozano en Abya Yala, 2011: 191). *Abya Yala* significa tierra en plena madurez o tierra de sangre vital que en la Declaratoria de Kumarakapay es representada de esta manera:

Hoy somos prueba viviente de luchas ancestrales, reunidos de nuevo en frente anti-imperialistas, procedentes en delegaciones desde Alaska, Argentina, Nicaragua, El Salvador, Uruguay, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, Guatemala, Canadá, Honduras, Guyana, México, Panamá, Perú, Surinam, EEUU y Venezuela. Reconocemos que nuestra lucha ha sido milenaria como pueblos indígenas originarios y que ha tenido momentos claves en los tiempos modernos, entre ellos encuentros de trascendencia continental, que han sido resultado de los diversos esfuerzos que muchos pueblos, comunidades y organizaciones indígenas han hecho durante largo tiempo para dialogar y llegar al planteamiento de conclusiones y estrategias que han fortalecido la unidad de los pueblos indígenas del Abya Yala (Declaración de Kumarakapay , 2007)

En esta declaratoria los pueblos originarios tratan de integrarse en una unidad y tocan temas globales alertando sobre la excesiva explotación de los recursos naturales que en gran medida ocurre dentro de sus territorios y que lleva a la desaparición de la biodiversidad y también de su propia cultura, lo que comporta sus valores ancestrales y, en definitiva, su existencia. Exigen poner fin a la extracción, a las patentes intelectuales usurpadas, y al uso de sus plantas medicinales y rituales:

Vemos al imperialismo como fase superior del capitalismo, a través de sus distintas expresiones, como lo son el consumismo, el desgaste de los recursos naturales que conllevan a la destrucción de la biodiversidad, la transculturización de los pueblos que implica borrar nuestra esencia, la pérdida de nuestros valores ancestrales y la negación de la existencia de nuestros pueblos, convirtiéndose en la más terrible amenaza que se cierne sobre la vida y existencia de nuestro planeta [...] Exigimos: Alto a las explotaciones depredadoras de los recursos naturales existentes en el espacio, suelo y subsuelo, a los monocultivos, utilización de fertilizantes químicos, insecticidas, los riegos con flugosato, los transgénicos, a la manipulación genética de todo ser vivo -contraria a los principios de la vida-, al envenenamiento de nuestros pueblos que se lleva a cabo a través de la distribución y venta de productos enlatados y embotellados riegos con químicos. Alto a la violación de los derechos de propiedad intelectual, robo y extracción de plantas medicinales, a la persecución y hostigamiento de los medios de comunicaciones comunitarias alternativas y de los comunicadores y periodistas indígenas, actos que violentan el derecho a la

información, el cual forma parte de nuestra ley de origen. (Declaración de Kumarakapay, 2007)

La preservación de la naturaleza y de la relación de sus habitantes con ella, la preservación de su idioma y de su cultura son eje central en las demandas presentes de esta declaratoria, que se resumen en la defensa del Buen Vivir:

No trabajar no es vivir bien; mentir no es vivir bien, someter al prójimo no es vivir bien; atentar contra la naturaleza no es vivir bien. Lo que nosotros buscamos es vivir bien y no vivir mejor. Los aymaras queremos nuevamente volver a ser, que significa volver a ser qamiri, que es Vivir Bien; los quechuas han dicho lo mismo: volver a ser capac, persona que vive bien; los guaraníes han dicho que quieren volver a ser yambae, que entraña vivir bien y sin dueños. Queremos todos volver al camino del equilibrio, el Pachukuti, que permita la armonía entre las personas, entre el hombre y la naturaleza. (Morales en Abya Yala, 2011: 8)

Devolver la esencia de Abya Yala es volver al equilibrio con el medio natural, entablar relaciones esenciales entre las personas, volver a la comunidad y al respeto de los procesos y ritmos propios de los pueblos indígenas, descartar los patrones de dominio y explotación sobre la naturaleza y el otro. La propuesta es cambiar el modelo de producción lineal, no acorde con los procesos cíclicos de la tierra para su adecuada regeneración y ejercicio de actividades sustentables. El Foro de los Pueblos Indígenas, Cambio Climático y Buen Vivir que se llevó a cabo en Lima Perú en 2010 apuntó a la actividad minera como uno de los grandes negocios de las prácticas neoliberales que ya había alcanzado su nivel máximo en el continente. Tanto en Perú como en el territorio de Wirikuta, en México, las mineras que operan son de origen canadiense y dentro de este foro el representante indígena Innu mencionó lo siguiente: “cuando llega una minera, debemos luchar para que se respeten nuestros territorios y el derecho al consentimiento previo, libre e informado” (Mayoral en Abya Yala, 2011: 18).

Los pueblos indígenas han sabido utilizar otro lenguaje para dialogar con el mundo contemporáneo porque cuentan con una habilidad para poder interactuar con el mundo no-indígena. La glocalidad ofrece la posibilidad de que convivan modernidad global y tradiciones locales. Para Neurath esto no significa que el pueblo wixárika se haya adaptado a la mentalidad de la modernidad o que haya sido absorbido por ella (2016: 10), por el contrario, ha sabido comprender la ambivalencia de los dos tipos de pensamiento sobre el tiempo y el espacio y mantener así su cultura:

Sobre todo ha sido el estudio del ritual lo que ha aportado importantes ideas. Nuestra documentación de las fiestas del centro ceremonial comunal (*tukipa*) mostró la expresión de toda clase de relaciones contradictorias: como vimos, se puede practicar simultáneamente la creación y la destrucción del mundo. Un mismo ritual puede ser de don y de intercambio. Se afirman jerarquías al mismo tiempo que éstas se cuestionan. Es posible convivir con los *vecinos* no-indígenas mestizos, al tiempo que, simbólicamente, se combaten estos mismos *diferentes* como enemigos. (Neurath, 2016: 10)

Neurath considera que esto supone “estar un paso adelante”. Los wixaritari son los hermanos menores que aún saben seguir a los ancestros y mientras que “somos los “occidentales” quienes batallamos muchas veces con la transición hacia la modernidad”. La modernidad ha absorbido y homogeneizado a los habitantes occidentales que no pudieron preservar su diferencia ante la industria cultural que ha ganado el terreno. El occidental no ha podido ofrecer resistencia y ha sucumbido a las enfermedades de nuestra época desencadenadas por el tiempo lineal, la oferta de su productividad y la pérdida espiritual de Occidente.

En la pérdida de la espiritualidad y la valoración de la naturaleza solo por su valor mercantil y productora de bienes de consumo, asoma la cara más voraz del sistema capitalista. Este modo de producción de las sociedades unidimensionales, tal como señala Jameson, conlleva la demolición del espacio y la limpieza total en el planeta.

En esta misma línea está la eliminación de las sociedades tradicionales, no propiamente de la Iglesia como institución, sino la demolición del campesinado, con su particular modo de producción basado en tierras comunales y aldeas. De la destrucción de este sistema son responsables hoy corporativos, como Monsanto, o el proyecto megaminero cuyas concesiones afectan zonas naturales y tierras de los grupos indígenas. La desaparición del medio rural comporta la construcción urbana, también en lo espacial. Jameson apunta que la globalización permitió la expansión del capital en la siguiente fase después del imperialismo, valiéndose de la reorganización agrícola con innovaciones tecnológicas, que agilizaron los procesos de producción del producto agroalimentario y transformó a los campesinos en trabajadores agrícolas y a los latifundios en agroempresas. El capital mantuvo el sistema agrícola intacto y condiciones inhumanas para los campesinos, con la finalidad de obtener beneficios; cuando la producción necesita más capital, se moderniza. Marx explicó que la última fase del capitalismo es el mercado global, que será su última crisis... hoy en día estamos en esta fase. Las crisis ambiental y social están en la agenda más apremiante. El fin de la historia es el fin de las antinomias espacio-temporales. La estandarización del cambio sin reales cambios es el triunfo de las corporaciones. Esto supone que la estandarización ha logrado paralizar el pensamiento para impedir pensar otro sistema. Es decir, el supuesto *cambio* constante es contrario a la realización de un cambio de fondo, porque desacredita la imaginación utópica.

En la posmodernidad, diferencia e identidad ya no se oponen, frente a todos los binomios que sí funcionan por oposición, tal como señala Derrida. ¿La heterogeneidad puede significar algo subversivo en la homogeneidad? En un

espacio concreto, la propiedad privada se estandariza y desplaza otros sistemas de tenencia de la tierra, como los comunales, los transforma en propiedad privada y margina el sentido comunal. Otra antinomia del espacio, la planeación de demolición de sociedades tradicionales, homogeniza lo heterogéneo. Lo heterogéneo cuestiona a los corporativos y su sistema de producción, consumo y tenencia de la tierra. La violencia se hace presente. La demolición de los espacios alternos a la propiedad privada es un acto de violencia. Los seres mortales, dice Jameson, creen que pueden “poseer la tierra”. Las personas desplazadas por los asentamientos israelíes, los nativos norteamericanos y todos los que son expulsados por conflictos son, citando a Jameson, “esas formas ulteriores de violencia y homogeneidad abstractas [que] se derivan del parcelamiento inicial, que vuelve a trasladar al espacio mismo la forma monetaria y la lógica de la producción de mercancías para el mercado” (2012).

Esta reorganización del espacio que elimina las formas más antiguas y heterogéneas de tenencia colectiva de la tierra, fincadas en el imaginario histórico, religioso o antropológico de *lo sagrado*, remite a la problemática de Wirikuta. Los wixaritari luchan por preservar sus tierras sagradas de la agresión de las mineras y las políticas gubernamentales, no sólo en cuanto a la salvaguarda espacial del territorio, sino por lo que supone de reafirmación de su cultura frente a la avasalladora homogenización impuesta por la globalización. La distopia actual es aquella que surge del ideal urbano frente al ideal rural y marchamos hacia una era de gran urbanización y destrucción de la naturaleza y del otro que en la diferencia encuentra su identidad.

El biopoder regula a las personas en la sociedad con parámetros de bienestar externo en dos aspectos “la serie cuerpo-organismo-disciplina-instituciones; y la serie población-procesos biológicos-mecanismos regularizadores-Estado. Un conjunto orgánico institucional: la de la institución, por decirlo así, y, por otro lado, un conjunto biológico y estatal: la biorregulación por el Estado” (Foucault, 2001: 229). Por otro lado, la biopolítica ejerce su soberanía sobre el individuo como un ser viviente miembro de la sociedad, se trata de “un ejercicio del poder sobre el hombre en cuanto ser viviente, una especie de estatización de lo biológico o al menos una tendencia conducente a lo que podría denominarse la estatización de lo biológico” (Foucault, 2001: 217). La biopolítica está anclada en el discurso de verdad de quien posee el poder. Esto permite que la *colonialidad* transgreda otras cosmovisiones que considera fuera de la verdad, de la historia y por lo tanto de lo entendido como *civilización*, Foucault hace una crítica al discurso de verdad en la sociedad. La verdad tiene un grupo que decide qué es y qué no es, que se instaura en la escuela y alcanza el control político. Mignolo explica que el reclamo de los derechos epistémicos de los grupos indígenas permitió:

La creación de Amawtay Wasi (Universidad Intercultural de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas) fue la consecuencia del reclamo por los derechos epistémicos. No existen espacios en las universidades estatales o privadas para que los indígenas se dediquen al estudio de sus propias áreas de interés. La filosofía de la educación está en manos del capital estatal o privado, pero, sobre todo, está determinada por el marco de saber establecido en la universidad renacentista, que fue modificado luego por la universidad iluminista y que ha evolucionado hasta convertirse en el modelo de universidad corporativa vigente en Estados Unidos, que se aplica en el mundo entero (Mignolo 2007: 141-142)

El control del conocimiento tiene el poder de homogeneizar al otro, estableciendo el binomio realidad/apariencia. De esta manera, el saber/poder es un instrumento de

dominación de las subjetividades para homogeneizarlas:

las relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; y estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. No hay ejercicio de poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcionan en, y a partir de esta pareja. Estamos sometidos a la producción de la verdad desde el poder y no podemos ejercitar el poder más que a través de la producción de la verdad. (Foucault, 1976)

El poder sobre el conocimiento y la verdad en el sistema capitalista legitima acciones sobre el medio ambiente en nombre del progreso en términos de crecimiento económico. Foucault analiza diversos ámbitos donde el discurso de poder es utilizado para la dominación. La *colonialidad* y la epistemología occidental clasifica todo ser como mercancía, secciona a los animales en zoológicos y a las personas en razas.

El establecimiento de la verdad imperante en la idea de *latinidad* (Foucault, 2005: 189) constituye una forma epistemológica de dominación y establece un orden, que constituye la base para la microfísica del poder (2005: 153). El poder en el siglo XIX fue capaz de gobernar la vida y utilizar el saber científico para destruirla. Esta capacidad de suprimir la vida se ejerce ahora a través de la explotación de la naturaleza y sus recursos. Es un discurso de la modernidad que opone la *naturaleza* al concepto de *civilización* y busca completar el proceso de la modernidad en el sistema capitalista. La modernidad legitima el discurso de verdad que ampara la sociedad del consumo y el derroche desmedido de la energía y los recursos naturales, lo que genera a su vez la pobreza de los grupos dominados. El poder es productor de saberes y sujetos y las identidades son construcciones culturales.

Así como “el capital es un modo de semiotización que permite tener un equivalente

general para las producciones económicas y sociales” (Foucault, 2006: 37), la cultura colonial y su sistema de producción también se reproducen en esquemas de poder. Lograr una descolonización del pensamiento requiere procesos de singularización de la subjetividad para construir referentes propios. Esta es la propuesta de Guattari y Rolnik que implica frustrar los “mecanismos de interiorización de los valores capitalísticos, algo que puede conducir a la afirmación de valores en un registro particular, independientemente de las escalas de valor que nos cercan y acechan por todos lados” (2006: 62).

La cultura que concibe la naturaleza como un otro no humano, con el que se relaciona, logra crear comunidades en simbiosis con la naturaleza alternativas a la economía, la educación y los modos de vida capitalistas. Para lograr este objetivo es necesaria la creación de otras subjetividades que reconstruyan el campo social, económico y político. La psique es el resultado de múltiples componentes y en ella se desarrolla el registro verbal, pero también los medios de comunicación no verbales, las relaciones con el espacio arquitectónico, los estatutos económicos, las aspiraciones éticas y estéticas. Estos componentes son modificados de manera contundente en el diseño de la permacultura del espacio, el tiempo y las relaciones sociales, económicas y políticas. La subjetividad, no es algo dado ni estructural, sino procesual y está configurada por los procesos del entorno, ya sean históricos, sociales, familiares, e incluso está referido al futuro, en cuanto a los deseos e inclinaciones del sujeto.

Las propuestas de Guattari para el establecimiento de una nueva relación entre los sujetos y la participación de estos en la construcción de una nueva subjetividad se pueden observar en los movimientos sociales indígenas, que buscan la

reconfiguración de una nueva identidad capaz de confrontar la explotación y la contaminación de sus tierras. Este modelo posestructuralista se ha aplicado para generar nuevas identidades comunitarias en México, Chile, Bolivia, Colombia, Ecuador, Nigeria, Ghana etc. El deterioro del ambiente o la amenaza de destrucción o explotación han llevado al surgimiento de estas identidades colectivas opuestas al neoliberalismo capitalista. Las luchas de cada comunidad y pueblo afectados por la explotación han resignificado el problema y han generado nuevas propuestas ontológicas y epistemológicas para resolverlo.

La resistencia wixárika a favor de la descolonización y de la coexistencia entre la naturaleza y la humanidad supone una reformulación epistemológica del concepto de conocimiento/verdad y por lo tanto de la ética y la política. El *occidentalismo* otorgo a Europa un lugar privilegiado en la geohistoria. No obstante, la perspectiva geográfica de la idea de “América Latina” es distinta a la percepción que tenían los pueblos originarios de su lugar en el mundo como eje del mundo. Wirikuta es el centro para los wixaritari de su espacio y de su tiempo. Su resistencia tiene como punto de partida su cosmovisión significada en de su territorio. Sin embargo, también es una resistencia que se extiende más allá del multiculturalismo. Es un cuestionamiento a los esfuerzos no refrenados del sistema capitalista en favor de la homogeneización. Por esto su lucha permite, de acuerdo con Mignolo, elaborar otra posibilidad “desde los límites lingüísticos, epistémicos y subjetivos se generan nuevas formas de pensamiento, otro pensamiento, otra lógica, otra lengua” (Mignolo, 2007: 128).

2.2 Proceso de homogeneización y resistencia en la cultura wixárika

Reyna-Jiménez señala que en el actual proceso de homogenización, vinculado a la globalización, donde se involucran la tecnología, la economía y la educación, se soslayan otros tipos de pensamiento:

otras formas de pensar el mundo de manera crítica, distinta y alternativa, [las cuales] reproducen una especie de sentimiento de separación, de asimetría y desconexión que después es operado en la forma destructiva y de explotación de relacionarse con las diversas otredades que constituyen mundos y cosmologías diversos. (2019: 112-113)

Por lo tanto, ante esta situación, es importante reposicionar aspectos de la subjetividad que permitan la posibilidad de mundos diversos. Considera Beck que problemas como el conflicto territorial sobre Wirikuta “trasciende y borra todas las fronteras sociales y derriba el orden global que se mantiene en la mente de las personas” (en Reyna, 2019: 112).

En el conflicto por la subsistencia de Wirikuta se contraponen dos concepciones distintas del espacio/territorio con significado existencial. Como revisamos en el primer capítulo, definir el espacio y el tiempo tiene implicaciones en la construcción de la identidad de un grupo o de una cultura y en las relaciones que estos entablan con ese entorno y con el mundo. Los estudiosos de los tiempos primigenios, como Mircea Eliade, consideran que entonces no existía un concepto de tiempo como el que consideramos ahora. Ni siquiera podemos calificar ese tiempo como cíclico, porque en él elementos del *pasado* se consideraban parte del presente. Es así como las primeras sociedades humanas planteaban un *no tiempo*, donde el mito, el rito y la vida se fundían en un mismo momento. No coexistían el espacio profano y el espacio sagrado porque todo tiempo y espacio constituía una sola unidad entre el

hombre, la naturaleza y lo divino, constituido por una sola fuerza vital, un espíritu que está en todo (Eliade, 1974: 44-46). Si bien este pensamiento ya no existe hoy en ninguna sociedad, es el antecedente del tiempo de los pueblos originarios actuales, como los wixaritari, cuya visión del tiempo y la relación de este con el espacio genera un pliegue entre el pasado y el presente. El tránsito del caos al orden, tal como sucede en mitos cosmogónicos, escinde el mundo unitario del *no tiempo*. Sin embargo este paso se da en un proceso cíclico que se reactualiza, que acontece constantemente como el origen en las aguas y el regresar final a las aguas o la salida diaria del sol, que garantiza la vida. El cosmos se regenera como hace el ser humano en cada generación. La vida es un círculo que une el principio con el final mientras se suceden las estaciones del año, el día y la noche, la vida y la muerte.

En la cosmovisión wixárika, en efecto, no se confunden el tiempo mitológico con el tiempo presente o la realidad sagrada con la realidad actual, sino que el mito deviene presente gracias al ritual. En el ritual la comunidad regresa a sus orígenes, al tiempo mítico que narra el *maraka'ame*. La temporalidad es sincrónica, pero el espacio es un marco de asimetrías donde se engoblan unas a otras.

Los dos polos que estructuran el “tiempo-espacio” huichol –*tekari* y *tukari*– son indispensables e inseparables uno del otro. Se trata siempre de una relación jerarquizada, donde *tukari* resulta ser el principio más prestigioso. Es decir, *tukari* se refiere al día y a la “vida” en general, mientras que *tekari* es la noche y un aspecto de la fertilidad. La ideología huichola de sacrificio plantea que sólo rechazando lo que es *tekari*, o sea, negando la vida, se obtiene la *verdadera* vida (Neurath, 2004: 76).

Esta relación indisociable entre el tiempo y el espacio en un territorio sintetizando hace que se concrete el principio del agua en el Oriente y el principio de la sequía

en el desierto de Wirikuta. Los wixaritari creen que en el tiempo primigenio, emergieron del agua y de allí salieron a luz; después, en su peregrinación por el espacio, también regresan al tiempo cuando venían del agua. Esta continuidad del espacio-tiempo es explicada por Neurath como una forma de regreso a la comunidad original:

El desierto y las secas son el *tiempo-espacio* donde uno busca adquirir revelaciones del orden y de la sabiduría ancestral. El peyote facilita la búsqueda de visiones, pero no se considera la única fuente de inspiración. De hecho, el mito explica que el cactus psicotrópico nació cuando el venado adquirió *nierika*. Como iniciante ideal, el venado mítico no come peyote, sino que se transforma en él. Los grupos de peregrinos que existen en los centros ceremoniales *tukipa* tratan de revivir la experiencia de los ancestros y recuperar su comunidad original. (Neurath, 2004: 75)

Los términos *tukari* y *tekari* se diferencian solo por un fonema y son aspectos antagónicos del tiempo y de la vida, pero a su vez complementarios. Neurath explica que “*Tukari* es el equivalente del *tonalli* náhuatl, designa al Sol en el cenit, la luz y la “energía” solar; mientras que la “oscuridad” (*tekari*) tiene un carácter ambivalente, ya que también se asocia con la enfermedad, con el mundo *teiwari*-mestizo” (2004:74). El *teiwari*, la alternidad no es un asunto de rechazo para el wixárika, porque también le importa saber ser mestizo, conocer el otro tiempo, así como conoce el mundo alterno de los ancestros. Neurath cita a Descola para explicar que son esquemas con un efecto ontológico de ruptura que coexisten, pero que también se excluyen (2016: 3). Por otro lado:

Los huicholes no se definen como indígenas, sino como los “hermanos menores”, “los que llegaron al último”, pero se consideran más evolucionados que los mestizos. Como descendientes de los monstruos caníbales, los mestizos tienen un comportamiento asocial. Han perdido la costumbre o nunca lo tuvieron. No conocen lo que los antropólogos llamamos la ley de la reciprocidad. Confiando en su tecnología, desconocen el origen de las cosas; por ejemplo, piensan que la electricidad puede tomarse simplemente del enchufe, sin dar nada en cambio al dios del fuego. Por contraste, los hermanos menores wixaritari deben crear su mundo

luminoso a través de la iniciación, practicando *yeiyari*, “caminando sobre las huellas de los ancestros”. (Kantor en Neurath, 2016: 5)

Según Borrego, en los últimos años los wixaritari se han asumido como “el otro del otro”, para evidenciar su oposición a quienes amenazan su tierra y también la concordancia con quienes apoyan su lucha:

...necesariamente tuvieron que traducir de un lenguaje a otro; por lo que especulamos que para el caso de la territorialidad planteado, la representación cognitiva del *kiekari* fue escindida, formándose así la representación cognitiva de la territorialidad en tanto *ciudadanía* a partir de los contenidos propios de la territorialidad tradicional huichol; suponemos que la conceptualización precisa de tal *ciudadanía* es un producto tardío y que en un principio tal conceptualización era más bien una transcripción de la lógica huichol a una lógica huichol esforzándose por encontrar esa otra lógica, por lo que los constructos cognitivos eran una especie de equivalencias; algo que podemos observar en su máxima expresión en la época colonial, en la que, aún sin hablar de una conquista española, el huichol adquirió conciencia de otro, no de otras etnias existentes dentro del mismo *kiekari*, o alrededor de él, con quienes ya se comerciaba, desarrollaban guerras, a quienes se rendía tributo, etc., sino verdaderamente “otro”. Se tuvo conciencia de sus creencias, comportamientos, conocimientos y tecnología, y paulatinamente se fueron introduciendo nuevas técnicas, herramientas, y mitos y dioses; aunque todo fue integrado dentro de su misma lógica discursiva mítica, *tradicionalizándose* como parte de su cosmología (Borrego, 2008).

Sin embargo, también han llegado a este punto debido a la estrecha relación que se ha creado con el Estado mexicano, a raíz de sus demandas para recuperar las tierras que les pertenecían en época prehispánica y para acceder a extensas áreas distribuidas por todo el *kiekari*, con fines tanto rituales –cacería, recolección de peyote– como económicos (Borrego, 2018). Además han podido precisar su concepto de *kiekari* (aldea, comunidad, mundo) como una unión de su cultura con su territorio y diferenciarlo de acepciones exclusivamente territoriales, para “poder representarla” en “la otra” lógica cultural (la occidental), con el objetivo de plantear demandas ante públicos cada vez más amplios” (Borrego, 2018). La representación

de la territorialidad wixárika, ya no sólo está en las narraciones de los maraka´ame, sino que está documentada en los conflictos legales sustentados ante el Estado:

... actualmente la territorialidad huichol ya no sólo está materializada en los lugares sagrados (principalmente picachos, cuevas y manantiales), en narraciones mitológicas y en las peregrinaciones mismas, sino también en títulos y documentos oficiales del Estado. El *kiekari* contemporáneo, en tanto contexto global, constructo cognitivo intersubjetivo, vincula “prácticas sagradas con su región, el Estado y los discursos indígenas globales”. Podemos entender esto como una respuesta pragmática al contexto en base a la identificación de las condiciones relevantes; de sus fortalezas, oportunidades, debilidades, amenazas, etc., que desencadena en la creación de estrategias, como afirma Givón –refiriéndose a la función de adaptabilidad que se encuentra en el corazón de la cognición de todos los organismos biológicos– para la supervivencia. (Borrego: 2018)

La amenaza sobre Wirikuta conlleva una amenaza a la tierra, al agua, a la flora y a la fauna, pero es también un asunto que toca al pueblo wixárika que busca evitar ser homogeneizada y absorbida por la industria cultural. Por el contrario, pretende mantener su estilo de vida y tradición frente a lo que podemos denominar la instauración de la *verdad* y la dominación homogenizadora de las subjetividades, aspectos que afectan a las relaciones consigo mismos, con otros, con el mundo de los objetos y con el mundo natural. En el marco de esta otra forma de concebir el territorio y la existencia, Reyna Jiménez sitúa el conflicto ontopolítico de Wirikuta, entre el *territorear* indígena y el *territorear* estatal:

en los *territoreos*, las sustancias y el medio pueden contactarse y friccionarse de maneras diferentes. Debemos distinguir entonces entre un *territorear* estatal y un *territorear* indígena. De las fricciones de un devenir-territorio estatal emergen entidades post hoc que se estabilizan, se homogeneizan y son clasificables dicotómicamente en uno o varios sistemas. Al extraerse de las redes naturaleza/cultura en las que se encuentran actuando, componen un segundo nivel de realidad que tiende a redificarse en estados, de ahí nuestro sentido de estatal. En este sentido, y mediados por dispositivos como mapas, GPS, rutas, satélites, etc., surgen el “territorio”, el “espacio”, la “superficie física”, el “sistema de coordenadas”, el “medio natural”, incluso el “paisaje vivido”. Este modo de *territorear* genera un espacio potencialmente vacío que a posteriori es ocupado y desocupado, usado y en desuso, significado en tal o cual sentido. En este sentido, la propia noción de “territorio indígena/de los indígenas” es un efecto de un *territorear* estatal. En contraste, un devenir-territorio puede ser indígena. Damos al término el sentido de “nacido allí”, “surgido desde allí”, pero haciendo recaer el acento en el locativo más que en la

génesis. Un *territorear* se indigeniza cuando compone lugares de habitación entre actores humanos y no humanos. De acuerdo con Ingold, los seres entran en contacto y fricción desde los rumbos que traen y conforman un lugar como un nudo de hebras sueltas. Se da un involucramiento afectivo y afectante entre todos los habitantes de esta malla de líneas. (2019: 8-9)

Existen otras formas epistemológicas de relacionarse *con* y no en *contra* de la naturaleza. Estas opciones cuestionan la superioridad de la *civilización* sobre la naturaleza y la crisis socio-ambiental. Los movimientos indígenas como Defensa de Wirikuta se han mantenido en una epistemología del segundo tipo, que plantea una forma de relación entre naturaleza y humanidad, a partir de una resistencia al colonialismo y al capitalismo, los cuales transgreden la comunidad y los territorios sagrados. Porque esta transgresión olvida la afirmación hecha en la Declaración de la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas:

que los pueblos indígenas son iguales a todos los demás pueblos y reconoce al mismo tiempo el derecho de todos los pueblos a ser diferentes, a considerarse a sí mismos diferentes y a ser respetados como tales. También señala que todos los pueblos contribuyen a la diversidad y riqueza de las civilizaciones y culturas, que constituyen el patrimonio común de la humanidad (Morales en Abya Yala, 2011: 10).

2.3 Problemática de Wirikuta, vulnerabilidad ambiental y sociocultural

El problema que gira en torno a Wirikuta es muy complejo porque abarca el espacio natural, social y cultural, político y, además, está enmarcado en la escena global y local. Siguiendo el modelo de Lazzari, en la revaloración territorial de las comunidades indígenas –adaptable al caso de los wixaritari–, está presente la siguiente red de actores:

- 1) El pueblo wixárika, que sigue una estrategia para preservar su territorio sagrado. Dentro de sus asociaciones está el Comité de Defensa de Wirikuta.
- 2) Los supuestos “propietarios legales o dueños” del territorio (según la perspectiva de los actores), ya sean empresarios, mestizos o el estado
- 3) Los organismos nacionales, como la CNDH, e internacionales como la UNESCO y la ONU, y también distintas ONGs, que han desarrollado estrategias para mediar y regular el conflicto a través de declaratorias. Una posibilidad es declarar Wirikuta y su ruta de peregrinación patrimonio de la humanidad.
- 4) Los expertos y aliados del pueblo wixárika: abogados de la comunidad, académicos wixaritari y no wixaritari. También se encuentran aquí antropólogos, lingüistas y directores de documentales sobre el tema.
- 5) La opinión pública que se genera gracias a la prensa, las redes sociales. La opinión pública informada revisa materiales audiovisuales e impresos que suscitan debates en torno a la legalidad de la tenencia de la tierra, las leyes que protegen o no al pueblo wixárika y también la legitimidad de los “antiguos dueños de la tierra”.

Volvamos a centrar la atención en Wirikuta. Wirikuta es uno de los sitios sagrados del pueblo wixárika que abarca ciento cuarenta mil hectáreas declaradas Reserva Ecológica Natural y cultural, ubicadas en el estado de San Luis Potosí y que comprende los municipios de Catorce, Charcas, Villa de Guadalupe, Villa de la Paz, Matehuala y Villa de Ramos. En Wirikuta, por estar declarada Reserva Ecológica, están prohibidas actividades contaminantes, incluida la minería, sobre todo la que

trabaja a tajo a cielo abierto y con cianuración, pues implica desaparición de especies vegetales y, en definitiva, la demolición del ecosistema. Gran parte de su flora y fauna es endémica, el ochenta por ciento de las especies de cactáceas del mundo se encuentran en Wirikuta y la mayor parte de las cactáceas de Wirikuta figuran en la Norma Oficial Mexicana de Plantas Amenazadas y en Peligro de Extinción. El águila real, que también habita la tierra de Wirikuta, figura en la lista de especies prioritarias para su conservación. El Plan de Manejo de la Reserva de Wirikuta, elaborado en conjunto con el pueblo wixárika, establece la protección del agua, tierra, flora y fauna del sitio sagrado, y además dispone restricciones para la minería tóxica. Otro problema que enfrenta el territorio son las empresas jitomateras que realizan una

producción intensiva y en invernadero de tomates destinados a la exportación, al mercado americano, que aprovechan el agua extraída del subsuelo del desierto. Esta tarea extrae, además, la fuerza de trabajo de la población local, pagada con bajos salarios y alta demanda de rendimiento laboral. También está el consumo de la montaña: de minerales extraídos a baja escala que los gambusinos del desierto efectúan en tiempos de carencia, aprovechando su conocimiento de la región, a pesar de la prohibición de dicha actividad ante la presencia de concesiones en posesión de las grandes compañías. (Reyna-Jiménez, 2019: 108)

Hay dos problemáticas en torno a la tenencia de la tierra. En primera instancia, se plantea un conflicto por el concepto de habitar el lugar de acuerdo con la ontología occidental, ya que los wixaritari no tienen una ocupación o asentamiento permanente en todo el territorio sagrado:

el relevamiento es registrar el territorio como una realidad culturalmente mediada, un *compuesto* estable formado por un núcleo sólido de naturaleza (espacio, recursos) y una capa más blanda de cultura (memoria, residencias, artefactos, etc.). *Ocupación* significa una residencia humana instalada en un espacio físico secundariamente culturalizado. No importa qué idiosincráticas concepciones sobre el territorio exhiba un grupo indígena, si las personas o algunas de sus huellas no habitan “sobre” la superficie que es objeto de su representación, su pretensión no puede ser tomada en cuenta desde el punto de vista legal. Notamos de esta manera que los abordajes

multidimensionales del territorio solamente tienen alguna relevancia en aquellos casos en los que los límites del territorio *imaginado* por los indígenas coinciden con el territorio *imaginado* por el ReTeCI, es decir, un espacio con “ocupación, actual, tradicional y pública”. (Lazzari, 2018: 22)

En segunda instancia, como ya se explicó en el apartado anterior, la falta de límites definidos del territorio de acuerdo al concepto de espacio occidental. Según Reyna-Jiménez lo anterior supone una “aparente indefinición de límites [...] se establece debido a que una de las cualidades específicas de Wirikuta es, precisamente, la de-territorialización de la subjetividad colonizada, dada por la experiencia corporal-afectiva que implica consumir peyote en el desierto “(2019: 105-106). Las distintas comunidades wixaritari peregrinan a Wirikuta, ya que es donde se originó la creación: en la recreación del peregrinaje que hicieron los antepasados se fortalece el sostén de la vida. En este desierto brota el peyote o *hikuli*, una cactácea que se ingiere de manera ritual y concede *la visión*. Wirikuta es un fundamento cultural, espiritual y natural, sin el cual la cultura wixárika desaparecería. Con la movilización política de diversos actores podemos situar lo anterior en medio de una negociación entre múltiples ontologías:

en la movilización política de diversas relaciones de existencia establecidas con el cosmos y con los actores no-humanos se observa que los actores sociales son impulsados a conocer, convivir-con y cruzar diferentes mundos ontológicos que pueden parecer no propios, pero que ante el contacto forman parte de la fenomenología de su ser, de la movilización de otros seres, y de hacer y sentir la cosmología del desierto. Tal entrecruzamiento de ontologías en práctica conduce a los actores sociales a redefinir la práctica de la defensa del territorio como una práctica política de los afectos. (Reyna, 2019: 110)

El valor fundamental que tiene el territorio de Wirikuta como espacio sagrado y como espacio natural se asentó en Pacto *Huauxa Manaka*, para velar por la preservación y el desarrollo de la cultura wixárika, en presencia, del entonces presidente Felipe

Calderón y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, entre otros. Como ya habíamos mencionado, en este documento los firmantes se comprometieron a proteger y fortalecer las rutas de peregrinación del pueblo wixárika, cuidar los recursos naturales, las especies endémicas, así como divulgar su cultura como patrimonio de la Nación.

En 2010, el Estado de San Luis Potosí aprobó la Ley de Consulta Indígena. Según los artículos 6 y 7 del Convenio 169 de los pueblos indígenas y tribales de la Organización Internacional del Trabajo, (ratificado por el Senado y por el Presidente de la República), los indígenas deben ser consultados antes de otorgar concesiones, contratos o instrumentos jurídicos que afecten el uso y disfrute de sus tierras y recursos naturales. Los pueblos indígenas tienen capacidad legal decidir sobre sus prioridades en lo que atañe al proceso de desarrollo, su bienestar espiritual y de las tierras.

El gobierno mexicano violó el Pacto de *Huauxa Manaka* así como como la Ley de Consulta Indígena al aprobar el Proyecto Universo de la empresa canadiense *Revolution Resources*. La minería a tajo abierto por medio de lixiviación con cianuro amenaza el 42.56% de la superficie total del territorio sagrado y natural. Por este motivo, el Frente de Defensa de Wirikuta (FDW) busca que la resolución sea favorable y se respete la integridad ecológica y la biodiversidad en una resolución parcial del conflicto para que, en primera instancia, tras una consulta a todas las comunidades wixaritari, se logre que en Wirikuta se respete lo siguiente:

la integridad ecológica y biodiversidad del área, [y] también [el] valor cultural y sagrado para el wixárika (huichol)” (Mesa técnico ambiental, 2012) y se imposibilita realizar cualquier actividad extractiva en el área. En ese sentido, la gestión del territorio tendría que estar, sobre todo, en manos de los huicholes y tendría que privilegiarse el uso ritual del territorio sobre cualquier otro. A la fecha, la victoria es

parcial: el FDW logró la suspensión de la actividad minera en el área, aunque persiguen la cancelación de las concesiones y la patrimonialización de Wirikuta. (Álvarez, 2014)

En cuanto a la cuestión cultural, Wirikuta es uno de los cinco sitios sagrados del pueblo wixárika, hacia el que se peregrina desde el mar, el lugar donde se mantiene encendida la vida y es necesario para el equilibrio cósmico. Al llegar a ese territorio se produce una intersección del presente, el pasado y futuro.

A diferencia de movimientos como el del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) —el cual subrayaba de forma indiscutible la marginalidad, la exclusión y el racismo de que habían sido víctimas los indígenas a lo largo de los siglos y que tenía como objetivo principal el reconocimiento constitucional de los derechos indígenas— el FDW no se interesa por una reformulación del status quo de los indígenas, es decir, de todas las etnias, en su relación con el Estado mexicano. El propósito del FDW es exigir que se reconozca el uso ritual huichol como una forma de derecho sobre la tierra, que se amplíe el espectro de lo jurídico para dar cabida a nuevas formas de apropiación del terreno. Esto ha sido difundido y legitimado ante la opinión pública y los medios de masas bajo una serie de scripts distintivos, tales como “por el Derecho a lo Sagrado”, “Wirikuta es el corazón sagrado de México”, por mencionar algunos ejemplos. (Álvarez, 2014)

La problemática minera muestra no sólo el antagonismo entre el pensamiento lineal y el pensamiento cíclico, sino la disparidad entorno a la relación del hombre con la naturaleza, de los hombres con los hombres y del hombre consigo mismo.

Reyna-Jiménez aborda esta problemática en los años 2012 y 2013, cuando el conflicto alcanzó uno de sus puntos más álgidos y la destrucción se pudo frenar al plantear un reclamo no sólo territorial, sino cultural y espiritual, en relación incluso con elementos no humanos, como el peyote:

Los proyectos mineros transnacionales en la región sagrada de Wirikuta, en el norte de México se encuentran legalmente suspendidos a la fecha de publicación de este escrito. Un Juez federal declaró dos moratorias, en febrero de 2012 y septiembre de 2013, que prohibieron la explotación de minerales en esta Área Natural Protegida Estatal bajo el argumento de la necesidad de preservar los “elementos culturales y de identidad de los pueblos indígenas” [...] Las moratorias respondieron a un reclamo interpuesto por el pueblo wixárika, apoyado por un grupo de activistas no-indígenas, el cual exigía el respeto de sus “derechos espirituales”, íntimamente ligados al territorio de Wirikuta. El reclamo aludía prácticamente a la posibilidad de continuar la

realización de la peregrinación ritual que esos pueblos llevan a cabo año tras año. Esta peregrinación comprende un desplazamiento anual de familias y centros ceremoniales wixaritari desde sus tierras, ubicadas en Jalisco, Nayarit, Durango y Zacatecas, hasta llegar a la tierra sagrada de Wirikuta, localizada aproximadamente a 500 kilómetros al norte de sus asentamientos. La visita ritual incluye la ejecución de cantos y danzas sagradas en puntos específicos repartidos por la región, en donde se encienden hogueras ceremoniales, se ofrendan objetos votivos hechos a mano, y se recolecta y se consume el peyote, cactus alucinógeno (*Lophophora williamsii*) que crece silvestre en el desierto de Wirikuta. La relación íntima entre el cactus, el territorio sagrado y la peregrinación es esencial para los wixaritari, ya que mediante la reproducción y repetición de este acto y de la actualización de sus relaciones con seres no-humanos y divinos, se puede lograr un equilibrio cósmico año tras año (2019: 102-103).

El *hikuli* es un elemento esencial en la relación inherente entre el pueblo wixárika y un elemento no humano como condición de existencia. Una cosmovisión así, supone una dificultad para ser traducida a la ontología que impera en el paradigma neoliberal, reacio a reconocer la legitimidad de otras maneras de coexistencia con la naturaleza y el derecho de estas a ser preservadas.

Los wixaritari que fungen como actores en la lucha para la defensa de sus sitios sagrados no se retiraron del espacio de negociación, aún después de 2012-2013.

Luchan no porque su pueblo se extinga, sino, como explica Neurath, porque trata de defender su diferencia (2016: 9). En junio de 2016 los wixaritari insistieron en dejar constancia de su visión sobre su territorio con la siguiente definición:

Wirikuta es la casa de los guardianes y/o deidades. Es uno de los lugares naturales más importantes de nuestro mundo y planeta wixárika. Es un jardín botánico que ofrece biodiversidad, y, por ende, conocimiento. Es allí donde se originó la creación y donde nuestro padre el sol emergió por primera vez. Es el lugar donde crece el hikuri (Peyote). Allí, la esencia de la vida está tejida y sostenida, y el lugar al que los diversos centros ceremoniales wixárika realizan peregrinaciones para recrear la ruta y el camino que hicieron nuestros antepasados espirituales. Wirikuta es un espacio sin límites definidos. Está ubicada en el desierto del Estado de San Luis Potosí, extendiéndose sobre los municipios de Catorce, Matehuala, Charcas, Vanegas, Villa de la Paz y Villa de Ramos (en Reyna-Jiménez, 2019: 105)

Al exponer esta definición de la región, el Consejo Regional Wixárika estableció dos elementos: su papel político en la conservación de la tierra y su insistencia en la necesidad de proteger la región de otras posibles amenazas.

El peregrinar de los wixaritari ya no es solamente un camino espiritual, sino el lenguaje de otra ontología sobre el lugar que el ser humano tiene en relación con lo no humano y se observa en el contexto de la cacería del peyote, lo que los wixáritari llaman *la cura*:

mucho se relaciona con un espacio existencial en el que el mundo sensorial-afectivo conlleva a la introspección (decolonización del mundo mediado por construcciones externas), a la percepción de un tiempo sin tiempo (decolonización de la aceleración social estandarizada), y la exploración mediante el caminar en el desierto, el sentir la tierra y de las experiencias corporales (decolonización del actuar urbanizado, civilizado, sanitizado y seguro) cuya guía no son mapas ni inventarios, sino el reconocimiento y la identificación de relaciones con el paisaje y la constitución de múltiples mundos con la presencia de los elementos más-que-humanos que cohabitan el desierto. El resultado de las experiencias subjetivo-colectivas deviene así en una efervescencia multidimensional en la que se entrecruza el terreno de lo mental, lo espiritual, lo corporal, lo proxémico, lo cronémico, lo espacial, y las diversas especies vegetales, animales y minerales, todo lo cual lo reconocen los actores humanos, tanto indígenas como no-indígenas que en este contexto ingieren el *hikuri*. (Reyna-Jiménez, 2019: 107)

Si relacionamos los elementos de la cosmovisión wixárika en relación con la naturaleza y todos los agentes humanos y no humanos, religiosos y culturales, se reconstruye una ontología que busca negociar con otras ontopolíticas. Este esfuerzo que hace la red de actores frente a la vulnerabilidad y amenaza sobre Wirikuta es señal de una invitación de Ting para establecer espacios pericapitalistas en el “actuar en otras direcciones para re-establecer otras relaciones con los territorios de los actores hacen sus mundos... aquellos en los que pueden generarse distintas formas y oportunidades para contestar una pregunta central: ¿qué otras

formas de actuar en y con el mundo son posibles?" (2018: 113). Lazzari hace una invitación a identificar otros espacios y alianzas entre humanos y no humanos que: "puedan descubrir [...] explorar las diversas realidades del mundo, las que esconden un potencial inconmensurable para repensar la tierra y las relaciones de los humanos con ella" y que puedan "reivindicar la posición del humano con el mundo más que humano, se invita al lector a cuestionarse ¿cuáles son las relaciones entre humanos" (en Lazzari, 2018: 113). El autor propone explorar cómo movilizar actores locales en estas ontopolíticas que se contraponen a proyectos tan peligrosos y poderosos como el extractivismo minero transnacional.

Esta invitación conduce a considerar que Wirikuta es también un espacio que interroga a los que no son indígenas, pero son activistas o amigos de esta causa. Un gran logro del pueblo wixárika ha sido hacer público el problema de Wirikuta y darle un carácter ético, vinculado a movimientos de protesta. Esto se ha hecho de diversas formas, una de ellas abrir sus espacios íntimos a otras personas que les acompañan en su peregrinación, como activistas, académicos y directores de cine:

La lucha para preservar las áreas ceremoniales de la posible intrusión de desarrollos capitalistas ha llevado al grupo étnico wixárika a modificar varios de sus patrones tradicionales de vida. Un ejemplo de ello es la apertura gradual pero cuidadosa de sus espacios íntimos a actores no indígenas. Adicionalmente, este grupo étnico ha estado atrayendo la atención de los movimientos cosmoespirituales en los últimos años, y se adhieren a aquellos interesados en experimentar los efectos psicodélicos y curativos del peyote, con lo cual, en cierta manera, se amplían las redes que sostienen el cosmos Wixárika (Reyna-Jiménez, 2019: 110-111)

Esta invitación ha vuelto hacia lo sagrado parte de la cuestión pública de los *otros*. El equilibrio que comienza a resquebrajarse en Wirikuta a causa de la política extraccionista autorizada por el gobierno es un cuestionamiento también para nosotros, la alteridad, los *otros*, el resto de la humanidad:

Se privilegia un uso de la información que construye lo sagrado como espacio ritual ancestral y recupera una visión canonizada donde los huicholes o wixaritari viven aisladamente en una serranía inaccesible donde aún perdura el tiempo prehispánico, “prehistórico”, o “neolítico” (Neurath, 2002: 14). Esta liminalidad geográfica permite regresar a un tiempo pretérito, a un pasado encarnado que ofrece una ruta paralela a la modernidad. Es decir, apuesta a “la sociedad en [la] que vivimos [en la que] todo es desechable, instantáneo” (Poniatowska, 2012), los indios se convierten en reflejo de una aspiración: existir en otro espacio y otro tiempo (Jacorzynski, 2004: 199), ellos ofrecen la posibilidad de volver al origen, al ámbito de lo prediscursivo, a la Madre Tierra. De pronto, no se trata sólo de los huicholes o de Wirikuta, sino de dar un lugar a todo lo que no tiene cabida dentro de la modernidad. Es una construcción de lo posible que apela a una sensibilidad pre-moderna, donde todos habitaríamos un espacio común, pre-político, en una comunión con nuestro entorno (Álvarez, 2014).

Una posible transgresión futura sobre Wirikuta nos interroga ante la pérdida espiritual de Occidente, que supone sobre todo una falta de relación con la naturaleza, excepto como bien comercializable para el consumo y el sostenimiento de la economía. La oportunidad de encuentro de la ontología wixárika en relación con el territorio abre la posibilidad de recreación para la subjetividad.

Capítulo 3. El documental *Eco de la Montaña*, de Nicolás Echevarría, y el mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, de Santos Motoaopohua de la Torre

La otredad es un tema que fue estudiado en los siglos XX y XXI por la filosofía, la sociología, la antropología y la etnografía. El concepto de otredad resalta particularmente la importancia que tiene la construcción de la imagen del otro en manifestaciones artísticas como la fotografía o el cine. Brisset aborda la fotografía antropológica, poco estudiada teóricamente, pero que se ha revalorizado en el siglo XX por su aportación para entender la cultura. Las prácticas de la antropografía tienen un gran valor informativo y se relacionan con el lenguaje, lo que convierte la antropografía en foto-gramática (1999).

La imagen prejuiciada que tenemos del otro y a la que contribuyen los medios visuales que recrean el imaginario colectivo, muchas veces motiva la relación que entablamos con ese otro al encontrarnos con él. Ryszard Kapuściński, en su labor de reportero y escritor, dio una serie de conferencias sobre las historias de las relaciones con los otros y que fueron publicadas en su libro *Encuentro con el otro* (2007). En una de estas conferencias, Kapuściński, menciona la preocupación por el trabajo ético del etnógrafo Bronislaw Malinowski. Aborda la importancia de su forma de acercarse al otro, que no es el ser hipotético o la imagen recreada, sino “la persona perteneciente a otra raza y a otra cultura, es una persona cuyo comportamiento –como el de cualquiera de nosotros– encierra y rezuma dignidad, respeto por unos valores establecidos, por una tradición y unas costumbres” (Kapusinski 2007: 23). La consideración respetuosa del otro en general y de los pueblos indígenas en particular continúa siendo el mayor desafío de la sociedad en

el siglo XXI, envuelta en la revolución de la información y de la recreación de la imagen a través de los medios masivos de comunicación y las grandes industrias de entretenimiento. En el lado opuesto, Brisset hace referencia al trabajo de Malinowski cuya fotografía podría ser una limitante para la comprensión de la organización social, porque “lo visual quedaba al margen del proceso de interpretación, la foto se deslizaba inevitablemente hacia el pintoresquismo” (1999). El indígena en la fotografía, el cine y el arte mexicano en general es mostrado como paradigma de alteridad social, una alteridad, no obstante, que es percibida de forma diferente por los mexicanos y los extranjeros:

Para el mexicano no indígena, el indígena es *el otro*, pero no *un otro* cualquiera sino *un otro* inseparable, que es parte y no es parte de él mismo. Es muy distinta la mirada de los extranjeros para quienes los indígenas es *un otro* completamente ajeno, situado en un plano de alteridad semejante al de los demás tipos de mexicanos (Piñón en Ochoa, 2013:167).

La filosofía del diálogo, desarrollada por filósofos como Buber, Lévinas y otros tras la tragedia del Holocausto, encierra un concepto de otredad en el mismo entorno cultural occidental (Kapuscinski, 2007: 58). Kapuscinski plantea a Barbara Skarga la cuestión de si Lévinas solamente habla de un otro que pertenece a la misma raza blanca y no de situaciones en las que el europeo se encuentra con otro que tiene “otro color de piel, cree en otros dioses y habla una lengua incomprensible” (2007: 58). Skarga responde que la filosofía de Lévinas es meramente un marco que se puede llenar con otras experiencias y que muestra una nueva dimensión del Yo (2007: 58). Sin embargo, Kapuscinski advierte que este otro “sigue siendo tratado como un objeto de investigación; no se ha convertido todavía en nuestro partenaire, corresponsable del destino de la tierra que habitamos” (2007: 98).

El cine juega un rol fundamental en la representación y categorización del otro, marcando de forma indeleble el imaginario colectivo asociado al concepto de alteridad. Pero el género de cine etnográfico ha asumido la tarea de revalorización y reivindicación de las culturas indígenas y de sus miembros. La forma en la que el cine elabora la imagen del otro se enmarca en un renovado interés por las culturas indígenas y la lucha por mantener sus territorios. Porque el llamado progreso amenaza, por un lado, con acelerar la desaparición de las culturas indígenas, y, por otro, con alterar de manera no reversible las condiciones naturales del planeta.

3.1 El documental de tema etnográfico en México

El cine documental etnográfico o antropológico, convertidos en sinónimos en México, es un género cinematográfico que tiene por objetivo mostrar lo que Ana Piñó denomina "el México *real*". Piñó pone entre comillas la frase anterior y en cursivas la palabra *real*, porque se podría discutir ampliamente si la realidad mostrada en el cine está exenta de toda subjetividad o del auto-olvido que mencionaba Gadamer. Sin embargo, lo real que hay en las imágenes de los primeros documentales etnográficos en México muestra lo que aún subyace del México prehispánico en la imagen del indígena.

La cámara participa en algo que sucede. Y en esto difiere, entre otras cosas, realizar una película de escribir un texto. El material sobre el que se trabaja se está produciendo, sucede, en el momento en que se está produciendo también la película. En esa fase de grabación de las imágenes, el tiempo vivido y el tiempo grabado son simultáneos. La película está abierta al devenir, no se construye sobre lo que ya ha pasado, como el texto. En un intento de homogenización de los procesos podría equipararse a la toma de notas, pero incluso éstas son posteriores al instante que recogen. Y, además, generalmente, las notas y testimonios forman una pequeña parte del texto, mientras que en la película la mayor parte del material, a excepción de la voz en *off*, música no sincronizada, etcétera, lo componen esas imágenes grabadas "en el preciso momento en que la acción transpira". Ambos procesos se equiparan en

el orden que el autor proporciona al material, ya sea en la escritura, ya sea en la edición, y que dota de significación al conjunto, pero en el caso del cine la mayor parte del material que compone la película *sucedió allí*. (González, 2014)

Piñó señala que la primera imagen del México indígena es de la época del Porfiriato y aparece en la película *Desayuno de indios*. En la cinta se plasma la identidad falsa del indígena, generada por la mirada desde fuera que se fomentaba en este período (en Ochoa, 2013: 161-162). Pero las cosas comenzaron a cambiar pronto y dieron un giro inesperado. Piñó, señala también cómo a partir de la Revolución, el cine, la pintura (en específico en la corriente muralista de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros) y la fotografía comienzan a acompañar las luchas sociales y a contribuir a la mirada del México *real* y a un autodescubrimiento de la identidad y del indigenismo a partir del concepto de cultura y no de raza (en Ochoa, 2013: 163). El indigenismo se convierte en parte de la ideología nacionalista en la que el poder estatal buscaba la reivindicación de las culturas indígenas. Piñó recuerda que la antropología es el “estudio del *otro*, de *lo otro*, de lo diferente” por lo que el indigenismo “es una respuesta al fenómeno de la alteridad social” que ejerce un contraste, desde “la Conquista, el indio parece al occidental y al mestizo como ‘lo otro’ de lo que no puede prescindir” (en Ochoa, 2013: 167).

La fotografía del México *real* constituye un modelo formal para el cine. La fotografía de los pueblos indígenas, como el wixárika, ya se encontraba presente desde el siglo anterior, a través del etnógrafo Lumholtz o el fotógrafo Tissé, quienes fueron configurando la estética de *lo mexicano* (en Ochoa, 2013: 163). La vinculación entre la pintura, la fotografía y el cine se ve plasmado en la película *¡Qué viva México!* de Eisenstein (1931-1932), en la que actores no profesionales dan una imagen esencial del indígena, cuyo mundo, por fin, es el auténtico protagonista:

Hasta el momento, lo indígena estaba subyacente en las películas mexicanas, pero no había sido abordado por sí mismo. Se manifestaba mezclado en las imágenes de costumbres, como trasfondo de las luchas campesinas por la tierra en productos aislados de tipo etnográfico como en las películas de 1914 de Carlos Martínez de Arredondo: *Tiempos mayas* y *La voz de la raza*, esta última realizada con Manuel Cirerol. También aparecía en los trabajos de los antropólogos Manuel Gamio en Teotihuacan, así como era tema obligado de las primeras películas argumentales: *Tepeyac*, con elementos documentales (1917) y *Cuauhtémoc* (1919). Pero es específicamente con *¡Qué viva México!* que el indigenismo se convierte en parte esencial de un paradigma -estético e ideológico-, y determinante en el desarrollo posterior del cine mexicano en general. (Piñó en Ochoa, 2013:164)

Eisenstein dejó inconcluso el proyecto *¡Qué viva México!*, por ello se considera el filme *Mexico South (El sur de México)*, de Miguel Covarrubias, el primer documental del cine etnográfico mexicano de carácter contemporáneo. La cinta es un “registro antropológico” con imágenes que contrastan con las estilizadas y construidas imágenes del Istmo de Tehuantepec de Eisenstein. Benítez Muro apunta “la cercanía de Covarrubias con la comunidad como un testigo participante de su vida” (en Ochoa, 2013: 165).

En una primera instancia, el documental etnográfico o antropológico tenía como finalidad la pura observación. En 1934, Eduardo Masferré realiza foto-etnografía de indígenas norteamericanos al tomar fotos de su vida cotidiana y mostrar en ellas una sensibilidad estética que transformó la forma de considerar la foto-antropología y la transmisión de la imagen del otro. Pero durante el cardenismo el cine es considerado un instrumento pedagógico y la observación pasiva inicial se convierte en muestra eficaz dirigida a generar determinadas actitudes y acciones. Así *Redes* (1936), documental producido por la SEP, aborda la problemática de una comunidad de pescadores ficcional que lucha por sobrevivir frente a la codicia de los capitalistas y políticos (Piñó en Ochoa, 2013: 168).

La película de ficción *Raíces* (1953) nos presenta el choque de dos modos de pensar: por un lado, el de los indígenas y por otro la sociedad moderna. Su narrativa, acorde al punto de vista del documental etnográfico, busca reivindicar la figura del indígena, que había sido menospreciado y olvidado socialmente. El filme fue dirigido por Benito Alazraki y en él participaron los exiliados de la guerra civil española Fernando Espejo y Manuel Barbachano.

Una de las cuatro historias que componen la cinta es *Nuestra señora*. Su protagonista es una antropóloga estadounidense que va a San Juan Chamula a realizar el trabajo de campo necesario para su tesis doctoral y en su viaje es testigo de las tradiciones, las festividades y ritos de los tzotziles. Todo ello reafirma a la antropóloga en la convicción de que “los indios son incapaces de disfrutar del arte” y titula su tesis *La vida salvaje de los indios mexicanos*. Sin embargo, cuando la mujer regresa al pueblo y no es bien recibida, el párroco le enseña un cuadro de la *Mona Lisa* y le da a entender que la actitud reacia de los indígenas se debe a que creen que ella va a quitarles el cuadro que admiran. González y Lara explican cómo el párroco convence a la estadounidense de que sus juicios sobre la inferioridad de los indios son equivocados con el argumento de que “quizá los indios [...] viven al margen de la civilización, sí, pero no por culpa de ellos, sino por culpa nuestra, de todos” (2009: 56). Esta historia tendría fuertes implicaciones, entre ellas mostrar “la capacidad y la sensibilidad humana para admirar y sentir la belleza más allá del conocimiento y la educación”. Para González y Lara es una de las obras más bellas filmadas sobre la visión del mundo indígena (2009: 56).

El documental *Todos somos mexicanos* (1958) es una de las primeras cintas producidas por el Instituto Nacional Indigenista (INI) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), dirigida por José Arenas, con guion de Rosario Castellanos, Fernando Espejo y Gastón García. La cinta abre con una toma del mapa del país y tras una serie de imágenes se introducen las siguientes palabras: “En México habitan más de tres millones de indígenas compatriotas nuestros que hablan más de 64 idiomas diferentes, cada grupo tiene sus propios problemas, su propio aislamiento y su propia miseria” (González & Lara, 2009: 43). El documental concluye con la frase “... ellos también son mexicanos y, a pesar de la realidad que enfrentan, las políticas gubernamentales han atendido problemas de educación, salud, etc.” (González & Lara, 2009: 44)

Según menciona Piñó, en la década de los sesentas, debido a la creciente industrialización del país, el registro etnográfico a través del documental se fomenta obsesivamente, con el afán de no perder las culturas, ritos y escenas naturales de las culturas indígenas del México *real*, que contrasta con la imagen de lo indígena dada por la televisión en su estereotipo del México *formal* (en Ochoa, 2013:169).

Tarahumara (1964) es una película que denuncia el paternalismo del hombre blanco *civilizado*. El documental *El periodista Turner* (1967) denuncia la esclavitud durante el Porfiriato, tomando como fuente el libro reportaje *México bárbaro* (1910) donde el periodista John Kenneth Turner recopiló varios de sus artículos publicados anteriormente en la revista *The American Magazine* (en Ochoa, 2013: 171).

En Estados Unidos en la época de los sesentas, Margaret Mead comienza a utilizar el concepto de la antropología visual para referirse a un tipo de discurso antropológico compuesto por imágenes. En este tenor se realizan en México

documentales como *La manda* (1968) y *La pasión* (1969), sin comentarios o narraciones. La finalidad es dar protagonismo absoluto a la imagen, para que la pretendida objetividad no esté condicionada por la percepción del cineasta (Piñó en Ochoa, 2013:170).

Después de lo acontecido en el movimiento estudiantil del 68 y con la transformación del documental –por influencia del estructuralismo y el marxismo– a finales de los sesenta y principios de los setenta, proliferan los documentales etnográficos, pero también otros de denuncia social y política (en Ochoa, 2013: 172). Dentro de estos documentales se encuentran los premiados: *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976) de Paul Ledux, y *Jornaleros* (1977), de Eduardo Maldonado. En los setentas, Scott Robinson, Olivia Carrión, Miguel Grunstein y Carlos Sáenz son autores de *Virikuta (la costumbre)* (1972), filme en el que acompañan a los peyoteros desde San Andrés de Cohamiata a Wirikuta. Según Piñó se trata de un documental que, con distancia antropológica, “describe el tiempo y el espacio del pensamiento mágico” (en Ochoa, 2013: 173). En 1971, el escritor Héctor García y el periodista Fernando Benítez, junto con un grupo de cineastas entre los que figuran Ariel Zúñiga, Toni Khun y Alfredo Joskowicz, realizan un filme independiente: *Semana santa cora*, y en 1973 Felipe Cazals hace un documental sobre los seris: *Los que viven donde sopla el viento suave* (Ochoa, 2013: 87).

Un importante documentalista que comienza su trabajo en los setentas es Nicolás Echevarría Ortiz, de quien Piñó reseña:

Nicolás Echevarría vivió varios años entre los coras y los huicholes de Nayarit. Su obra documental –fotografiada por él mismo y producida por CPC– es parte de un proceso de búsqueda personal: *Judea, semana santa entre los coras* (1973), *Teshuinada, semana santa tarahumara* (1979), *María Sabina, mujer de espíritu* (1979), *Poetas campesinos* (1980), *Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo* (1981).

Todos ellos son documentales donde la cámara no interfiere, pero penetra lo invisible.
(en Ochoa, 2013: 173)

En 1977 se crea el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del INI y se replantea la política indigenista en los filmes porque se pretende dejar de lado el paternalismo existente y fomentar la participación activa de los indígenas en las películas. Jóvenes cineastas encontraron apoyo para realizar cine social y político junto con antropólogos visuales, procurando que los mismos indígenas fueran los narradores y, además, en sus propias lenguas, (Piñó en Ochoa 2013:174-175). El AEA integra un programa que revela las culturas indígenas y las contradicciones del México *real* y el *formal*, según Piñó. En los ochentas produjo documentales como: *En clave de Sol* (1981) de Ludwik Margules; *Jikuri Neirra: la danza del peyote* (1980) de Carlos Kleiman sobre la fiesta del peyote de los huicholes; *Mara'Acame, cantador y curandero* (1982) de Francisco Urrusti, una película de “camino personal” en la que se tocan temas del pensamiento mágico y religioso o del inconsciente de los grupos. *Tapú* (1995) es una especie de segunda parte, donde el chamán huichol protagonista visita Ciudad de México.

En los noventas, la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) de CONOCULTA suple la producción del AEA y se crean documentales sobre rituales y fiestas. En esta misma década (1994) surge el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) para exigir la autonomía de Chiapas y en respuesta a la política neoliberal del gobierno, concretada en la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC). Esta nueva situación genera cambios en el documental indígena, que, de un medio para describir al *otro*, se convierte en “la expresión de las propias visiones, luchas, conocimiento y culturas” indígenas. Así sucede en *Marcha Xi'nich* (1992) producida

por el Comité de defensa de la Libertad Indígena de Palenque, Chiapas, que narra las demandas de liberación de presos políticos (Piño en Ochoa, 2013: 179-180). Aunque el documental indígena ya preservaba la imagen de la cultura y cosmovisión indígenas, según Cristian Calónico, el movimiento EZLN hizo que se mirara de manera distinta a los grupos indígenas que irrumpen con un discurso en torno a la construcción de un mundo mejor. En “un mundo en que las utopías se habían roto, surge un grupo indígena con un discurso fresco levantando una serie de demandas básicas para cualquier sociedad moderna, justo el día que entraba en vigor el TLC, con el que supuestamente México se incorporaba al primer mundo” (en Ochoa, 2013: 246). El movimiento indígena le declara la guerra al gobierno mexicano y este contrataca con un intento de exterminio de los indígenas. La sociedad civil nacional e internacional reclama un alto en las hostilidades y exige un diálogo.

Calónico anota que todo el movimiento zapatista es documentado desde el inicio por las televisoras nacionales e internacionales, estudiantes y documentalistas hasta la fecha. Por ejemplo, en una entrevista realizada en junio 2009 a Afra Mejía se menciona lo siguiente:

Por supuesto que este tipo de documentales son de denuncia, de una generación que descubrimos un mundo indígena que nos genera rabia y una necesidad de hacerlo existir socialmente. La gente debe conocer lo que está sucediendo. Observar que nuestra vida urbana de confort tiene estas consecuencias. (en Ochoa, 2013: 247)

En los últimos quince años han surgido documentales que dan visibilidad a temas ocultos o realidades incómodas. Es el caso de *Los herederos* (2008), donde Polgovsky aborda el tema de los niños que trabajan en las zonas rurales, quienes heredan de sus mayores las enseñanzas sobre las labores de la zona, pero también

padecen una situación de explotación y pobreza. Sobre este tipo de documentales de denuncia, Piñó señala lo siguiente:

...los documentales han accedido a temas y enfoques que penetran en el México *real* con propósitos distintos a los del cine etnográfico, pero que resultan en películas antropológicas de acuerdo con la más amplia definición de documental y antropología, esto es, la documentación fílmica sobre los comportamientos humanos como se manifiestan culturalmente (en Ochoa, 2013: 182)

Los pueblos indígenas, su cultura y problemáticas siguen siendo a día de hoy protagonistas de los filmes. Piñó menciona como ejemplos de principios del siglo XXI: *Tepeyótl, corazón del cerro* (2005), que muestra la práctica de un chamán llevando a cabo rituales propiciatorios para la lluvia, *Wixárika* (2007) de José Álvarez, que nos muestra secretos revelados por los huicholes motivados por compartir su conocimiento en beneficio del equilibrio universal, *Venado* (2008) de Pablo Fulgueira, que sigue a los jicareros en sus tradiciones en el desierto. En una entrevista de Yesenia Torres a Pablo Fulgueira, este explica la historia que narra el *Venado* sobre el ciclo de las peregrinaciones wixaritari que tienen que ver con el ciclo del maíz y el apareamiento de los venados y agrega: en “el cine etnográfico, siempre hay la pretensión del artista de comunicar y expresar algo. Al filmar con los wixaritari, ellos buscaban promover el respeto por su cultura, a través de los videos y el cine y eso permitió que se filmaran sus rituales, su convivencia natural” (Fulgueira en Torres, 2015). Christiane Burkhard, en esta misma entrevista, plantea una reflexión de las narrativas de su obra visual y escrita titulada *En camino, Taanuximbal* (2015) y, en general, de la relación entre cine y el lenguaje:

Somos seres que buscamos nuestra propia voz, pero también buscamos una experiencia social y una expresión social, somos narradores, observadores, cronistas. Entendemos que el cine es lenguaje también, es lenguaje a partir de las imágenes, pero es escritura, el cine es escritura, el video es escritura. Es una escritura muy contemporánea, muy actual porque es un poco con lo que crecemos ya, vamos creciendo con imágenes y estamos leyendo con imágenes. (en Torres, 2015)

Los documentales de tema indígena que se realizan hoy en día, contienen algunas veces el tema político, pero también el cine de este género amplía las visiones del mundo indígena desde muchas perspectivas. A través del cine se hace visible la diversidad cultural e ideológica del país. Esta riqueza es mostrada en el documental *Eco de la Montaña* (2014), dirigido por Nicolás Echevarría, quien a través de su narrativa permite acercarnos y reivindicar el trabajo del artista wixárika Santos Motoapohua de la Torre, permitiendo que sea Santos el que narre a través de la elaboración de su mural de chaquira (*Viaje sagrado a Wirikuta*), la problemática que enfrenta este territorio sagrado. Este tema lo analizaremos en los dos apartados finales de este capítulo, no sin terminar de hacer ahora un análisis del contexto en que se realiza este último documental.

Nicolás Echevarría discute con Yesenia Torres la idea de cómo se cuentan las historias de otros en el documental etnográfico y cómo a la vez la propia historia o narrativa del director habla del mundo y del lugar que ocupan en él. Nicolás afirma que cada documentalista tiene una mirada muy subjetiva de la realidad y del mundo, pero acepta que, al narrar la historia del otro, narra sobre todo su propia historia:

Prácticamente todo el arte se ha enfocado en retratar un México oscuro, que a nosotros no nos gusta, pero a los extranjeros sí. Aunque uno trata de retratar el mundo, la realidad, que nunca es la realidad, siempre terminamos haciendo películas autobiográficas. Esta pasión por los ritos, por la religión, por compartir en comunidades indígenas, era algo mío, pero también algo que a los jóvenes nos interesaba muchísimo. Yo hago un retrato de María Sabina, pero en realidad hago un autorretrato, me estoy retratando a mí mismo, estoy yo vistiéndome de María Sabina, estoy exagerando... lo mismo hago con Santos de la Torre en *Eco de la Montaña*, es un artista huichol... aunque estoy retratando a un ser ajeno a mí, estoy haciendo un retrato de mí mismo, pero lo que hago es retratarme a mí mismo. Yo creo que retrato un mundo muy luminoso, de una gente muy positiva y una gente que vive en un mundo todavía que está muy en contacto con la naturaleza, con el mundo, muy en contacto con las fuerzas del agua el sol. Yo creo que a nosotros se nos ha olvidado, se nos olvida que eso es lo que nos da vida y si matamos eso, los primeros que nos vamos a morir, somos nosotros. Esto no lo había discutido con nadie y creo que es

muy interesante, al mismo tiempo tener una mirada propia y al mismo tiempo dejar que alguien se manifieste a través de lo que tú estás haciendo (en Torres, 2015).



Nicolás Echevarría entrevistado por Yesenia Torres

En otra entrevista que Nicolás concede a Sergio Raúl López, habla de cómo ha logrado un tipo de documental donde el otro cuenta una historia propia que nos permite entrar en su mundo, tratando de añadir mínimos elementos de subjetividad:

En las películas que he realizado he querido acercarme, cada vez más, a la idea de que le voy a dar al sujeto el micrófono y las maneras de expresarse a sí mismo. Y *Eco de la Montaña* quizás sea lo más cercano a lo que he llegado con esta idea. Que Santos de la Torre narre su documental, que yo trate de ser lo más invisible, en la medida de lo posible, porque en este caso está el truco de la música que ya es un elemento de subjetividad. El hecho de escoger no la música huichola, sino la de Mario Lavista para expresar ciertos momentos medio de alucine, de introspección, de cómo en un momento dado puedo llegarme a sentir en el desierto después de haber comido peyote o para crear una atmósfera extraña, misteriosa, que nos permita y facilite entrar en otro mundo. Lo que siempre me ha atraído de las películas que he hecho, desde la primera, es penetrar en un mundo muy ajeno, a pesar de que está muy cerca de nosotros. (Echevarría en López, 2015)

Este acceso a otro mundo, el de los huicholes, es un camino que traza Nicolás Echevarría para acceder a ese “México *real*”. Esa *realidad* parece a veces cercana y otras lejana de lo que queda del periodo prehispánico. Echevarría utiliza la Ciudad de México como metáfora de lo que es observable y de lo que está debajo de ésta:

Siempre he pensado que la Ciudad de México es un ejemplo que funciona muy bien como metáfora: está sobre un lago y tiene el recuerdo del agua, pero se nos olvida hasta que tiembla y nos recuerda que estamos cimentados sobre el agua. También he pensado que existe una capa inconsciente, en la que el mundo indígena está ahí, y eso nos hace a los mexicanos muy diferentes de los europeos, y que el germen de todo ese mundo es el mismo de *Cabeza de Vaca*, son los frailes que al principio destruyeron los ídolos, los códices y después se arrepienten y se dedican a rescatar lo más que pueden de eso que destruyeron. Nunca terminé ninguna carrera, pero la que más o menos terminé –pero todavía no acabo–, es lo que me ha enseñado el mundo indígena y eso está en mi acercamiento al cine, al mundo indígena, aunque siempre lo he mezclado con otros elementos, pero ya no niego mi subjetividad. Creo que todos los mexicanos tenemos parte indígena en el inconsciente y digamos que *Eco de la Montaña* está en el inconsciente de todos los mexicanos.

3.2 El documentalista Nicolás Echevarría. Su relación con la cultura wixárika y con Santos Motoapohua de la Torre

Nicolás Echevarría nació en Tepic, Nayarit (1947). Realizó estudios de arquitectura y música para continuar después con una formación cinematográfica en dos centros de Nueva York: el Millennium Film Workshop y el School of Visual Arts, de animación (Ochoa 2013: 331). Al regresar a su país, realiza documentales de tema indígena: *Judea, semana santa entre los coras* (1973); *Hikure-Tama, la peregrinación del peyote entre los huicholes* (1975); *Flor y Canto: Museo de Antropología* (1978) –con el que obtiene el primer lugar en el Festival Internacional de Cortometraje de Cracovia–; *María Sabina, mujer espíritu* (1979) o *Tesgüinada, semana santa tarahumara* (1979), por el que recibe el Ariel al mejor cortometraje documental. En los años siguientes vuelve a ser acreedor del mismo premio por *Poetas campesinos* (1980) y *Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo* (1981).

González y Lara subrayan el acento poético que Nicolás Echevarría imprime a estos documentales. En *Tesgüinada*, tanto el propósito como los elementos del filme – música, voz, imágenes, así como el propósito–, dibujan una forma de hacer

documental sobre los pueblos indígenas donde la cámara es solo un testigo, que no crea frialdad. El documental inicia con el parlamento en off del ensayista y guionista Guillermo Sheridan, que da voz al pueblo rarámuri: “Nosotros nos nombramos rarámuri. Somos los de los pies ligeros. Dios nos ha traído a lo secreto de la sierra ... que es el centro del mundo, Aquí está nuestro asiento. Aquí, donde todo tiene alma” (2009: 73). El pequeño equipo de grabación de la película no interfiere con los ritos: se aprecia que los rarámuri saborean el tesgüino por los dioses y los muertos, no por el hecho de ser filmados. La estética de la composición no hace una denuncia de la pobreza, sino que adentra al espectador en la espiritualidad del pueblo: “La mitología rarámuri nos permite entender, a través de la singular filmación, que este pueblo no se siente diferente a los venados, pues ambos son vástagos de las montañas: “Somos, como nuestras cuevas, lóbregos ... como el cielo, apacibles” (González & Lara, 2009: 74).

La misma profundidad poética con que Echevarría impregna los ritos de los rarámuri destilan las ceremonias documentadas en *María Sabina, mujer espíritu*. La voz en off en este caso resalta el pensamiento místico de la protagonista: “soy la mujer que sola nací. Soy la mujer que sola caí. Soy la mujer que espera. Soy la mujer que examina. Soy la mujer que mira hacia adentro. Soy la mujer que busca debajo del sol...” (González & Lara, 2009: 101). Echevarría graba en Huautla el ritual donde se ingieren hongos sagrados suministrados por María Sabina, la curandera o chamán. Retrata en ella “una de las últimas sacerdotisas curanderas que conocía los misteriosos rituales de los hongos alucinógenos que crecen en la Sierra de Oaxaca y que recrea con virtuosismo y profundo respeto la práctica y las concepciones de

la medicina tradicional, testimonio de una ‘técnica sagrada’ que encierra la magia y el misterio de la cosmogonía indígena” (González & Lara, 2009: 102).

Cuando Echevarría filma la banda de música del pueblo de San Felipe Otlaltepec en la Mixteca Sur, Puebla, para el documental *Poetas campesinos* demuestra, gracias al manejo de la cámara, “que el arte no se ve constreñido por la pobreza”. Los músicos son artistas e indígenas popolocas que se sienten orgullosos de su arte, tanto del musical como del circense: “se concentran en su arte, arte del pueblo para pobladores que ven enriquecida su sensibilidad con las festividades del lugar (González & Lara, 2009:114).

En 1983 Echevarría realiza *American Patchwork Project* en colaboración con el antropólogo Alna Lomax para la BBC de Londres y la Universidad de Columbia. En 1988 colabora con Octavio Paz y realiza para Televisa *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. También filma las producciones históricas *Madero vivo* (1993), *La sucesión presidencial* (1996), *Memorial del 68* (2007), así como dos largometrajes de ficción: *Cabeza de Vaca* (1990) –basado en las crónicas de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca tituladas *Nafragios*–, y *Vivir mata* (2002). Guadalupe Ochoa proporciona la visión de Nicolás Echevarría sobre el documental:

Yo prefiero ver un documental con una visión totalmente subjetiva, que diga: “yo pienso que es así”; a que trate de ser objetivo cuando realmente, en el fondo, también está manipulando. La única diferencia con la ficción es que sabemos que es mentira. A mí me encanta la idea de que exista un documental muy subjetivo, con un estilo muy personal. (2013: 331)

Nicolás Echevarría realiza *Eco de la Montaña* en 2014, inicialmente con la finalidad de denunciar la falta de reconocimiento del gobierno de Zedillo hacia el artista wixárika Santos Motoapohua de la Torre. Santos de la Torre realizó en 1997 el mural de chaquira *Pensamiento y alma huichol*, una obra de gran formato compuesta por

ochenta cuadros de 30 x 30 cm donde se insertan dos millones de cuentas de chaquira de dos milímetros de diámetro. El mural fue objeto en 1998 de un intercambio a nivel de Estado. El presidente Jacques Chirac obsequió a los mexicanos la herrería art-decó de Héctor Guimard –actualmente en la entrada de la estación del metro Bellas Artes (López, 2015)– y cambio Ernesto Zedillo donó a los franceses el mural de chaquira de Santos, que fue colocado en la estación Palais Royal de París, la más próxima al museo del Louvre, específicamente en el andén 1 salida Carrousel du Louvre. Se había previsto que Santos se trasladara al lugar para montar su obra y estar presente en el acto de entrega, pero no fue así, y tampoco obtuvo la remuneración completa por su trabajo. El trato que recibió puede entenderse en la línea del rechazo y ataque del gobierno al EZLN. En diciembre de 1997 se llevó a cabo una incursión paramilitar en Acteal, localidad de la región de Los Altos de Chiapas que acabó en uno de los ataques más sangrientos cometidos en el México moderno contra los indígenas. A raíz de la ausencia de Santos en París, el mural fue colocado incorrectamente.

En el documental, Nicolás Echevarría expone el mal trato dado por el gobierno a Santos, pero no se queda en la denuncia del agravio. Se enfoca sobre todo en rendir tributo a su obra y en dar visibilidad al problema latente de Wirikuta. Este territorio posee un enorme valor patrimonial, tanto cultural (lugar sagrado para el pueblo wixárika), como natural (constituye la mayor reserva de especies endémicas y cactáceas del país) pero está seriamente amenazado por los intereses puramente económicos de las mineras canadienses y de otros actores.

Eco de la Montaña abrió la categoría de NATIVE en el Festival de Berlín de 2015. Además, el filme obtuvo el premio al mejor documental en festivales de cine

nacionales, el Festival Internacional de Cine en Guadalajara y Docs DF, y en los festivales de cine internacionales: Chicago International Film Festival, Festival Internacional de Cine de Lima, Watershed, Bristol, RAI International Festival of Ethnographic Films y Film Festival della Lessina, Italia.

Nicolás Echevarría, en la entrevista telefónica que le realicé el 4 de marzo de 2019, me explicó su “larga historia con los huicholes”:

Soy de Nayarit, soy de Tepic. Nací en Tepic, Nayarit. Y bueno, desde muy niño estoy acostumbrado a ver huicholes en la plaza. Ahora, esta cuestión de la relación con los Huicholes es vieja, porque obviamente, te digo, desde niño, yo tengo contacto con ellos. No un contacto muy cercano. Primero ellos como figuras exóticas, digamos, en la plaza vendiendo artesanías. Y luego yo tuve unas tías pintoras que hicieron muchos trabajos con ellos, ¿no? Haciendo cuadros, retratos de huicholes; algunos de ellos maravillosos. Entonces, digamos que esta presencia fue muy importante en toda mi infancia. Ahora, en ese tiempo era muy difícil tener acceso a la sierra, casi nadie iba, porque no había acceso por carretera. Entonces la gente que viajaba, los investigadores y los antropólogos, etc., tenían dos opciones. Una era irse a pie o a lomo de mula, que eran días de camino. Y luego, después, más adelante, en avioneta. Se hicieron pistas de aterrizajes en algunas comunidades huicholas, que son prácticamente, las más conocidas son 3, ¿no?: Santa Catalina, San Andrés y San Sebastián. Entonces yo fui por primera vez a la sierra, después de haber vivido en Nueva York, que ya yo empezaba a hacer mis primeros experimentos como cineasta y empecé a hacer mis primeros documentales en San Andrés y Santa Teresa... que Santa Teresa es un territorio cora, no es huichol. Entonces, pero en esa época tenía uno que salir en avioneta; y era un viaje caro porque las avionetas tenían un cupo máximo de tres o cuatro personas y por otro lado estaban los aviones de carga: los que llevaban cosas a los huicholes: cemento, abono, etc.

Y había un plan que se llamaba el Plan Huicot, que era un plan del gobierno de asistencia a los huicholes. Entonces, bueno, yo hice mis primeros documentales en 1974, 73. Uno, sobre el cual el asunto son los huicholes en esa época. Y bueno, siempre he estado en contacto porque mi hermana menor, se llama Rocío Echevarría, ella fue enfermera primero, y manejaba un pequeño hospitalito en San Andrés y más tarde, después de años de trabajar con los huicholes tiene una institución de beneficencia al pueblo huichol, que es la Casa Huichol, en Guadalajara, en donde ella los recibe y los atiende, los lleva a hospitales. Cuando el peor de los casos que se mueren, ella se encarga de trasladarlos a sus familiares, o enterrarlos a los mismos en Tepic, digo en Guadalajara, si no hay nadie que los reclame, etc. [...] Entonces, pues tengo una relación muy antigua con los huicholes...” (Echevarría)

En su juventud, Echevarría se acercó de nuevo a los huicholes, sobre todo por su interés, compartido con buena parte de su generación, por los hongos alucinógenos y sus rituales. Esta inquietud le llevó a realizar el documental sobre María Sabina.

A comienzos de los años 70's el cineasta realizó la primera de sus cuatro peregrinaciones a Wirikuta:

Yo fui uno de los primeros blancos occidentales, digamos, no indígena, aunque tengo sangre indígena pero, que hizo la peregrinación del peyote. [...] Fue en el 73-74, por ahí, estamos hablando ya de 45 años, ¡qué barbaridad! Pero en esa época, muy pocas gentes podían acompañar a los huicholes a Wirikuta, [...] Yo he sido muy afortunado siendo muy joven... he hecho ya cuatro veces la peregrinación, con ellos [...] Tres de ellos filmando y otro sin filmar, digamos. (Echevarría)

Nicolás Echevarría conoció en el 2011 a Santos de la Torre en la comunidad de Santa Catalina, quien después fue el protagonista de su documental *Eco de la Montaña*. El acercamiento se produjo a través de un productor norteamericano, Michael Fitzgerald, conocedor de los trabajos de ambos, en especial el documental *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría. Fitzgerald reunió a los dos artistas y se comenzó a buscar los recursos y apoyos necesarios para realizar la película. El rodaje del documental duró tres años, tiempo en el que Echevarría pudo conocer bien a Santos de la Torre, al punto que, en su opinión, el documental refleja fielmente cómo es Santos:

No tengo que explicarte quién es, pues está en la película. Es un individuo, un hombre muy sabio. Es un gran artesano y artista. Y que conoce muy bien, como la mayoría de los huicholes, toda la historia de su cosmogonía, la historia de su religión... y bueno, él como todos los artistas huicholes todos plasman en lo que hacen.... toda su cultura religiosa, etc., ¿no? Son gente que traduce sus conocimientos de manera visual, a través de la artesanía y de los cuadros que ellos hacen, sus conocimientos sobre la religión, sobre la cosmogonía, sobre los mitos y las costumbres que han estado vigentes a lo largo de cientos de años. (Echevarría)

Efectivamente, en *Eco de la Montaña* conocemos la faceta artística de Santos de la Torre y podemos observar cómo realiza un mural con millones de cuentas de chaquira donde plasma la cosmovisión de su cultura ancestral. Nicolás Echevarría afirma que el arte está ligado con la ritualidad y los sitios sagrados de los huicholes.

Y finalmente interpreta el viaje a Wirikuta que realizó con Santos y filmó en la película, de acuerdo a la mitología de la cultura wixárika:

[...] digamos que lo que hacen los huicholes siempre el arte está ligado a su cosmología y mitología y costumbres. Siempre hacen de alguna manera una especie como de, pues no sé, de un código [...], en donde de alguna manera ellos están... hablan de toda esta relación que ellos llevan con sus dioses [...], a través del arte. En el caso del mural que hicimos para *Eco de la Montaña*, pues, trata precisamente, de los lugares que visitamos durante el rodaje, que es la ruta de los dioses, la ruta que mitológicamente siguieron los dioses, que fueron los primeros que organizaron la peregrinación del peyote. Y cómo alguno de ellos llegaron, otros no llegaron. Y los que no llegaron dejaron lugares sagrados donde se quedaron. Y de alguna manera, todo este viaje del peyote tiene que ver con eso [...]. Tiene que ver con la visita, como lo hicimos nosotros en la película [...], de los lugares sagrados [...], y en cada uno de ellos se realiza una ceremonia muy especial [...](Echevarría)

Echevarría, según su propio testimonio, se sintió atraído por las especiales circunstancias que rodearon el mural de París y el abierto rechazo del gobierno mexicano a su autor indígena:

Santos ha hecho varios murales, uno está en el Museo Zacatecano, en Zacatecas. Ese fue el primero que conocí... Otro está en la estación de metro del museo Louvre, que está en Palais Royal, que eso lo ven millones de personas, pues, imagínate yo creo que transitan ahí como siete millones de personas al año. Entonces, pues claro, fue muy interesante, cuando yo fui ahí, ver cómo la gente, algunos no lo pelan se van de largo, seguramente porque van todos los días y cruzan por ahí todos los días y ya lo han visto. Pero mucha gente sí se queda a mirarlo y se detienen a verlo, ¿no? Ahora, este fue de alguna manera en el documental, porque yo partí de la idea de que él no había sido invitado a la inauguración de su mural, que fue un regalo de Zedillo a Chirac, ¿no? De presidente a presidente, del presidente de México al presidente francés. Y bueno, descubrí por noticiarios que habían grabado todo el evento ¿no?, de la inauguración y descubrí que Santos no estaba ahí y entonces a partir de ahí yo también, este, lo ubiqué, lo conocí, lo visité en su casa... y este, y bueno, empecé a hablar con él de la posibilidad de hacer una película sobre, más que nada su vida y su obra y la aportación que él ha hecho a través de su arte, pues del conocimiento y de la cultura wixárika. (Echevarría)

La negativa por parte del gobierno mexicano a que Santos asistiera a la inauguración de su propia obra, el desprecio que implicó hacia su persona fue una

descortesía que, más que la no remuneración de la obra, interesó a Echeverría e inspiró su documental:

[...] yo tenía varias posibilidades de tocar temas diferentes en la película. Uno era la injusticia del mismo Santos, de que además de que no le pagaron lo que le correspondía por el mural, este, no lo invitaron, lo que me parece una descortesía tremenda, ¿no? Este... y yo al principio hice una investigación en la Comisión de Derechos Humanos que él recurrió para quejarse de un poco, no tanto de que no lo hayan invitado, eso es una decisión que las gentes que organizan la cuestión, pues ellos tienen el control sobre eso, sino más bien, porque el señor que acondicionó el mural, parece que tenía otro mural de él, que se lo había prácticamente robado y que además de que el encargo, el encargo del Museo de Louvre ese tampoco se lo habían pagado, terminado de pagar ¿no? Entonces la demanda que él hizo ante la Comisión de Derechos Humanos era para que le pagaran el mural. Yo no sé, finalmente creo que sí le pagaron, o no... Esa historia a mí no me interesó tanto [...] (Echeverría)

Sin embargo, una vez iniciado el proceso de filmación, el objetivo de Echeverría fue descubrir el personaje de Santos de la Torre y el sentido de la peregrinación a Wirikuta, un ritual que forma parte de la ritualidad wixárika por la que el gobierno no muestra interés. El filme destaca también la preocupación de Echeverría por la ecología y la conservación de la gran reserva de cactáceas y especies endémicas que hay en ese lugar desértico:

Me interesó más el descubrimiento de este personaje, ves. Y el valor de este individuo y sobre todo el tema de la peregrinación, la importancia que tiene para el mundo huichol como una cuestión sagrada, pero también ecológicamente. Yo siento que si a los gobiernos, al gobierno no le interesa la cuestión de los mitos, esto, que si ahí nació el sol, que si no sé qué, que si el camino a Wirikuta, etc., etc., Lo que sí les debe importar es que ese territorio es una reserva de cactáceas muy importantes en el mundo, es un pulmón muy importante. Sobre todo una reserva de cactáceas. Por ejemplo, en Tucson, en Arizona, hay una reserva del desierto que nadie lo puede tocar, porque también es una reserva importante de cactáceas. Entonces tenemos nosotros una idea un poco equivocada de pensar que solamente la ecología se trata de ríos y de bosques, pero también la ecología, el desierto es un territorio muy importante para la ecología y la conservación de las cactáceas, me entiendes. Entonces si al gobierno no le interesa la religión o las costumbres de los huicholes, al menos le debe interesar este territorio como una reserva ecológica [...] (Echeverría)

El director describe el conflicto de intereses en Wirikuta y destaca la necesidad de defender la zona, en su propia opinión, más que por ser patrimonio huichol, por

contener especies de cactáceas tan importantes como el peyote, que está amenazado por la actividad minera a cielo abierto:

[...] hay una guerra de los que están defendiendo, digamos, el territorio, muchos no tanto por ser una zona religiosa, sino por ser ecológico, un respeto a la ecología y los que quieren explotar esos territorios y que no les importa el hecho de que haya este antecedente de esto que es una ruta sagrada o que sean lugares míticos para el pueblo huichol. [...] Y obviamente es zona minera, es zona donde se puede explotar la plata y el oro y hacer minas de cielo abierto ahí, sería realmente terrible ¿no?, sería una devastación para, incluso la conservación del peyote que es una planta que cada vez se encuentran, como la marihuana, pues cada vez se encuentran muchas propiedades curativas [...] Y que es también una tragedia que un cactus como este que tarda tanto en crecer, que es tan difícil de sembrar, de repente estuviera en peligro de extinción [...] (Echevarría)

Defender Wirikuta de los intereses puramente extractivos de las mineras es muy difícil porque no tiene una delimitación topográfica clara y, además, sus propietarios son mestizos. Ellos no tienen una vinculación que trascienda lo puramente económico y especulativo y, por tanto, las mineras no encuentran demasiados obstáculos obtener las concesiones por parte del gobierno mexicano. Sin embargo, Echevarría, en su documental, busca no sólo reivindicar a Santos, sino al pueblo wixárika, cuyas tierras han dejado de pertenecerles y están amenazadas por la minería y el cultivo del jitomate, como se ha explicado antes:

Aunque ha habido instituciones en México que han pretendido apoyar a los indígenas y su cultura. Pues, ahí viene la guerra incluso con la otra parte ¿no?, que es la parte que no le importa esa parte, que no le importan las culturas indígenas y quieren aprovechar los terrenos, pues este, sin ninguna, pues sin ninguna atención a estos reclamos y que lo único que les interesa es reventar la tierra pa' sacar la plata y el oro y para aprovechar los terrenos en otras cuestiones [...] Y una cosa muy importante en Wirikuta, es que tampoco existe una delimitación, no está bien definido cuál es el territorio de Wirikuta. Osea, es una especie de espacio de espacio mítico, espacio mitológico. Entonces, otro problema es que tampoco es territorio huichol, es territorio de mestizos. Ahí no viven huicholes, viven mestizos. Entonces los mineros y las gentes que quieren explotar ese territorio, pues lo están tratando con los dueños de la tierra que son los mestizos, no con los huicholes que no son los propietarios de esas tierras. Ahora, los huicholes sí van ahí cada año y tienen sus ceremonias, etc. Pero no es territorio huichol [...]. Hay un problema para definir la ruta, hay otro problema para definir el territorio. Muchos de los lugares sagrados ya son propiedad privada, ya no pueden entrar los huicholes ahí. Porque a lo largo de toda la caminata, desde la zona de Jalisco, Zacatecas... a Wirikuta, pues es una ruta que seguían los huicholes de hace muchos años y que hay lugares ya definidos que son los lugares sagrados. Pero muchos de estos lugares ya no se pueden visitar porque, pues, ya

son propiedad privada, están cercados, están vigilados. Entonces tienen que rodear, tienen que cambiar la ruta, etc. (Echevarría)

Una de las soluciones que podría preservar Wirikuta de la destrucción es convertir la peregrinación al lugar sagrado en un reclamo turístico, como se hace con otras rutas en el mundo, pero Echevarría está consciente de que esta medida también presenta riesgos:

Se ha pensado, también, en hacer una ruta, digamos, que también es otro peligro, en cierta manera, pero es una opción, pues no tan mala, que es hacer una especie de ruta turística, ¿me entiendes? Para que en un momento dado, como el camino de Compostela, digamos, en donde es una ruta en donde ya mucha gente a nivel mundial, pues, hace la ruta a Santiago de Compostela y hay sus albergues y ellos caminan y es una caminata en cierta manera religiosa [...], que muchos no católicos también la hacen como una forma de meditar, de disciplina espiritual, y eso podría, también, ser una solución en el caso de la ruta de Wirikuta, ¿no? Aunque está el peligro de que si se vuelve turístico esto pues puede también igual ser una tragedia, pero bueno, yo creo que es de las tragedias, las menos peores [...], porque esto implicaría ya un respeto a la ruta y al menos para que no se sigan privatizando esas zonas y que en un momento dado, este, se protejan [...]. Los lugares que quedan, digamos [...] (Echevarría)

Nicolás Echevarría también me explicó los efectos que el documental había tenido y cómo había influido en la problemática de la conservación de Wirikuta y en la vida de Santos como artista.

La mayor exposición que tuvo *Eco de la Montaña*, no fue tanto en las salas cinematográficas, que tampoco duró mucho tiempo en el cine, fue en Netflix, que estuvo años en Netflix, o está todavía. No sé si está todavía el documental en Netflix. Pero ahí sí lo vio mucha gente, [...] Y... ahora, es un documental y la gente no ve mucho documental. Pero, este... yo sí creo que... Santos, por ejemplo, bueno, viajó conmigo. La película estuvo en Berlín, en el festival de Berlín. Ganó en Chicago el festival de Chicago. Ha sido exhibida en prácticamente los festivales más importantes, [...] Viajé con la película a Japón, él me acompañó a Medio Oriente, Santos [...], en fin... Para él ha sido importante también porque él ha viajado mucho con la película, junto conmigo [...] Y por ejemplo, la película se ha visto, pues, básicamente en... primeramente en Netflix, [...] Y en segundo en orden, pues en festivales, muchísimo, [...] En fin. Y yo creo que Santos es una gente tan centrada e inteligente, que él tampoco ha, este... tenido esta... que le ha afectado demasiado el hecho de tener esta exposición ante el mundo y ante... [...], él sigue trabajando, vive en Valparaíso, tiene un rancho en la sierra y este... tiene su familia y, pues, él se dedica a lo que siempre se ha dedicado de que es hacer artesanía [...] (Echevarría)

Otra intención que parece tener Echevarría es resarcir a Santos del desprecio hecho por el gobierno mexicano y la descortesía de no invitarlo a la inauguración del mural en París. Para compensar esta “descortesía” Nicolás Echevarría sí invitó a Santos a viajar con él en las diversas presentaciones del documental tanto nacionales como en el extranjero.

El mural realizado durante el documental, *Viaje sagrado a Wirikuta*, no se encuentra en ningún público. Primero estuvo expuesto en la galería de Casa Luum de Puerto Vallarta y después fue adquirido por un coleccionista privado. Por otro lado, el documental, como se ha dicho, estaba disponible en Netflix y actualmente también en Youtube y, a la venta, en DVD.

3.3 La imagen y el arte en la cultura wixárika

A lo largo de los siglos XX y XXI, el arte de los pueblos indígenas en México ha pasado por una larga e intensa labor de legitimación. En el periódico del porfiriato, las producciones artísticas de los pueblos de indígenas tenían un *status* utilitario, pero también eran objeto de estudio antropológico por su herencia prehispánica (Velázquez, 2010: 56). Las elites del país admiraban el arte europeo como arte y las producciones nacionales como artesanías.

La clasificación de un objeto como arte y o como artesanía ha sido fundamental en la legitimación de la producción artística de sociedades y culturas fuera del ámbito occidental. Como el arte de los pueblos indígenas se había categorizado como artesanía, no había tenido acceso a las galerías de exhibición.

Con el triunfo de la Revolución mexicana, el nuevo grupo en el poder elaboró un proyecto de nación basado en una identidad que, como explica Mireida Velázquez, incluía los valores estéticos de, lo considerado entonces, *arte popular*. Como explica

Velázquez, este proyecto “implicó diversos factores políticos y sociales que hicieron del arte popular una herramienta para la consolidación de imaginarios colectivos encaminados a promover la unidad nacional” (2010: 56). El término *arte popular* se refiere a la producción artística de los grupos marginados o ignorados que designados comúnmente como *pueblo* (2010:5 6). Velázquez explica lo siguiente:

Es decir, en el proceso de conformar sus grupos de apoyo, el Estado posrevolucionario convenció a diversos intelectuales y artistas mexicanos para participar en su proyecto de nación, con el fin de solventar sus vulnerabilidades ideológicas y políticas a través de la probidad de muchos que, años antes, habían conformado la elite intelectual porfiriana. (2010: 57)

El gobierno posrevolucionario quiso incluir a los grupos que ayudaron al triunfo de la revolución en la *Exhibición nacional de artes populares*, celebrada en 1921. El objetivo de la exhibición era cambiar la consideración de las élites sobre el arte popular, “transformar gradualmente su gusto y los lenguajes estéticos que reconocían como propios” (Velázquez, 2010: 56). Sin embargo, los organizadores, Jorge Enciso y Roberto Montenegro, tuvieron que abatir el ideario de las élites, las cuales consideraban que los objetos que seleccionaban para la exposición no eran “piezas de arte” ni sus productores entraban en la categoría de “artistas” (2010: 61). Enciso constató que para algunos sectores de la sociedad “los indios no producían arte sino objetos sencillos usados en su cotidianeidad” (Velázquez, 2010: 62). Pero finalmente, de acuerdo con Velázquez, a raíz de esta exposición que se celebró para conmemorar la Independencia, el Estado mexicano logró una transformación gradual a través de la apropiación de la cultura popular, desligándola de su carga social asociada a la pobreza y la desigualdad que hizo estallar la Revolución (2010: 61). La muestra fue un primer paso para posicionar el *arte popular* e ir cambiando los parámetros estéticos de las élites:

La Exposición Nacional de Arte Popular señaló el camino de este proceso, la elite artística e intelectual de nuestro país –por disposición expresa de los regímenes en turno– sería la encargada en los siguientes años, de dar continuidad a este primer esfuerzo de valoración, investigación y promoción de los productos culturales del “pueblo mexicano.” Según el investigador James Oles, la Exposición de 1921 fue notable en muchos aspectos pues inspiró cambios formales en las prácticas artísticas, logró transformar gradualmente el gusto de las clases media y alta hasta crear nuevos consumidores y mercados para el arte popular. Gracias a este último factor, podríamos agregar, la exposición detonó también el coleccionismo particular y estatal de arte popular mexicano. (Velázquez, 2010: 66)

El artista e intelectual revolucionario Gerardo Murillo, el Dr. Atl, reivindica el *arte popular* o el *arte autóctono* por sus características estéticas, técnicas y, muy importante, por su carga identitaria:

Las artes autóctonas de todos los países han tenido y siguen teniendo características muy especiales que las distinguen de las artes propiamente industriales. En algunos casos, sus productos son insuperables por la extraordinaria buena calidad de su materia prima y por su admirable sentimiento estético, como las porcelanas chinas, los grés japoneses o los tapetes persas. Pero aun sin tener en consideración la extraordinaria perfección técnica o artística de las artes autóctonas de un país, ellas constituyen invariablemente una de las más importantes manifestaciones de la idiosincracia de los pueblos (1922:16).

El Dr. Atl adelanta las consecuencias que, en su opinión, conllevó “la mejor comprensión del arte nacional” gracias a la exposición:

Hoy en día las gentes de buen gusto arreglan en sus casas un salón, una biblioteca, un saloncito de fumar ‘al estilo de la Exposición’. Aquellas personas que no pueden darse el lujo de decorar toda una pieza, se conforman con decorar un diván con un sarape... el gusto por las cosas del país está hoy día muy generalizado en todas las clases sociales (Velázquez, 2010: 66).

El proyecto posrevolucionario quiso legitimar como arte una producción que hasta entonces no se consideraba como tal. Al menos se consiguió superar el rango de artesanía y denominar al arte de las comunidades indígenas *arte popular* o *arte autóctono*. La legitimación se realizó de dos formas: mediante la aceptación de las élites mencionadas y por el hecho de que las obras respondían a un determinado gusto estético, y no tenían un fin meramente ornamental.

La reivindicación del arte de los pueblos indígenas supone también valorar la historia del *otro* en la que la pieza ha obtenido una significación, fuera de las categorías eurocéntricas y poscoloniales. En el segundo capítulo de esta tesis abordamos la diferencia conceptual de diferentes modos de *territorear* y de otros ámbitos cognitivos que involucran la relación entre el humano y la naturaleza. El arte es uno de estos espacios, que Marx denominaría intersticiales, propicios para conocer nuevas epistemologías al margen de los valores éticos y estéticos de sistema capitalista. Ana María Guasch expone lo siguiente en torno a la tensión entre diferentes identidades que se manifiestan en el arte:

Un artista preocupado por cuestiones identitarias, de alteridad cultural (siempre existe la presencia del otro, otro cultural, étnico, oprimido, subalterno o subcultural), que es consciente del hecho de vivir en los bordes, en lugares transicionales donde se imponen los conceptos de *más allá* y *entre*; “El más allá –nos dice el teórico poscolonial Homi Bhabha– no es un horizonte que deja atrás el pasado, sino una zona de tránsito (una travesía) donde se entrecruzan pasado y presente, diferencia y alteridad, fuera y adentro, inclusión y exclusión, un espacio intersticial, híbrido, liminal”. (Guasch 2016: 236)

El arte de los pobladores originales de *Abya Yala* (nombre de lo que conocemos como América Latina) ha sido calificado de *exótico* y categorizado como *artesanía*. Ana María Guasch advierte que lo anterior ha fomentado una discriminación de las artes visuales de los pueblos indígenas (2016: 77). El análisis del arte del *otro*, con las categorías estéticas eurocentristas es parte de lo que Guasch ha denominado el “síndrome de Marco Polo” del pensamiento dominante de todas las manifestaciones posmodernas del arte (2016: 45). Sin embargo, hay una cura para este síndrome, que es ir más allá del centrismo y problematizar la autoconsciencia de por qué Occidente ha denominado a los demás como *otro* y ha reservado espacios distintos para sus manifestaciones artísticas. Por ejemplo, el pensamiento

eurocéntrico ha creado espacios reservados a piezas artísticas dentro de museos etnográficos, como si solo unos grupos en el mundo fueran etnias y otros no. Guasch señala la importancia de evitar un juicio sobre la construcción del otro y de no ignorar que también hay una etnicidad blanca que necesita autopensarse (Guasch 2016: 55). Esta idea erosiona el principio de legitimidad según el cual las producciones artísticas de una cultura son arte y las de otras son artesanía. Desarrolla la transición de *World Art* a *Global Art*, en la que el primero aún conserva el ámbito de la colonialidad que designa el arte de los otros o los clasifica en museos etnográficos, mientras que el *Global Art* es en esencia contemporánea y poscolonial, muchas veces excluido del *mainstream* artístico occidental (2016: 49).

Además este enfoque en los estudios del arte incluye otras inquietudes no eurocéntricas que no siguen la línea recta desde la cultura griega hasta la contemporaneidad del arte europeo, sino que son una especie de archipiélago, en el que cada manifestación es sólo una de las islas.

Otra de estas inquietudes manifestadas en el arte de comunidades indígenas es la pérdida de espacios naturales, vinculada con la pérdida de las culturas en ellos vinculadas, algo que también puede analizarse con una perspectiva ecológica.

La tercera dimensión de análisis ontopolítico del territorio contrapone la cosmovisión que ve también a la naturaleza como un “otro” y la que entiende la naturaleza como parte inherente de un todo:

En este impacto negativo de la globalización neoliberal sobre los ecosistemas y sobre la gestión del territorio se analiza desde la perspectiva de las comunidades indígenas que viven en el amazonas occidental en *Forest Law* (2014), un proyecto realizado en colaboración con el arquitecto y urbanista Paulo Tavares en el que toma como punto de partida los juicios que históricamente han enfrentado a los estados con las multinacionales sobre el control de los recursos naturales para hablar de la dimensión histórica, política y ecológica de estos conflictos y las múltiples cuestiones éticas y

epistémicas que plantean. Lejos de ilustrar una historia local o aislada, el análisis espacial y temporal, en el que intervienen perspectivas de los aborígenes, geólogos, cartógrafos y activistas refleja una *cosmopolítica* que excede el territorio inmediato y se inscribe en un conflicto global dominado por la pérdida de la biodiversidad, la contaminación de los ecosistemas y la financiarización de la naturaleza. (Guasch 2016: 213)

El documental *Eco de la Montaña* muestra una comunidad con otra cosmovisión que genera otra forma de relación del hombre con el territorio y la naturaleza. Esto cuestiona la homogenización cultural y los modelos transnacionales que ponen en peligro de desaparecer a las comunidades, tanto en el aspecto físico como cultural. El territorio se inscribe en un conflicto global y transnacional que representa una amenaza para la naturaleza y para otras formas de *territorear* en las que el arte, la naturaleza y la religión están vinculadas en un delicado equilibrio que ha sido deslegitimado en el paradigma de saber y poder.

Por su parte, Orellana hace recordar que en todas las culturas todo el arte estaba vinculado con la dimensión religiosa. El hecho de que el arte de las comunidades indígenas aún esté vinculado a ella no debe tomarse como un aspecto residual:

Todas las tradiciones artísticas surgieron de un contexto religioso. Es una proyección positivista errónea considerar que los aspectos rituales son residuos anacrónicos o arcaísmos, y no elementos inherentes a la experiencia estética. El arte huichol, en cuanto que parte de una práctica religiosa étnica radicalmente distinta a la monoteísta, nos muestra una dimensión del arte difícil de elucidar, si nos referimos sólo a las tradiciones artísticas de Occidente: su raíz mágica, mítica o religiosa. (Orellana 2005: 17)

Helen Buss Mitchel señala que la función del arte y el rol del artista en la sociedad africana es equiparable a la función que tenía en la antigua Grecia con la perspectiva aristotélica de la catarsis (2015: 266). En las sociedades tradicionales africanas, el artista tiene el rol de mediador entre lo divino y lo humano:

el artista que producía objetos rituales era considerado como un sacerdote. “El que estaba empapado de la metafísica de su gente y poseía la habilidad de concretarla en sus creaciones”. Al igual que Khing el maestro tallador o Miguel Ángel el escultor, el artista africano en la cúspide de su obra “entra en una condición de trance y se olvida del público y de lo que éste hace” [...] Dentro de su espacio ritual, aislado de todo lo que lo podía distraer, el artista está libre para sintonizarse con las ideas que él desea concretar. Una vez seleccionado el material adecuado y que se han recitado los encantamientos pertinentes, el artista invoca las fuerzas que animarán su creación. En el proceso él se vuelve “un canal de comunicación con ellas, un mediador, entre ellas y su sociedad, por lo tanto él constituye una figura parecida a la de un sacerdote”. (Buss, 2015: 266)

En la perspectiva zen, hacer caligrafía es “hacerlo con todo tu ser, es ser artista y sacerdote, en el sentido de ser mediador entre lo temporal y lo espiritual” (Buss, 2015:264). La visión eurocéntrica ha separado lo que considera arte de lo que no, enmarcando solo aquél en museos, pero en muchas culturas aún se preserva un rol distinto del arte.

Guasch invita a considerar la perspectiva del *ethnoscapes* o *paisajes étnicos* en los que queda englobada la raza, la cultura (2016: 27) y en los que el artista participa del diálogo transnacional y no sólo local (2016: 45). Guasch concuerda con Mosquera en la necesidad de dejar de analizar el arte del *otro* como un sub-agregado, porque “sería más plausible analizar cómo el arte actual de un país o una región responde a las necesidades estéticas, sociales y culturales de la comunidad a la que pertenece” (Guasch 2016: 47). Esto tiene relación con las inquietudes que en un primer momento tiene Nicolás Echevarría sobre la estética de algunos elementos del mural que realiza Santos de la Torre para su documental, tal como se las señala al entrevistador Sergio López. Interpreto gracias la siguiente cita cómo Echevarría llega a comprender por qué Santos necesita utilizar una estética diferente a la huichola:

Cuando vi el diseño del mural, de pronto me asusté por la nubecita y la imagen que tiene del viento, que refiere a los antiguos mapas occidentales que indican dónde

sopla el viento, pero me dije que Santos es un artista y no tengo ningún derecho de preguntarle sobre la estética del tigre, del toro o de la nube, que no tienen estética tradicional huichola. Ese era el mural que quería hacer y ni modo. Y ahora que lo veo terminado lo entiendo mejor y la película me ayudó a entender el mural porque no hablo huichol (2015).

Lo que se ha denominado como la estética clásica huichola pertenece a la recopilación de objetos rituales de jícaras, flechas votivas, esculturas, bordados y tejidos que se encuentran en museos de Nueva York, París y Berlín. El arte huichol contemporáneo es distinto y contiene "formas de expresión cada vez más elaboradas que han incidido en un estilo de mayor colorido que el "de las antiguas", lleno de barroquismos y nuevos géneros, muchos de los cuáles son producidos únicamente con fines comerciales. A finales de la década de los 1960, el "psicodélico" arte huichol experimentó un boom. En esa época surgieron centros de producción artesanal fuera de la sierra, en Tepic, Zacatecas, Puerto Vallarta, Ajijic, Guadalajara, la ciudad de México, Real de Catorce y Monterrey" (en Orellana, 2005:14)

Orellana hace una diferencia entre el arte huichol hecho con gran refinamiento y el arte destinado a fines comerciales, y que denomina "artesanía". Sin embargo aclara que al hacer esta diferencia no está usando definiciones eurocentristas que establecían criterios ya caducos para definir qué es considerado arte y qué artesanía (2005:14). Relaciona además las obras de arte huichol con los códices prehispánicos que al mismo tiempo "dialogan con artistas como Kandinsky o Miró, sin dejar de notar sus diferencias con los vanguardistas: "el arte huichol preserva la antigüedad americana sin mayores rupturas ideológicas, y se expresa con un lenguaje contemporáneo que trasciende la imitación de lo prehispánico." (2005: 14).

Nicolás explica la relación que tiene el documental con el arte contemporáneo. Mientras en “nuestro mundo”, la visión sobre la actividad del artista es legítimamente individualista, en el “mundo” de Santos de la Torre, la visión es comunitaria y hay que dar cuentas o pedir permiso para realizar una determinada obra. Santos ha tenido que romper reglas:

Empezando porque los huicholes son, básicamente, una sociedad comunitaria en la que lo individualista no se ve con buenos ojos y la característica de un artista es tener una visión individual del mundo, de las cosas. Entonces, en ese sentido, el mismo Santos ha tenido problemas con su comunidad, porque un poco se sale del huacal en el que todo mundo tiene que rendir cuentas de todo lo que hace. Él ha roto esas reglas al convertirse en un artista y son pocos los huicholes que han sido reconocidos como artistas, el otro ha sido el finado José Benítez Sánchez, reconocido por los grandes cuadros y murales de estambre. Después de él, Santos es el más importante artista huichol que ha destacado individualmente. Yo no sé qué efectos vaya a tener esto en Santos mismo y en su comunidad cuando la película sea exhibida en sus comunidades, vayan los huicholes a verla y algunos, obviamente, le van pedir que rinda cuentas de cuánto ganó o por qué no les informó de ciertas cosas, por qué no pidió permiso. Cosa que en nuestro mundo no existe: un artista no tiene que pedirle permiso a nadie, al contrario, es un ser que tiene que romper reglas y esquemas para crear su trabajo, porque de lo contrario deja de ser un artista. (Echevarría en López, 2015)

El arte huichol es frecuentemente categorizado como arte chamánico. Incluso en la ficha que acompaña al mural de Santos, *Pensamiento y alma huichol*, ubicado, como se ha dicho, en la estación de metro Palais Royal, se menciona que esta obra está realizada por "el chamán" Santos De la Torre. Peo, como aclara Orellana, solo ciertas obras de arte huichol pueden considerarse chamánicas, y no por su uso ritual, sino porque son producto de visiones o *nierika*, lo que requiere contar con un proceso iniciático:

...según la religión huichola, la forma interior de las cosas, la existencia ordenada y estructurada, la luz, el retoño, no son algo dado, sino que requieren de una búsqueda continua por parte de los iniciantes. Sin este esfuerzo, sólo quedaría la oscuridad y el caos. La labor del artista, que es diferente a la del chamán (pues unos y otros no alcanzan el mismo grado de iniciación) forma parte de este camino. Sin embargo, ambos logran formar un mundo con una fuerza mágica visionaria. Arte como *nierika* implica que la imagen no se conciba como *representación*. En estas piezas no existe

una diferencia entre significado y significante. Las figuras que se aprecian en la obra son dioses por pleno derecho, no sus *imágenes*. (Orellana, 2005: 15-16)

Las imágenes de los dioses en las obras, y en cualquier publicación que las reproduzca, son dioses auténticos que "multiplican el panteón huichol". Cada una de esas figuras son "entes poderosos con voluntad propia", son dioses que están "creando el universo en el momento mismo en que se relevan dentro de una obra" (Orellana, 2005: 16). Esta cualidad de las imágenes las hace sagradas, lo que conlleva ciertos compromisos. Cualquiera que posea una de ellas, ya sea galería, artista, curador o un simple particular, debería alimentarlas con las ofrendas adecuadas. Además, toda creación artística comporta para su autor participar en ritos y peregrinaciones tradicionales para solicitar el necesario permiso a los dioses, este es el motivo por el que Santos de la Torre y Nicolás Echevarría viajan a los sitios sagrados. En caso de no seguir esta costumbre, el artista "no sólo perdería la capacidad de crear una obra nueva y original, sino que los dioses que viven en las visiones obtenidas podrían *enojarse*, mandarle sueños desagradables, enfermedades y toda clase de desgracias" (Orellana, 2005:16). Para evitar este riesgo, los huicholes prefieren dedicarse a la artesanía que no involucra tal compromiso con los dioses.

Por el contrario, Santos de la Torre es un artista wixárica que busca "dar luz al mundo" con su arte, como él mismo dice. Eso significa que ha hecho las peregrinaciones y sacrificios necesarios para que los dioses le den permiso para hacer sus creaciones, y, a la par, ha pedido permiso a su comunidad.

Tanto el arte y como la artesanía surgen del arte ritual, "sobre todo la fabricación de objetos votivos como jícaras, *xukurite*, y pequeñas tablas de estambre *wewiya*"

(Neurath, 2013: 75). Sin embargo, hay técnicas reservadas al ámbito ritual, como la pintura facial amarilla (*uxa*), obtenida de un arbusto que crece en Tatei Manieri, y que representa el reflejo del sol en los rostros de los peregrinos que están en contacto con el peyote (Neurath, 2013: 75).

En cuanto a los diseños, estos cambian según se trate de una artesanía o de un objeto ritual:

Los objetos rituales no comparten la geometrización de las artesanías, además la chaquiras se aplica de manera diseminada, pues no existe una vinculación con la técnica del bordado. Pero no es sólo por razones prácticas que la simetría hexagonal jamás es usada en las representaciones simbólicas rituales: los diseños que reproducen la estructura del cosmos con sus cinco rumbos cardinales tienen que guardar la simetría de dos ejes; estos corresponden a las líneas Norte-Sur y Poniente-Oriente, es decir a los ejes equinoccial y solsticial. (Neurath, 2013: 77)

El arte huichol pertenece a una práctica religiosa y búsqueda espiritual y tiene una dimensión distinta al arte contemporáneo de la mayoría de los museos. Orellana explica una particularidad que ya había observado Neurath: según los huicholes todas las imágenes de los dioses, incluso sus reproducciones en una revista o en esta tesis, son los dioses mismos:

las reproducciones de los cuadros de estambre que aparecen en estas páginas no son consideradas imágenes, sino dioses. Si todos los lectores de esta revista siguiéramos los preceptos de dicha religión, estas imágenes se transformarían en objetos sagrados que tendríamos que alimentar con pinole, mezcal, sangre y cera. (2005: 9)

Los materiales para hacer estas imágenes se eligen con sumo cuidado, ya que tienen significados rituales específicos, y todos están íntimamente ligados a elementos naturales. Por ejemplo, las chaquiras de vidrio, *kuka*, que ya utilizaban los huicholes desde el siglo XIX, se relaciona con el agua –y por lo tanto con la vida– y se utilizan en la elaboración de jícaras que son contenedores de agua (Neurath, 2013: 78). Antes de usar cuentas de vidrio, los huicholes usaban conchas de

algunos moluscos para este propósito. La chaquiras utilizada actualmente es un producto de calidad, está elaborada en la República Checa o en el norte de Italia (Murano); no se usa la chaquiras hecha de plástico que proviene de China (2013: 78). Neurath pone a la chaquiras checa como ejemplo de un elemento externo a la tradición del que los wixaritari se han apropiado y le han conferido un significado particular.

Otros objetos como las estatuas que se realizan en cantera tienen el mismo estatus de los ancestros que se convirtieron en rocas naturales y que se quedaron en el camino antes de poder alcanzar Wirikuta (Neurath, 2013: 76). Las figuras de *Takutsi Nakawé*, están hechas en madera de *xapa*, mientras la cerámica se utiliza para hacer figuras votivas en miniatura de animales, como toros, serpientes de lluvia, o figuras humanas.

Los tejidos que se elaboran en telar de cintura y los estambres son de especial importancia para elaborar la ropa y los adornos de la vestimenta tradicional. Como las telas están tejidas con hilos, también el mundo está confeccionado con cabellos de la diosa primordial:

Los telares de cintura usados por las tejedoras huicholas se interpretan, a partir de este relato, como modelos del paisaje ritual, organizado a partir de los ejes solsticial y equinoccial: los hilos de la urdimbre son el camino de la peregrinación que lleva del lugar de origen en el Poniente, el océano Pacífico, hasta el sitio del Amanecer, el desierto de Wirikuta en el Oriente. Los hilos de la trama, aparentemente, se relacionan con el movimiento anual Norte-Sur que realiza el astro diurno. (Neurath, 2013:79)

En la década de 1950, Alfonso Soto Soria y el entonces gobernador de Jalisco Agustín Yáñez, impulsaron los cuadros de estambre huichol que comenzaron a ser considerados obras de arte (Le Mür, 2015: 118). Lo anterior dio un impulso considerable a la producción de arte de los huicholes para colocar sus obras en la

primera exposición que Soto Soria organizó en Guadalajara (1959) o para formar parte de la colección que reunió para la Sala Corahuichol del Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México (Le Mür, 2015:118). Con el Plan Huicot, realizado por el gobierno en la década de los 70, se dio un gran impulso a los objetos artísticos, cuya producción se incorporó al modo de subsistencia de los huicholes. Las piezas wixaritari en su conjunto despertaron el interés de las galerías de arte y de académicos, interesados en su simbolismo, y también incentivaron su consumo por el turismo. Este interés provocó cambios en el material utilizado. Se empezó a usar chaquira checa y el hilo de estambre se reemplazó por el hilo de lana con más colores (Le Mür, 2015:118).

Los cuadros de estambre de Fernando Benítez lo convirtieron en el mayor artista huichol de su época y en esta técnica:

Para su elaboración, casi invariablemente se utilizan tablas de triplay o fibracel y cera de Campeche (cera producida por abejas americanas sin aguijón). Primero se amasa la cera y se la extiende sobre toda la superficie de la tabla. Después se traza el dibujo. La aplicación de estambre comienza en los bordes, generalmente formando por tres franjas de diferente color. Después se trazan los contornos de las figuras y, por último, estas se rellenan. Cuando termina la obra el artista firma al reverso de la tabla donde además suele anotar una breve explicación de algunos simbolismos. (Neurath, 2013:78)

Recordemos que los mitos cosmogónicos o *kawi*, que son cantados por los *kawiterutsixi*, son *hilos* de narraciones, que se extienden a la manera de los peregrinos llegan por la red de caminos hacia Wirikuta, por el camino de la oruga y el canto de la abeja. Las tablas de estambre son caminos y sueños de iniciación que identifican al maraka´ame que las canta y, por lo tanto, indican que hay iniciados y no iniciados.

En varias ocasiones, debido a la simbología implícita en las obras artísticas, se considera a sus autores chamanes o maraka'ame, pero raramente lo son. La iconografía que se asocia al "arte chamánico" son las imágenes del peyote, de algunos animales o de las plumas, *muvieri*, que utilizan los maraka'ame. En la visión, *nierika*, el maraka'ame ordena el mundo en ella, con un poder creativo y cosmogónico (Neurath, 2013: 95).

El artista tiene una visión similar a la del maraka'ame que le permite romper algunas barreras para crear imágenes que no son el estereotipo de la artesanía, pero esta visión no tiene el mismo poder mágico que la del maraka'ame (Neurath, 2013: 85).

En el arte wixárika, las imágenes tienen una cualidad de revelación. Los cuadros son espejos, porque lo que aparece en el cuadro es también interpretado como el *nierika*, o la visión que tuvo el dios. La voz del dios que autoriza su imagen es quien aparece en la obra:

Con *nierika* los dioses crean el universo en el momento en que se revelan dentro de un cuadro que, de forma paradójica, es su *nierika*, su visión. El artista no puede controlar las consecuencias de lo que, en un inicio, es su acto creativo. Los cuadros como espejos puestos uno frente a otro multiplican el panteón huichol *ad infinitum*. (Neurath, 2013: 85)

Además de esta problemática con los dioses, el artista wixárika también ha de enfrentar otras dificultades para colocar sus obras en galerías de arte. Son frecuentes las ventas con intermediación, lo que implica el pago de comisiones, y el robo de la propiedad intelectual de diseños por algunas marcas, como Covalin. No obstante, el gobierno mexicano, como señala Le Mür, suscitó un interés por determinados aspectos de la cosmovisión wixárika:

por el lado espiritual, su forma de concebir el mundo de manera armónica; por el lado político, su organización comunitaria que va contra los principios del neoliberalismo; por el lado ecológico, el respeto que los huicholes tienen por la naturaleza y el

consumo de peyote —muchos quieren experimentarlo, respetando o no su significado espiritual— (2015: 119)

Los huicholes adquirieron conciencia de cuál es la imagen que el exterior tiene de ellos y en este sentido han podido subsistir creando piezas que saben que son comercializables y que buscan colocar para que al venderlas les sea pagado su trabajo como señalaron varios artistas a Le Mür (2010: 120). La autora añade que los artistas han diferenciado el arte que realizan para estas galerías y tiendas y el arte que hacen para fines rituales u otros:

Sin embargo, es importante precisar dos puntos: primero, que la distinción entre la artesanía para la venta “en serie” y la artesanía para otros contextos —la que elaboran con sus hijos, la que servirá de ofrenda o será expuesta en galerías de arte— es clara. Por otra parte, no consideran que las piezas que realizan en las tiendas sean de mala calidad o que no representen de manera digna a la cultura huichola. Es un modo de ganarse la vida, que sirve de primer acercamiento a la cultura huichola para muchos turistas. Los artistas huicholes no piensan que su arte sufra por la adaptación al turismo o que implique una pérdida cultural. Al contrario, ven la adaptación al turismo como un desafío, una manera de exigirse más por la obligación de trabajar de manera profesional para seguir vendiendo sus piezas. (Le Mür, 2015: 120)

Le Mür menciona la relación ambigua que se establece con los huicholes, dado que por un lado se exaltan en el ambiente turístico o en el ámbito internacional, pero internamente, en México, son excluidos:

se destaca el papel del gobierno mexicano como actor principal de la consolidación de este modelo hegemónico y de la concepción folclorizante de los pueblos indígenas. Cínicamente, el discurso oficial del gobierno celebra el pluralismo cultural y se apropia de la imagen de los pueblos indígenas mexicanos mientras deja de lado las cuestiones económicas y sociopolíticas fundamentales. (Le Mür, 2010: 127)

Otra situación es la utilización de su imagen o la de sus dioses de forma irrespetuosa. Así sucedió cuando se elaboró como mascota de los Juegos Panamericanos de 2011 una venadita rosa, que hace alusión a *Kauyumari*. Los huicholes nunca estuvieron de acuerdo con esta imagen (2010: 121).

Por otro lado, también llama la atención que el Estado mexicano no respete sus territorios sagrados después de haber firmado el tratado de *Huaxa Manaka* en 2008:

En apariencia, se reconocen los derechos colectivos, pero en realidad no se hace, o se reconocen pero de manera que no se puedan ejercer. Lo menos que se puede decir a la luz de los acontecimientos recientes es que estos convenios y declaraciones no se aplican. Menos de dos años después del pacto de Hauxa Manaka, la Secretaría de Economía otorgó 22 concesiones mineras a la empresa canadiense First Majestic Silver para la explotación de plata en Wirikuta, sin consultar a los huicholes para aprobar este proyecto. La ofensiva minera en Wirikuta no es una agresión aislada del gobierno a los huicholes. Entre las más recientes, las zonas sagradas en Haramara, en San Blas, Nayarit, fueron concesionadas a las empresas Desarrollos Turísticos Paraíso del Rey, S. A. de C. V., y Desarrollos Turísticos Aramara, S. A. de C. V.; los principales centros de oración han sido mercantilizados; importantes sitios sagrados fueron inundados por las presas de La Yesca y El Cajón, Nayarit, y el proyecto carretero Bolaños-Huejuquilla, Jalisco, destruyó y sepultó el sitio sagrado Paso del Oso (Hernández, 2011). Sin embargo, la venta de Wirikuta, uno de los sitios sagrados más importantes de la cultura wixárika, aunada a la falta de consideración de los representantes huicholes en este proceso, es probablemente el ejemplo más característico de un proyecto nacional excluyente, de un país que colecciona declaraciones vacías, que niega a sus pueblos indígenas los derechos colectivos más básicos y se burla de sus creencias y costumbres. (Le Mür, 2010: 121)

Es en esta relación de ambigüedad en la que el artista wixárika Santos Motoapohua de la Torre De Santiago salta a la escena del arte wixárika. Santos de la Torre es conocido por sus murales de gran tamaño realizados con chaquira adherida con cera de Campeche a bastidores de triplay. Esta forma de creación artística parte de una idea original propia y es única. La obra se lee como un código. En el libro *Un sueño, una visión* (2006), de Santos de la Torre, en coautoría con Elisabeth Fosch, se describe el viaje por el que nos lleva con su mural *Visión de un mundo mítico*:

En la línea del código, la obra de Santos de la Torre nos arrastra a un viaje simbólico jalonado de encuentros: animales de plumas, de pelos o de escamas, plantas y rocas, astros y nubes, antepasados y chamanes, todos pertenecen al mundo maravilloso de la metamorfosis.

‘Iki úxa’úxayari hepaitisita, Santos de la Torre yuwewiyaki wana mitiumaiwetikatsie pai kataniuyenénetiwani: hau’erieti memiteu’aátika, memiteuwitika ya memiteukarárani, iterite, tetexi ya xurawetsixi, haiwitiri, kakaiyarixi, mara ‘akate, miki tinaiti tewi xatsikaya mekateniwewieka.

(De la Torre & Fosch, 2006: 47)

Este mural forma parte de la colección del Museo Zacatecano y comparte elementos con un mural anterior *Pensamiento y alma huichol* que, como se ha dicho, el gobierno mexicano regaló al gobierno francés en la década de los 90s. Esta exaltación de la nacionalidad mexicana a través de una obra wixárika es un ejemplo claro de la ambigüedad de la relación del gobierno con los huicholes: mientras es exaltado en el extranjero y su obra artística es seleccionada para representar al país, en México Santos de la Torre ha vivido una serie de episodios de desprecio e injusticia y aún no ha sido reconocido, de acuerdo a sus méritos, como el gran artista que es.

3.4 Santos Motoaopohua de la Torre, el artista wixárika

Santos *Motoaopohua* de la Torre de Santiago es un artista wixárika, originario de la ranchería de Mesa de Venado (Jalisco) que pertenece a la comunidad de Santa Catarina Cuexomatitlán. El nombre de Santos en wixárika, *Motoaopohua*, significa “eco de la montaña”, un elemento evocador que utilizó Nicolás Echevarría para dar título a su documental sobre el artista.



Vista aérea de la casa de Santos de la Torre en Mesa de Venado. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos de la Torre es un artista con un talento especial para crear composiciones y combinar colores. Sus obras están revestidas de simbolismo y llevan implícita la cosmovisión de su pueblo, participan de una mística por la que un objeto artístico es también uno religioso. Para realizar estas piezas y representar a los dioses, Santos tiene que pedirles permiso, lo que implica realizar rituales y peregrinaciones, una práctica espiritual bajo la asesoría de un marakáame Así obtiene la visión, *nierika*, que le permite mostrar los mitos y la cosmogonía.

La obra de Santos desde 1997 se exhibe en diferentes lugares: la estación del Metro Palais Royal del Louvre, el Mexican Fine Arts Center Museum of Arts (Chicago), el Museo Zacatecano /Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” del Gobierno del Estado de Zacatecas (Exposición Permanente), en Casa LUUM y en diversos museos importantes de la Ciudad de México.

Santos de la Torre ha recopilado su propio curriculum. De este documento obtengo información de gran interés sobre su trayectoria:

Santos de la Torre comienza muy joven su carrera. Se forma como aprendiz con el artesano Tsacaco, primero en la sierra huichola, y más tarde en la Ciudad de México (1960-1963). Allí decide realizar cuadros de estambre y otros encargos para la Casa Amberes y para una tienda de artesanías en la Colonia de Valle (1965-1968). También hace cuadros durante un año en Xochimilco 1968-1969 sobre la cosmovisión wixárika, que intercala con otros para la fundación educativa Erickson en Mazatlán, Sinaloa, y para *The Foundation for Mind Research Alan Watts* de Nueva York, en Estados Unidos, y también para la Sociedad de Filosofía Comparativa.

En 1968 colabora con el arquitecto, Eduardo Terrazas, coordinador de la imagen de los Juegos Olímpicos de 1968 en México, y con el diseñador Lance Wyman para elaborar del icónico logo de las Olimpiadas de ese año. Este logo hasta ahora es considerado uno de los más originales e innovadores de toda la historia de los Juegos Olímpicos, ya que logra sintetizar la esencia nacional con la de las olimpiadas. En este mismo año Santos es filmado en 16 mm y aparece en el libro de Fernando Benítez titulado *En la tierra mágica del peyote*.

De 1968 a 1979, Santos realiza cuadros de 90cm x 90cm para Eduardo Terrazas de la Peña, obras que son exhibidas en París, Francia y el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, en mayo de 1972. La relación artística entre Santos de la Torre y Eduardo Terrazas se mantendrá hasta la fecha, ya que Santos de la Torre realiza obras conjuntas en el taller del arquitecto.

De 1972 a 1973, Santos trabaja para el Museo Nacional de las Artes y para el FONART. Al terminar (1973-1977), el artista realiza una intensa investigación de campo en la sierra huichola para lograr un mayor conocimiento de la mitología y

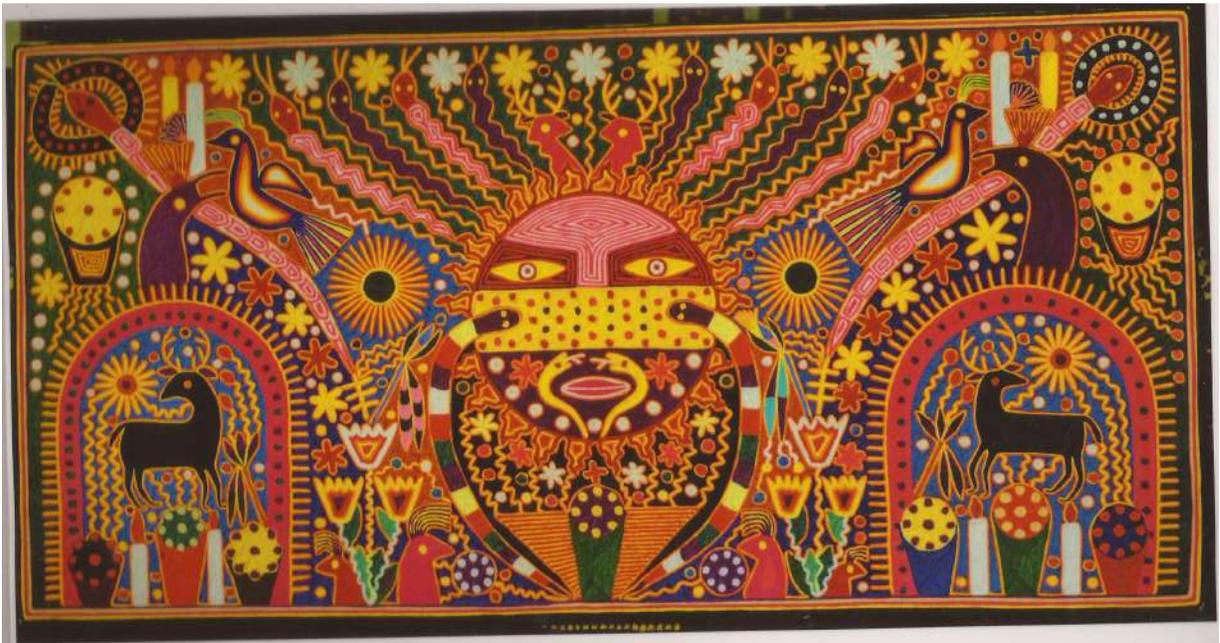
etnología, así como de la artesanía tradicional, que le sirve de base para sus futuras obras. Después de este periodo en la sierra, hace treinta cuadros de estambre de 60 cm x 60 cm con el símbolo de la SAHOP (Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas) que fueron adquiridos por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. En los siguientes años (1979-1981), realiza cuadros de estambre de 2m x 3m en San Ángel en la Ciudad de México, que son adquiridos por el Dr. Guillermo Melchor Rodríguez Caballero.



Mural de estambre realizado de Santos de la Torre.



Mural de estambre realizado de Santos de la Torre.



Mural de estambre realizado de Santos de la Torre.



Mural de estambre realizado de Santos de la Torre.

A partir de 1993 Santos de la Torre comienza a realizar cuadros en chaquiras. Hace cien de 15cm x 15cm para un reconocido director de teatro y posteriormente elabora un mural con la misma técnica.

Tras el encargo de los cien cuadros, Santos tuvo la idea de conformar con ellos grandes murales narrativos, según me informó en conversación telefónica mantenida el 26 de septiembre de 2019. En 1994 Santos constituye un grupo de artesanos con lazo familiar y es becado por el FONCA para elaborar un mural de 2.40 m x 3 m utilizando 2,000 chaquiras. La pieza fue exhibida en el Museo de Arte y Cultura Populares de Coyoacán en la Ciudad de México, de mayo a julio de 1996, y posteriormente en el Colegio de San Idelfonso, en marzo de 1997. En esta última exposición le es otorgada a Santos de la Torre una beca para fabricar otro mural semejante para el Sistema de Transporte Colectivo de la Ciudad de México. El proceso de elaboración de estos murales de gran tamaño puede apreciarse en *Eco*

de la Montaña. Todo comienza con un diseño a lápiz previo que después es trasladado a los soportes de triplay, después añade cera de Campeche para adherir la chaquira:



Base de triplay con el diseño del mural. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Colocación de la chaquira al soporte de triplay, previamente preparado con cera de Campeche. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Cuadros de chaquira antes de ser reunidos en el mural. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

En 1996, mientras sus cuadros en chaquira se muestran en los grandes museos de la Ciudad México, Santos es electo por su comunidad Autoridad de la Localidad de Pedernal para presentar grupos de Comuneros en la Asamblea General que se realizaba cada tres meses.

Un año después realiza su obra más famosa. Para conmemorar los treinta años de cooperación entre las compañías del metro de México y de París, se organizó un intercambio de arte entre México y Francia. Santos de la Torre recibe el encargo de realizar el mural de chaquira *Pensamiento y alma huichol*, en el que trabajó durante todo un año. Como se ha dicho, el mural fue regalado por el expresidente mexicano, Ernesto Zedillo, al pueblo de Francia en octubre de 1997 en una ceremonia que contó con la presencia del entonces presidente francés, Jacques Chirac. A este evento, Santos de la Torre no es invitado, ni tampoco fue remunerado su trabajo completamente. Ante la falta de dirección de Santos, el mural no es colocado de manera adecuada en la estación de metro del Palais Royal del Louvre, pues los cuadros no siguen el orden correcto.



Inauguración del mural *Pensamiento y alma huichol*, de Santos de la Torre, en la estación del metro del Louvre. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Ante estos hechos, Santos se sintió humillado, como relata en el documental de Nicolás Echevarría:

Eso fue cuando la inauguración de la exposición, y yo no estaba, se suponía que me iban a invitar y ya no me invitaron. En vez de ir a Francia, me fui a mi tierra, a levantar cosecha. Hasta por cierto que lo mal instalaron, está mal instalado, porque yo no lo coloqué.

En la entrevista personal que me concedió Santos el 12 de julio de 2019 relata que no se le pagó todo lo acordado por la elaboración del mural, que este fue mal instalado y cómo se dio seguimiento para corregirlo:

...surgieron otros problemas que yo no esperaba. Entonces salimos con problemas y luego ya después yo me vine. Me fui pa' mi tierra, porque no se pagó todo lo que se tenía que pagar y no se pagó. Se lo llevó otra persona que no trabajó. Así fue, no fui a la inauguración del mural, a la instalación del mural. Ya después me invitaron siempre fui como dos, tres veces...estaba mal colocado, ahora ya lo arreglaron... Bueno, que me pagaran a mí para dar instrucciones y que ellos se encargaran, yo nada más les decía le van a poner esta forma ¿no?... No se ha hecho. Está mal eso ¿no?... Un trabajo que quede mal instalado, haga de cuenta como que le falta un pie, ¿no?, que le falta un brazo... no se entiende. Así está.

El documental de Echevarría intercala parte de la entrevista hecha por una televisora a Santos sobre lo sucedido. Esto comentó Santos al recordar la llegada de los reporteros a su casa de la sierra en helicóptero:

Estábamos en la limpia como por el 28 de septiembre, vimos pasar un helicóptero ahí, nosotros pensábamos que eran federales, la familia empezaron a correr por el monte y a mí me mandaron a ver, tú por ser viejo vete a ver quién es. El helicóptero estaba aterrizado atrás, a un lado de la casa. Ya después me preguntaron por mi nombre, yo les había dicho que no estaba Santos, pero yo era Santos. Luego después de comer, me entrevistaron, yo sin saber que yo iba decir, también me traicionaron, me agarraron desprevenido, pero así me pasó. Y ya después tenía que decir lo que nos había pasado en el trabajo. Y así pasó, así fue. Y nunca se me ha olvidado, pero no estoy, no me dejaron lisiado o herido ni nada, pero en el alma sí. Eso fue...



Santos en la entrevista realizada por Televisa. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Actualmente el mural sigue exhibido en una de las entradas del metro Palais Royal. Las imágenes que proporciono a continuación fueron tomadas en septiembre de 2019 por el Dr. Pascal David para este trabajo.



Mural de Santos De la Torre, *Pensamiento y Alma huichol*. Estación Palais Royal del metro de Paris.



Cartela que acompaña el mural, con información sobre la obra, su autor y su cultura. Estación Palais Royal del metro de Paris.

Traducción:

Pensamiento y alma huichol

Fresco de Santos de la Torre Santiago

Compuesto por 80 cuadros de 30 cm de lado, este mosaico está formado por 2 millones de perlas de 2 mm cada una.

Representa a los principales dioses o antepasados, las estrellas, la fauna, la flora de las regiones de huicholes, de acuerdo con una composición en tres niveles: el inframundo (las 30 tablas inferiores), la tierra (los 20 cuadros centrales) y el cielo (el 30 cuadros superiores).

Su autor y su familia pertenecen al pueblo huichol, una comunidad india, originaria de Santa Catarina, en el estado de Jalisco. Esta región montañosa es casi inaccesible, lo que permitió a los huicholes mantener sus tradiciones religiosas y sociales, su idioma, su artesanía y sus costumbres.



Cartela que acompaña el mural. Relata el intercambio de regalos entre los gobiernos de Francia y México. Estación Palais Royal del metro de París.

Traducción:

Creado en 1968 para albergar los Juegos Olímpicos, el metro de México [...] con tecnología francesa. Doce líneas fueron construidas en tres décadas. Un desarrollo que ha permitido establecer entre las dos compañías, la RATP y la STC (Sistema Transporte Colectivo Metro de México), vínculos de cooperación.

Para conmemorar el trigésimo aniversario de esta amistad, el metro de París y el de México decidieron intercambiar obras de arte. El fresco huichol fue ofrecido por México e instalado en la estación Palais Royal en 1997. A cambio, se implantó una herrería Guimard de estilo Art Nouveau en uno de los accesos de la estación Bellas Artes, que sirve a la ópera de Ciudad de México.



Detalles de *Pensamiento y alma huichol*, donde se puede observar su similitud con *Visión de mundo mítico*, en el Museo Zacatecano, ambos murales en chaquira de Santos de la Torre.

Después lo ocurrido en París, Santos se retira a la sierra y allí es elegido por las autoridades tradicionales representante del dios *Tsacaimuco* o *Tzakaymuta* en el

viaje de los peyoteros a Wirikuta y en el centro ceremonial. Se dedica a cultivar su parcela y a cumplir con sus deberes religiosos, pero continúa realizando en su casa obras de chaquira y estambre. Después de casi una década, en octubre de 2006, Santos coescribe un libro con Elisabeth Fosch titulado *Una visión un sueño*, publicado por Petra Ediciones. Este libro ofrece una narración en wixárika y en español de la cosmogonía, religión y tradiciones del pueblo wixárika a partir de detalles del mural exhibido en Museo Zacatecano (Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” del Gobierno del Estado de Zacatecas).

El director de cine mexicano, Nicolás Echevarría conoce a Santos de la Torre en 2010 y durante los tres años siguientes realiza la filmación del documental *Eco de la Montaña*. Este documental retrata a Santos como artista wixárika y muestra su actividad ligada a los territorios sagrados, en especial a Wirikuta. También presenta el uso sagrado de una de las cactáceas endémicas, el *hikuli* o peyote.

Santos recuerda cómo conoció a Nicolás Echevarría:

lo conocí por medio de un amigo, un gringo que en medio... estando allá en Morelia, Michoacán, que me invitaban –como cuatro veces me invitaron- y en la última invitación me encontré a un amigo, un gringo, que se fue a hacer un documental, fue cierto, pero yo no sé lo quería decir. Entonces yo le dije que sí, pero sin saber. Uno se le hace fácil decir que sí, pero después ya, ya ve uno que siempre no está haciendo uno bien. Porque yo tuve problema con mi propia comunidad. (2019)

Santos tuvo que pedir permiso a su comunidad para trabajar en el mural que le encargó Echevarría y que sirve de eje al documental. La comunidad accede porque “está viendo que a lo mejor está calmando la situación”, el peligro que se cierne sobre Wirikuta. Santos tuvo que pedir permiso a los dioses y retribuirles con un sacrificio: “pues pagar una... sacrificar un animal, para que nos diera permiso. Eso

es el modo de...cada lugar que vamos a hacer, necesitamos pagar o pedir permiso, para que nos conceda hacer el trabajo” (De la Torre).

Durante el documental, Santos realiza un nuevo mural en chaquira de 3m x 3m, titulado *Viaje sagrado a Wirikuta*. Su finalidad es clara y la expresa con sus propias palabras: “nosotros lo que queremos es que siga permaneciendo tranquilo para que no sea invadido en el lugar sagrado” (De la Torre).

Santos señala que los murales *Pensamiento y alma huichol* y *Viaje sagrado a Wirikuta* son:

...diferentes modos que uno piensa, depende la, el interesado, ¿no? Uno le pone, tiene que preguntar para que lleve qué forma se puede hacer. No más una idea de lo que le digan, no más que esta forma. Que te digan una cosa nada más para agarrar la idea que es el principio para empezar y terminar, eso. (De la Torre).

Explica que Echevarría le pidió tratar el problema de Wirikuta: “me platicaba que quisiera un dibujo para la ciudad... el problema de Wirikuta. Entonces así a mí me nació la idea de que íbamos a hacer ese dibujo” (De la Torre).

Cuando se estrena el documental, Santos de la Torre viaja con Nicolás Echevarría por todo el mundo dando a conocer su obra y la cultura wixárika. No tiene certeza de que la exhibición de este documental haya cambiado la situación de Wirikuta, pero sí menciona que ese era su objetivo. No obstante, puede servir en el futuro:

la mera verdad es que no sabe uno si hay cambio o no. Nada más porque se hizo este trabajo, por si acaso. Eso quiere decir, nada más. O si sacase el oro o no se acabe, nada más, pues se supone que nada más, fue para impedir, impedir pero el tiempo nos sabrá decir, como va a... (De la Torre)

Las administraciones que sucedieron a Zedillo no reconocieron la obra artística de Santos:

No, sigo en lo mismo. Porque una vez le mandé una carta al presidente, ¿cómo se llama? Fox. Me dijo que no lo molestará, eso fue lo que me dijo. Pues debe algo de compensación, pues por mi trabajo ya. Al cabo es el mismo asiento el poder, ya está

que descarga el nuevo, deme un tanto por ciento de recompensa. Menos nosotros, no nos gusta molestar. Yo no más por curioso le dije, no meramente para recibir lo que yo le estaba pidiendo, más para saber a ver qué pasaba. Pero así fue, que no me hicieron caso. (De la Torre)

Al preguntarle si ha habido algún cambio durante la presidencia de López Obrador, Santos dice: “No. pues sabe, a lo mejor con el tiempo. De aquí en un mes o más, dos, o un año. A lo mejor vamos a sentir, o vamos a ver, a ver qué agarra”.

Santos de la Torre, sin embargo, se siente apoyado por sus amigos:

Pues la mera verdad, gracias a Dios, porque la gente no me deja sin comer. Digo, tengo qué comer, pero con la ayuda de los amigos... En cualquier forma pero ayudado por los amigos. Me siento, no me siento sin nada; me siento como protegido de otros amigos... (De la Torre)

Y planea seguir con su obra artística con dos objetivos:

el trabajo que yo hago para dar luz al mundo, ¿sí? A ver si se puede, pero en qué forma, no todavía no llego a tanto. Porque a lo mejor mi idea es seguir adelante, en que ya estoy viejo, pero sigo pensando... pues hasta Dios donde me dé permiso y quiero dejarle algo a mi familia, es mi idea... para quienes quieren oír más. (De la Torre)

De junio a noviembre de 2016 Santos de la Torre hizo otro mural titulado *Dios madre del caballo, Xotori K'kyari*. Está elaborado con dos millones de chaquiras en 78 cuadros de 30cm x 30cm que unidos forman una superficie de 1.8m x 3.9m. Este mural se encuentra en el vestíbulo de la galería del club de playa *La Patrona Tierra Tropical*, en San Francisco, Riviera de Nayarit.



Mural *Dios madre del caballo, Xotori K'kyari*, de Santos de la Torre.



Detalle del mural *Dios madre del caballo, Xotori K'kyari*, de Santos de la Torre.

Para su realización, Santos también pidió permiso a sus dioses y en el momento de la instalación hizo un ritual que contó con la presencia de un maraka'ame.



Ritual de instalación del mural Dios madre del caballo, Xotori K'kyari, de Santos de la Torre. Fotograma del video del club de playa Tierra Tropical.

Recientemente, en 2018, Santos participó en la primera Bienal de Arte Huichol en la Ciudad de México donde expuso su trabajo artístico.

En 2019 Clúster Turístico y Cultural de Zacatecas elige su mural *Visión de un mundo místico* (Museo Zacatecano) para imprimirse sobre un piso de cerámica que se instalará en las azoteas de la ciudad, dentro de un proyecto de intervención para el embellecimiento de la ciudad. En julio de 2019, el equipo de fútbol Mineros de Zacatecas elige motivos del mismo mural para estamparlos en el jersey del equipo.



Presentación del jersey 2019 del equipo Mineros de Zacatecas. Foto de Santos de la Torre.



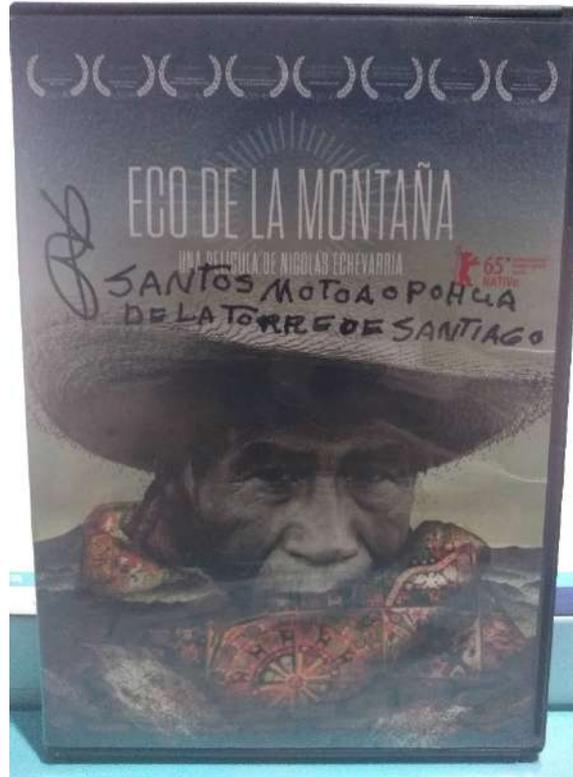
Presentación del jersey 2019 del equipo Mineros de Zacatecas. Foto de Santos de la Torre.

Actualmente Santos espera ser reconocido con el Premio Nacional de Arte y Literatura 2019 del FONCA en la categoría de Artes populares. Este galardón reconocería su trayectoria artística y su esfuerzo por la preservación de su cultura, además de la influencia que tiene su legado para jóvenes wixaritari y mexicanos.

3.5 El documental *Eco de la Montaña* y el mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, dos obras hermanadas



Viaje sagrado a Wirikuta. Fotografía de la página web Casa Luum.



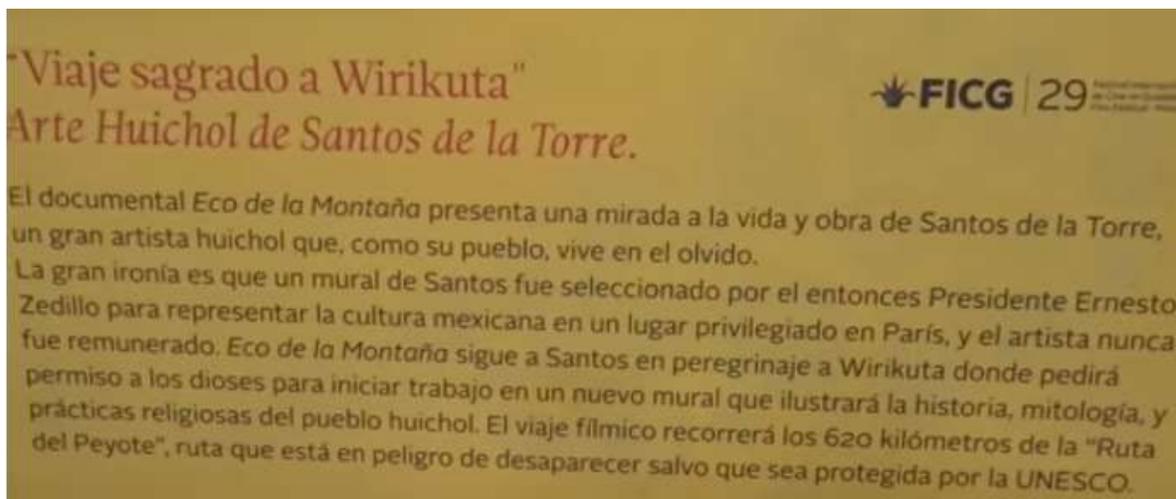
Carátula del DVD *Eco de la Montaña*, autografiada por Santos de la Torre.

En el Festival Internacional de Cine de Guadalajara 2014 se exhibió tanto el documental *Eco de la Montaña*, como el mural *Viaje sagrado a Wirikuta* que realizó Santos de la Torre durante el rodaje. La ficha que acompañaba dicho mural resumía lo que sucedió con el mural de Santos que fue regalado al gobierno francés y externaba la preocupación por la ruta de peregrinación hacia Wirikuta y la posibilidad de preservarla si esta fuera reconocida patrimonio de la humanidad por la UNESCO:

Viaje sagrado a Wirikuta
Arte huichol de Santos de la Torre

El documental de *Eco de la Montaña* presenta una mirada a la vida y obra de Santos de la Torre, un gran artista huichol que, como su pueblo, vive en el olvido. La gran ironía es que un mural de Santos fue seleccionado por el entonces presidente, Ernesto Zedillo, para representar la cultura mexicana en un lugar privilegiado de París, y que el artista nunca fue remunerado. *Eco de la Montaña*

sigue a Santos en peregrinaje a Wirikuta donde pedirá permiso a los dioses para iniciar trabajo en un nuevo mural que ilustrará la historia, mitología y prácticas religiosas del pueblo huichol. El viaje filmico recorrerá los 620 kilómetros de la "Ruta del Peyote", ruta que está en peligro de desaparecer salvo que sea protegida por la UNESCO.



Ficha que acompañó la exhibición de *Eco de la Montaña* y el mural realizado por Santos de la Torre en la FICG 2014. Imagen de José Antonio Fernández.

En la entrevista que José Antonio Fernández hace a Santos de la Torre en el FICG 2014, el artista se sitúa delante del mural *Viaje sagrado a Wirikuta* y se muestra contento de estar en la exhibición del documental. Fernández le pregunta de qué trata este mural y este responde: "se trata para defensa de Wirikuta que hay conflictos de varios empresarios que siempre tratan de manipular en el sitio sagrado". Le pregunta también qué cuenta el mural y Santos dice: "cuenta de cómo surgimos, de cómo surgió la humanidad, y como se buscó la luz, por qué tradición, por qué costumbre." Santos añade: "a través del comentario del problema de Wirikuta, por eso nos surge esta idea de elaborar este mural." Santos menciona que un primo y un hermano que ya no viven le enseñaron a hacer este arte. Expresa además su gusto por los colores, pues recrea los que observa en la naturaleza: "las

montañas no tienen un solo color, tienen muchos colores, el mundo tiene muchos colores, se pueden combinar a través del mundo de este mural”. Le pregunta después qué es lo que más le gusta del mural y Santos contesta: “todo... el contenido, de abajo hasta arriba, a los lados también. Así como nace uno va creciendo, así también el trabajo.”

El documental *Eco de la Montaña* de Nicolás Echevarría inicia con la narración del regalo al gobierno francés y la inauguración del mural *Pensamiento y alma huichol*, sin que Santos fuera invitado al evento. Ambos hechos son comentados directamente por Santos a Echevarría. A continuación el documental se aleja de este punto y aborda otros asuntos. La cámara de Echevarría acompaña a Santos en un viaje espiritual por los sitios sagrados y rituales que llega hasta Wirikuta, mientras, Santos realiza el mismo recorrido, pero de forma simbólica en el mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, encargado por el documentalista. La película no profundiza en el tema que le dio origen, debido a que Echevarría se interesó enseguida por mostrar más ampliamente la persona de Santos de la Torre y su actividad artística: “me interesó más el descubrimiento de este personaje, ves. Y el valor de este individuo y sobre todo el tema de la peregrinación, la importancia que tiene para el mundo huichol como una cuestión sagrada, pero también ecológicamente” (Echevarría).

El viaje a Wirikuta parte de la Sierra Madre Occidental, concretamente de la casa de Santos en Mesa de Venado (Jalisco). En la rancharía no hay luz eléctrica, estufas, agua “o cualquier otra cosa que ofrezca el gobierno”, menciona Santos en el documental. La comunidad subsiste con los pocos recursos que ofrecen estas

tierras y el trabajo de todos. Cada una de las casas que están ahí las ha construido el mismo.



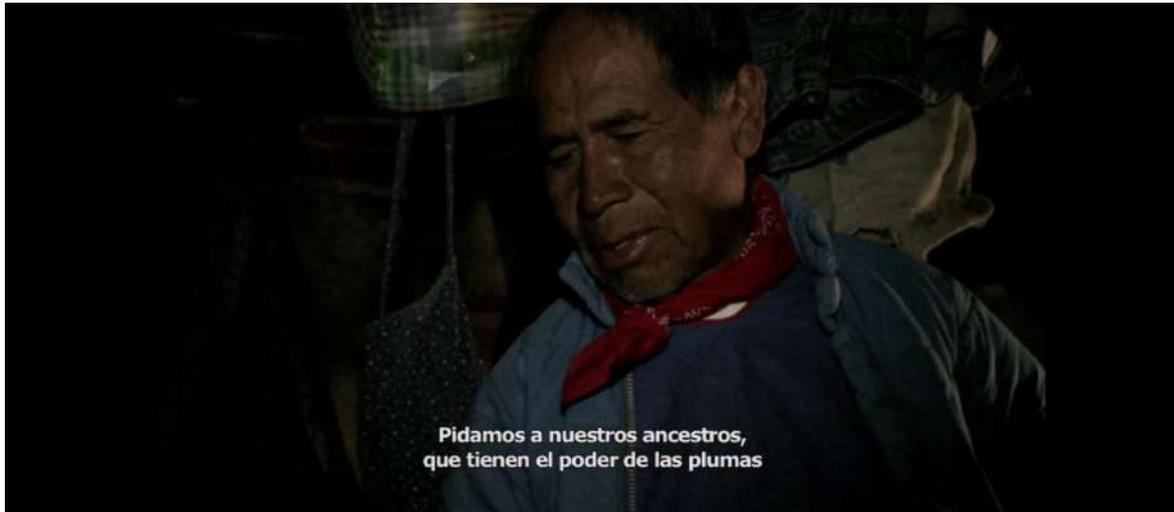
Casas construidas por Santos de la Torre para su familia. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

El documental prosigue mostrando un primer ritual de bienvenida a la familia, que va a iniciar el viaje. Aparece la esposa de Santos, Graciela –fallecida recientemente– encendiendo una vela, “qué es para dar luz espiritual”.



Esposa de Santos de la Torre encendiendo una vela. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

A continuación Santos dice unas palabras en wixárika que son traducidas en los subtítulos: “Pidamos a nuestros ancestros, que tienen el poder de las plumas y que con ellas se comunican con nosotros que nos acompañen en esta ceremonia”.



Santos de la Torre participando en el ritual. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Después los nietos de Santos, Jerónimo y Rogelio, alimentan con una pluma a la Madre Maíz. Las plumas, en especial, las que son de halcón y águila, son objetos rituales que permiten una conexión entre los dioses y las personas, ya que a través de ellas les confieren poderes superiores, tales como la visión general de las aves rapaces, relacionada con el conocimiento y la protección.

En el documental se observa una ofrenda con velas, plumas, maíz y jícaras. Santos de la Torre prosigue: “Madre Maíz, escucha nuestras peticiones contenidas en esta jícara. Agua sagrada, bendice estas ofrendas”.



Ofrendas a la Madre Maíz. Fotogramas de *Eco de la Montaña*.

Entonces la hija de Santos, Cecilia, rocía con agua las jícaras de la ofrenda mediante una flor. Continúan las oraciones: “Viento sagrado, aleja la maldad de esta casa”.



Cecilia participando en la ceremonia. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos concluye: “Ya están bien servidos, porque ya les dieron de comer”. Una de las jícaras contiene un venado de chaquira y, en el centro, una figura geométrica circular que tiene inscrita una estrella de seis puntas.



Jícara votiva con decoraciones en chaquira. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Ofrenda completa de maíz, jícaras, agua y plumas, en el documental y en el mural.
Fotogramas de *Eco de la Montaña*.

En el cuadro correspondiente del mural *Viaje sagrado a Wirikuta* se pueden observar la jícara con una estrella de seis puntas, una mazorca de maíz, un venado, las velas que alumbran el camino espiritual y una guía de flores rosas que asemejan las flores utilizadas por Cecilia en el momento de rociar la ofrenda con agua.

A continuación, Santos de la Torre menciona su preocupación por que tanto sus nietos como sus nietas cumplan con sus obligaciones religiosas y conserven su tradición. Menciona que los hombres y las mujeres hacen cosas distintas, pero desea que juntos puedan continuar con las tradiciones:

La familia... las hijas están con nosotros, Lorena es la única nieta que tenemos, única de las mujeres, por eso la queremos. Ojalá que Dios quisiera que piense igual que pensamos nosotros. Pues yo quisiera que conservara su tradición tanto como uno, porque es un sacrificio que hace uno. Mis nietos cumplen con sus tradiciones. Pero las mujeres también son muy diferentes, porque las mujeres hacen unas cosas y los hombres hacen otras cosas. Uno quisiera que todos juntos fabricáramos nuestra vida, como se puede vivir más tranquilo, cómo se puede contentar a los dioses, de qué forma, en qué sentido...

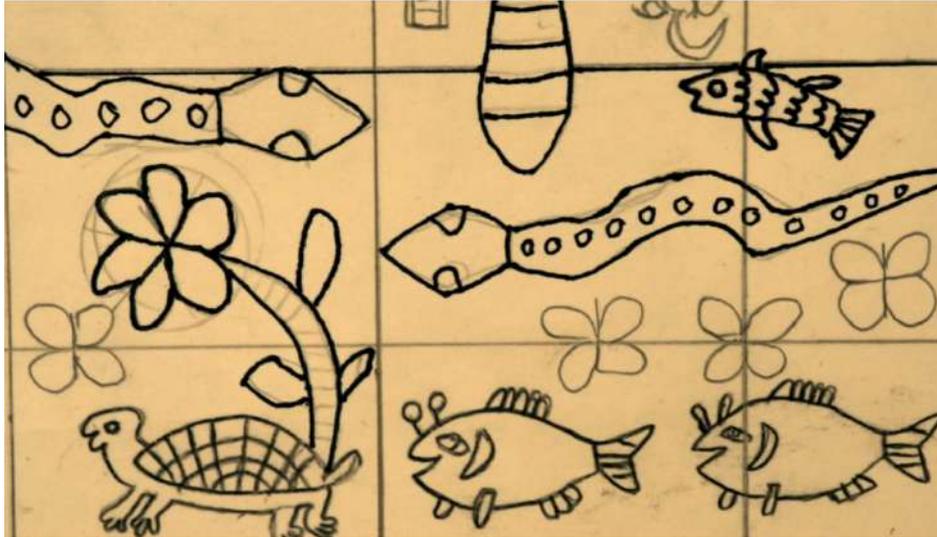
El documental nos introduce después en el mural de chaquira que Santos de la Torre exhibido en el Museo de Zacatecano de Cultura, Ramón López Velarde.

Seguimos a Santos de la Torre y al marakáame Julio por las calles de la ciudad de Zacatecas. Santos menciona que no es fácil para él estar en la ciudad porque extraña su casa, su vida en el rancho, porque ahí es donde siembra, ahí se unió a su esposa y reflexiona que la vida ahí es muy diferente. Sin embargo, “se aguanta” en Zacatecas por la obligación que tiene de cumplir con su trabajo, es decir, hacer el mural encargado por Echevarría.

A continuación, Santos aparece en el taller donde trabajará el mural ayudado por su familia. Con el primer bosquejo a lápiz, donde plasma la idea, explica cómo concibe sus obras: “para hacer un trabajo siempre habrá mil ideas, millones de ideas, uno no puede, uno hace el trabajo como surge la ideas, es por eso que se va cambiando paso por paso, esa es la mera verdad que uno tiene, es como un ejercicio de la mente, no es otra cosa”.



Santos de la Torre inicia el proceso de creación del mural. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Diseño a lápiz del mural dividido en cuadros. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos comenta la idea general: “vamos a hacer un dibujo con un punto negro. Aquí el mar encima del punto negro, va a ser como la oscuridad, después va a surgir la tierra y después el cielo. Y va a costar tiempo, como un año del tiempo porque va a ser original”. La siguiente escena del documental nos lleva al mar, allí Santos narra lo que significa: “el mar es propio *Haramara*, que nosotros apreciamos, que nos da vida y más cosas”.



Haramara en San Blas, Nayarit, sitio sagrado. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Sección inferior del mural *Viaje sagrado a Wirikuta*. Representa el mar en veinte cuadros.
Fotograma de *Eco de la Montaña*.

El mural explica la creación y su desarrollo según la cosmovisión wixárika. En *Viaje sagrado a Wirikuta* se funden el tiempo mítico (de la peregrinación inicial a Wirikuta por los primeros antepasados) y el tiempo real, el presente, en el que Santos realiza la peregrinación a los sitios sagrados. El documental presenta una lectura correcta del mural, de abajo hacia arriba, como todos los murales del artista: “mis cuadros se leen de abajo hacia arriba, como crecen los hombres, y al revés de cómo se lee una carta, de arriba hacia abajo” (ficha técnica del mural *Visión de un mundo místico*, en el Museo Zacatecano).

Santos narra cómo surgió la tierra, el cielo y el sol: “por aquí llega la tierra que enverdece todavía y que tiene mucha vegetación y luego un poquito del cielo.”



Cerro Quemado, Wirikuta, sitio sagrado donde nació el sol. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Sección de la tierra en el mural *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



El cielo en el territorio sagrado de Wirikuta. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Sección del cielo en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos narra en el documental cómo nació el sol:

Más anteriormente, los grandes pensadores buscaron la forma como iban a buscar la luz, entonces hicieron un pozo grandote y le echaron mucha leña, mucha flama. Había un muchacho despreciado que nadie lo quería; lo agarraron, lo llevaron y le dijeron que lo iban a echar en el pozo. Entonces cuando se echó en el pozo, se oyeron de

ruidos, se oyó feo. Luego después a los cinco días surgió al Cerro Quemado, ya hecho el sol. Surgió el sol.

Esta historia del nacimiento del sol es similar al mito mexicana en el que los dioses convocan en Teotihuacán a Nanahuatzin, un muchacho pobre que no vestía las mejores ropas y a otro joven que vestía ropas elegantes y daba ofrendas ostentosas:

Nanahuatzin, pobre y llagado del cuerpo, brindaba manojos de cañas verdes, púas de maguey y sus propias costras en lugar de copal. Por último, cuando ambos se aproximaron al horno ardiente donde habrían de sacrificarse, Tecuiztécatl cuatro veces intentó arrojar al fuego y cuatro veces desistió. En cambio, Nanahuatzin, cuando fue llamado, lo hizo al primer intento, consumiéndose en las llamas. De este modo Nanahuatzin se convirtió en el sol radiante de la nueva era del mundo... Los dioses consultaron entre sí y decidieron sacrificarse ellos mismos para alimentar al Sol y ponerlo en movimiento (Florescano, 1997: 58)

En otra versión, recopilada por Leobardo Villegas en las comunidades wixárika de Zacatecas, el informante Eusebio López de la Cruz explica cómo se trazó la ruta hacia Wirikuta en la primera peregrinación mítica y cómo surgió el sol:

En aquel tiempo de oscuridad, cuando la deidad Tatei Arienaka (la luna) daba poco reflejo. Como es normal para los dioses al principio, encontraron una cueva a la orilla del mar, la habitaron y la llamaron Ay Parilla o Cueva sagrada (En la actualidad playa de San Blas, Nayarit), que consideraron como lugar sagrado de todos. De este sitio salieron por tierra a recorrer las rutas que habían señalado y se fueron transformando en distintos seres sobrenaturales: Aitarame el coralillo, Curukikame el escorpión, Kumatemai la diosa de los ríos, Taixinura la serpiente mayor o culebra de agua. Recorrieron diferentes lugares y fueron señalando las moradas, los lugares sagrados, como los manantiales y otros sitios especiales, que se convirtieron en centros rituales de las comunidades wirraritari actuales de la sierra. (en Villegas, 2016: 53)

Después de emerger de la oscuridad de la cueva, las deidades iniciaron la primera peregrinación a lugar donde nacería el sol, en el Cerro Quemado:

Te' akata es el centro del universo... aquí nació el sol cuando un niño buboso fue arrojado a la lumbre. Mis informantes huicholes han referido que nació por debajo de la tierra y caminó hasta emerger en Wirikuta, en el Cerro del Quemado, el lugar del amanecer. El niño buboso, antes de ser arrojado al fuego, se convertía en animales atemorizantes, principalmente leones y víboras. Era maraka'ame. Finalmente se le convenció de que se autosacrificara. Puso como condición que, para convertirse en

sol, deberían darle de comer galletas de animalitos, sangre de res y de venado. (Villegas, 2016:53)



Lugar donde nació el sol, en Wirikuta. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



El sol en Wirikuta. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos prosigue explicando las características del disco solar recién aparecido, mientras la imagen del documental se enfoca en la parte derecha de la franja superior del mural, que consta de diez cuadros. El sol es un disco blanco con centro

y dos líneas intersectadas que lo dividen en cuatro partes. Sobre el disco hay dos aves de tonos amarillos y rojos con alas:

Surgió un disco blanco con alas y serpientes, con alas y plantas. Algunas personas lo odiaban, algunos animales lo odiaban y lo querían matar, algo así. Pero se fueron acostumbrando al sol, como en este tiempo hay mucho calor. Seguramente dios hizo cosas para resistir.



Ubicación del disco solar en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Sisco solar en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Aves sobre del disco solar en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Al desierto de Wirikuta viaja el sol por un camino subterráneo acompañado de los primeros seres que siguieron este camino:

Muchos animales-gente, principalmente aves, lo acompañaron volando en la superficie de la tierra. Todos iban al encuentro del alba, todos eran dioses que, en su caminar estaban creando el camino y el mundo. No es todo: acaecido el primer amanecer terminó la primigenia oscuridad iluminada únicamente por la frágil luz de la luna. Con ello el suceder del día y de la noche tuvo su origen, es decir, el mundo tal y como lo conocemos. (Villegas, 2016: 53-54)

El sentido que tiene la peregrinación a Wirikuta en el tiempo actual, según la investigación de Villegas, es revivir “en el presente, lo que los dioses realizaran en el principio del tiempo, a saber, viajar de la oscuridad a la luz, del incesante mar al desierto en que advendrían las fuerzas solares” (2016: 54).

Lo que no está en el camino, Santos lo sitúa en los márgenes del mural, en tonos oscuros, pegado a la lluvia, son las enfermedades, el tiempo malo. Los peyoteros que recorren el camino lo hacen en un tiempo presente y concreto:

Con fondo oscuro porque este va el empuje de la lluvia y acá es el empuje de las enfermedades. Que siempre el tiempo, así surge, el tiempo bueno el tiempo malo.

Pero solo el tiempo malo nos toca que no cumplimos las promesas, lo que nos dejaron la herencia de nuestros padres, abuelo, que no pagamos que no cooperamos
Aquí el cerro es el cerro quemado donde sube la vereda, en el medio del cerro y ahí donde se ve la ventana es Wirikuta.... por ahí derecho, por ahí donde termina el Cerro Quemado, por ahí derecho vienen los peregrinos para llegar a Wirikuta, por eso acudimos cada año, por eso es que nunca faltamos en el lugar, por eso es que siempre tenemos que respetar el camino.



Peregrinos caminan por una vereda hacia Wirikuta. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Detalle de la serpiente-camino y de los peregrinos que caminan sobre ella en *Viaje sagrado a Wirikuta*, a partir del fotograma correspondiente en *Eco de la Montaña*.

La serpiente es el camino, la vereda, o también una carretera, que lleva en su lomo a los peregrinos, quienes siempre van caminando. Santos lo narra así: “Cuando vamos caminando por espaldas de la serpiente, a lo mejor si andamos mal, a lo mejor el mismo camino nos puede caminar, a lo mejor depende de uno mismo, no sé...” Después de llegar a Wirikuta, la serpiente regresa al mar.

Santos me informó en la entrevista mantenida el 12 de julio de 2019 de que el mural *Viaje sagrado a Wirikuta* relata también la primera peregrinación de los animales-gente y su relación con la peregrinación actual que hacen los peyoteros:

Es el camino de los peyoteros, porque todos los hombres, fueron todos los que vinieron en el mar, para producirse de la tierra, ¿Sí? Nosotros anteriormente éramos serpientes, pero poco a poco se nos salieron los brazos y los pies y cara. Y la cola se desapareció completo, luego queda un cachito ¿no? Umm. Entonces, y cuando caminamos por el camino, caminamos a la espalda de la serpiente. Estoy seguro, ¡yo lo he visto! Es una historia que puede ser capaz de no creerlo, pero sí puede ser. (De la Torre)

En la escena siguiente aparece una imagen el Consejo Regional Wixárika en defensa del territorio de Wirikuta, celebrado el 7 de febrero de 2012. Los congregados, con cantos en wixárika y música, piden la llegada del espíritu.

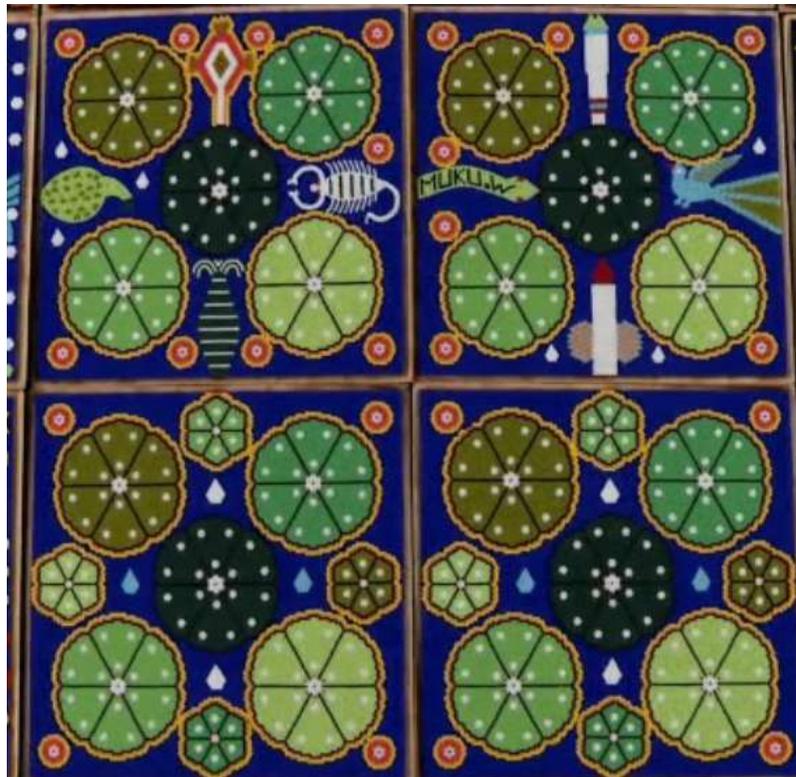


Consejo Regional Wixárika reunido en 2012. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

La narración aborda la amenaza que se cierne sobre el territorio sagrado de Wirikuta. Santos expresa sus temores:

Entonces uno se siente muy triste, muy descontrolado, piensa que vamos a perder todo el costumbre de nosotros, que nos van a quitar el lugar de Wirikuta, que se lo van a quedar los mineros o los jitomateros. Está atacado por varias empresas.

Para representar Wirikuta, el lugar sagrado, dibuja peyotes: “Los peyotes aquí, estamos tratando en el lugar sagrado ¿no?, podemos poner se puede colocar”.



Peyotes del territorio sagrado, Wirikuta, en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos continúa forjando la idea del mural y explica claramente algunas de las imágenes clave: “además podemos poner un tigre y un toro. El toro somos nosotros, que estamos defendiendo el lugar sagrado. El tigre puede ser el que nadie le importa, el lugar sagrado, el presidente Calderón.”

La representación del tigre y el toro son de suma importancia por cómo se representan en el mural y también por su significado. Anteriormente se ha explicado el significado de ambos en la cosmovisión wixárika y en la citada entrevista Santos me aclaró más sobre su función.

En general, me habló sobre los peligros que acechan la ruta real, la función de los huicholes y de los animales:

Y más anteriormente no había tanta invasión. Pero, no recuerdo bien, hará años o siglos, cuando trabajaban en la mina, pero otra vez se había vuelto al lugar para trabajar en la mina. Pero entonces ya los religiosos del huichol no quisieron porque iba a ser maltratada la minera a la tierra sagrada, ¿Sí? Por eso es que hubo... me mandaron a hacer este cuadro y este –señalando al tigre en el mural– puede ser el presidente, el tigre y este (señalando al toro) nosotros para defender el lugarcito sagrado y somos animales para defender la cultura.

Pregunté directamente a Santos porque había elegido el tigre para representar al expresidente Calderón: “pues, porque todo el tiempo el presidente es como un tigre ¿no? Nadie le puede hacer nada porque tienen poder, por eso es que le pusimos el tigre.” Recordemos que el tigre en la cosmovisión wixárika es uno de los animales nocturnos que quisieron matar al sol en su viaje subterráneo y que atacó a los animales que le ayudaron. Su gesto en el mural es amenazador.



Tigre en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Toro en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos plantea una clara asociación para el toro: “el toro podríamos ser nosotros para evitar... que no sea invadido el sitio sagrado”. El toro de Santos está a la defensiva y a punto de embestir. Conociendo que en el arte wixárika, las imágenes

no son representaciones en sí, sino los dioses mismos, le pregunté a Santos en la citada entrevista si la imagen del toro iba a poder contener la furia del tigre. Santos contestó que, cuando mucho, el toro lo que podrá hacer es aplacar al tigre. Añadió: “Sí, el tiempo será un tiempo pa’ toda la vida o será un tiempo”.



Secuencia del tigre y el toro, con dos cuadros intermedios, en *Viaje sagrado a Wirikuta*.
Fotograma de *Eco de la montaña*.

El tigre y el toro no están uno frente a otro, en medio hay otros dos cuadros, como señaló Santos en la mencionada entrevista. Junto al tigre está una ofrenda con la cabeza de venado “para la protección del lugarcito sagrado”, para que la furia del tigre no traspase a Wirikuta. Esta ofrenda se realiza por la mañana en Isla del Rey y se muestra posteriormente en el documental. El cuadro junto al toro representa el alma del peyote que, en palabras de Santos, “está esperando qué es lo que está pasando”. A este cuadro “no más, falta, no más tiene un pedazo” y después al señalar la parte en la que hay cuatro cuadros de peyotes me dice “este es el lugarcito sagrado.... que iba a ser invadido, así violentamente”.

Al final del documental *Eco de la Montaña*, Santos coloca por orden todos los cuadros para formar el mural. El último en ocupar su posición es el que representa alma del peyote, porque está a la espera de ver qué sucede.

En *Eco de la Montaña*, Santos explica lo que supone para su cultura perder Wirikuta:

La gente ignorante siempre quiere hacer grandes cosas, pero no es así, porque se contamina todo. Dicen que hay minas, pero la mina es como nuestro cuerpo que

traemos por dentro, así los dioses también tiene algo... de mucho valor. El oro es como la vida, la plata es como el hueso de nosotros mismos, el agua es como la sangre de las venas de nosotros mismo. Así nosotros lo cargamos, lo tenemos, tanto como la tierra y en el cielo. Mayormente la tierra trae todo lo que traemos nosotros. Está destinado a los sitios sagrados no ser invadido ni dañado tampoco.

En este comentario de Santos sobre la gente que destruye el sitio sagrado sin saber realmente lo que hace, explica que la tierra es un ser vivo que contiene recursos preciados para vivir. Además, según la creencia wixárika, puede aludir a que, si no tiene respeto al territorio sagrado, si se lastima a los dioses, ellos se pueden enojar y mandar malos tiempos a los humanos.

El mural muestra el camino por el que hay que caminar, por la serpiente, porque esto es lo que agrada a los dioses y evita que no se enojen con los hombres.

Santos hace referencia en el documental a la gran inundación que no afectó a los dioses, pero sí a los hombres: una especie de diluvio universal como castigo por su soberbia. Entonces surgió la Madre de los Venados:

Primero cuando se inundó el mundo o la parte que fuimos afectados por la inundación, claro que los dioses no se ahogaron, nosotros fuimos los que recibimos el castigo, por ejemplo, este surge en el medio del mar, que es la madre de los venados.



Fotograma de la Madre de los Venados en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos explica en la película que los dioses se comunican entre sí y saben del comportamiento de los hombres: “La Madre de los Venados se comunica con el viento para que no falte humo. O este para que no haya inundación”.



Diseño del mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, donde se aprecia el dibujo inicial de la Madre de los Venados y una ruta que la comunica con la nube. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Cuadros que componen la nube en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos también señala la comunicación que la Madre de los Venados tiene con la nube: “También se comunica con la lluvia, con la nube. Y si nosotros sentimos más que dios, pues dios mismo nos puede castigar. O también el agua otra vez se puede inundar”.

Santos me explicó lo siguiente acerca de la nube: ella “es el viento, es el dios del viento. Cuando no se cumplen las promesas, se enfurece el aire de dios, se junta con la lluvia el remolino de la lluvia, para hacer producir la tragedia” (2019).



Diseño del mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, donde se aprecia el dibujo inicial de la lluvia que, según explica Santos, se comunica con Madre de los Venados. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



La lluvia en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Según me informó Santos de la Torre, la amenaza sobre Wirikuta también hace peligrar las costumbres wixaritari. Romper el equilibrio del cosmos que representa Wirikuta supondría acabar con el ciclo de la noche y el día, del agua y el desierto, de la serpiente y el venado, etc. Lo que Santos explica desde el mito, también lo afirma la ciencia: el constante ataque del hombre a la Tierra está desencadenando un cambio climático sin precedentes que pone en riesgo su habitabilidad para la raza humana.

Después, con su lápiz, Santos señala en el documental a *Tatei Matinieri*, el depósito de agua sagrado en el que hacen ofrendas, debajo de la nube que sopla viento. Dice: “Por ejemplo aquí está *Tatei Matinieri* donde se dejan las cosas, el depósito del agua, para levantar la cosecha viene de poniente para mojar la tierra, para sembrar”. El documental intercala inmediatamente una imagen del depósito de agua en el territorio sagrado.



Tatei Matinieri en el diseño de Viaje sagrado a Wirikuta. Fotograma de Eco de la Montaña.



Tatei Matinieri en el mural Viaje sagrado a Wirikuta, ya concluido. Fotograma de Eco de la Montaña.



El depósito de agua con ofrendas en el territorio sagrado, San Luis Potosí.
Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos explica el significado del lugar de *Tatei Matinieri*: “es un sitio sagrado, y por eso nosotros vamos ahí, porque es agua muy milagrosa, es agua de la Madre lluvia y debajo de las nubes donde echa el humo el dios del viento, son las flechas como ofrendas por haber hecho muchas cosas malas.”

Los peregrinos hacen allí ofrendas de flores, flechas, velas y plumas. El maraka´ame Julio pasa por encima de la cabeza de Santos y los demás asistentes unas velas y plumas. Las plumas, o *muvieri*, son el canal de comunicación que tienen los dioses con el maraka´ame, quien siempre las lleva consigo:

Un maraka´ame es el que sabe cantar el saber sagrado en las fiestas rituales. Puede comunicarse con los dioses, hablar con los muertos y ahuyentar a los demonios. Es curandero extrae la enfermedad de los pacientes succionándoles en forma de una piedra pequeñita o de un maíz. Se cree que puede volar y adquirir distintas formas de animales. Sabe soñar los nombres de los recién nacidos, así como de los miembros que conforman el gabinete político que rige la legalidad social durante el periodo de un año... De sus cantos chamánicos depende que los dioses prodiguen a los hombres el regalo de la lluvia, buenas cosechas, suerte en la migración estacional y ausencia de enfermedades. (Villegas, 2016: 83)



El maraka'ame Julio y Santos de la Torre en el ritual de *Tatei Matinieri*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Santos de la Torre acerca uno de sus nietos al maraka'ame Julio para que participe del ritual de *Tatei Matinieri*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Peregrinos se bendicen con el agua sagrada de *Tatei Matinieri*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

En el documental *Santos* hace una ofrenda al depósito de agua y los demás peregrinos, incluidos su nieto Jerónimo y una de sus hijas, toman su agua y se mojan con ella cabeza. Después hacen tomas de las ofrendas.



Ofrendas en *Tatei Matinieri*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Ofrendas de jícaras en *Tatei Matinieri*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Más tarde, los peregrinos compran un borreguito que será inmolado en San Juan del Tuzal, San Luis Potosí. Santos pide al vendedor que el borrego no tenga cría y el maraka'ame escoge el de cabeza negra. Después viajan a *Tui Maye'u*. Allí Santos corta la planta de la cual obtiene la pintura facial, dice de ella “que tiene mucho poder”.



Santos corta la planta *Tui Maye'u* con la que elaborará la pintura facial. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

A continuación el documental nos ofrece el momento en el que el maraka'ame Julio hace curación a la esposa de Santos. Le pasa sus plumas por distintas partes del

cuerpo y en la mano le queda un pedazo de garra, una especie de uña, que el maraka'ame tira lejos. Santos explica las imágenes:

Las personas que siempre cargan plumas son curanderos, es como una antena para percibir o para llamar la atención a otras personas, por eso lo cargan y es muy sagrado. Entonces como las plumas son sagradas para jalar cualquier energía negativa, por eso usan esas plumas para jalar la enfermedad, tirando afuera, sacando. Pero entonces cuando queda adentro, ya se forma otro tipo, como un pedazo de vidrio, un pedazo de perla o un maíz. Como tienen ellos modos para que le ayude, lo acorralan para sacarlo, para atraparlo.

En el mural *Viaje sagrado a Wirikuta* hay un cuadro con la cara de un jaguar fuera del camino. Santos me dijo al respecto: “Es una enfermedad y este es el curandero impidiendo la enfermedad, para que no se haga grave la enfermedad... Pues se ha ido en una persona, la enfermedad, por eso siempre se convierte. Cuando se enferma uno tiene que sentir algo que lo está atacando, algo muy ... que no lo puede impedir uno para defenderse” (De la Torre, 2019).

En *Eco de la Montaña*, Santos y su familia peregrinan por el camino hasta el sitio sagrado La Nariz, en San Luis Potosí. Para el maraka'ame este es un lugar muy especial, pues allí lo llevaron para que se convirtiera en chamán. Él entra en la cueva. Abajo hay una pila de agua y se sorprenden, con ella los bendice el maraka'ame y prenden una vela.



El maraka'ame Julio en la cueva donde se convirtió en chamán. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

A continuación, el documental muestra imágenes de Wirikuta, que se combinan con los peyotes del mural de Santos. Santos dice al respecto: “Este es un peyote que está en peligro, son *hikuli*, significa que estamos en Wirikuta”.



Peyotes, símbolo de Wirikuta, en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Peyote encontrado en Wirikuta. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



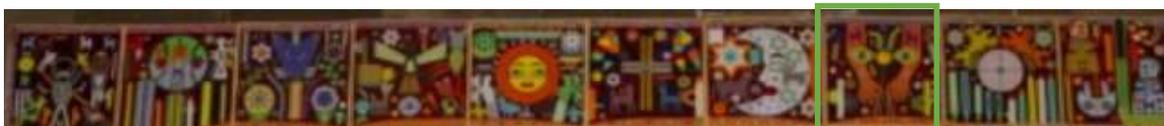
Peyotes *cazados* en manos de Santos, en Wirikuta. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

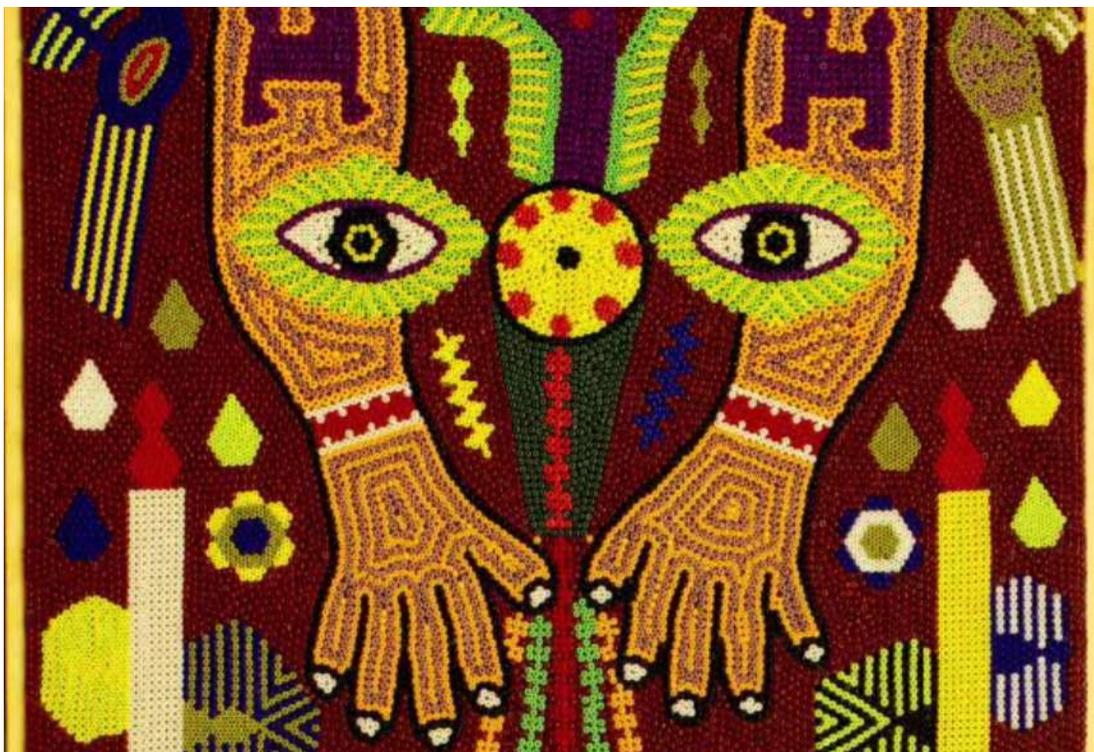
Santos de la Torre saca peyotes con su raíz, mientras explica:

El peyote también es el tercer ojo, pero de Dios, por eso trae muchas cosas, mucho poder. Cuando uno lo come con miedo, te asustas porque así te lo comes. Pero si lo comes con amor, no te pasa nada; lo contrario, quieres más, te da energía, te da mucho entendimiento. Cuando se come un peyote con amor, te tiene que surgir una visión, que tú no entiendes, que tú no sabes qué es... Es como sueño, pero no es sueño, porque tú estás viendo, pero estás despierto. Por eso es que se le dice el tercer ojo de Dios.

El documental intercala entonces una imagen del mural. Santos continúa:

Entonces los ojos que se ven, es como el ojo de la montaña que se convierte en un pajarito, es como dar noche y día. Porque el tiempo vuela seguramente, tiene ojo, tiene cabeza, tiene alas, menos patas, pero se convierte en peyote, en peyote con raíz. He ofrecido las velas como ofrenda, como una veneración como un deseo concedido.





Ojos en la parte superior del mural, que representa el cielo. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Según Santos todo tiene ojos y los dioses nos miran, por eso incluyó uno en su propia firma:

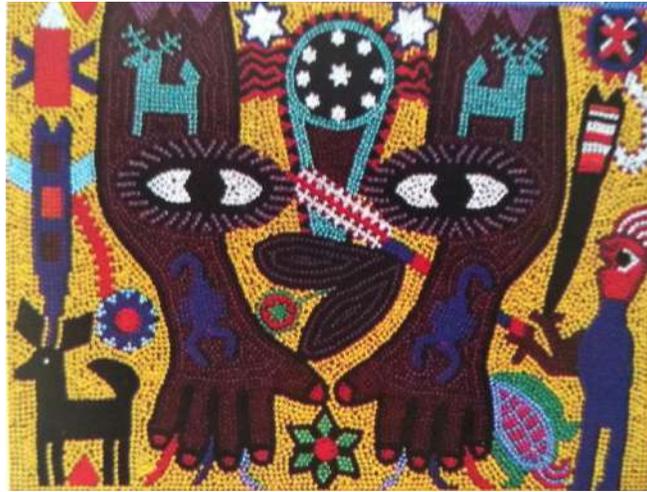
...pues todo tiene sus ojos: la tierra, serpiente, los árboles y hasta los cerros. Cuando vamos caminando, ellos nos van viendo, nos van vigilando. Ellos no son malos ni miedosos tampoco. Son buenas gentes... pero sí, tienen vida.

En el mural del Museo Zacatecano, *Visión de un mundo místico*, aparece esta misma imagen con algunos cambios y en el libro que Santos escribió con Elisabeth Fosch la imagen se acompaña con una explicación poética en wixárika y en español:

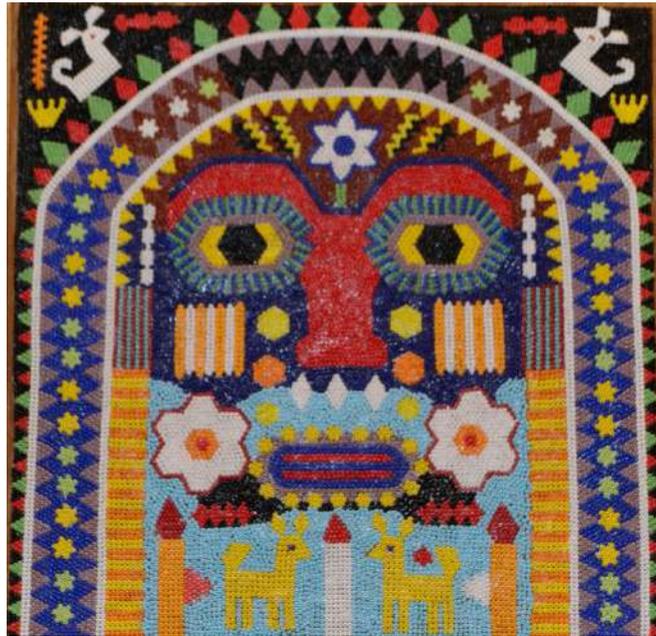
La mirada se sumerge en el corazón de la obra, como una flecha en el blanco, y se expande en las dimensiones de un universo caleidoscópico, No se sabe que erupción admirar o cuál pista seguir.

Neíyari nierika, hixiapatsie kaneuniereni, waáti yeme mi' iiritini pai hixiapa pai kaneuníniereni, peru tsieti titi naitserie takikati katineukuniereni. Tita yeme nemitixeiyanikekai ya tita nemtiuweiyanikekai 'atsi mikatihkia.

(De la Torre & Fosch, 2006: 7)



Ojos en *Visión de un mundo místico*, del Museo Zacatecano.



Ojos en *Visión de un mundo místico*.

Santos y Fosch explican, al hilo del cuadro de la ilustración anterior, el juego de miradas entre los dioses y los hombres que observan el mundo:

Mientras se creía ver el mundo, es el mundo Tame yeiyari kemayeáne texeyakame
 quien observa. Presencias invisibles dilatan las temiérieka miki pita áku tatsixeyakaku
 pupilas y liberan lo imaginario.

temiyaka. Tsi mexi tahixie katihekikati tiuyehuni
xaitsie pita ta ta'iyari kaniuéretiyekamiki.

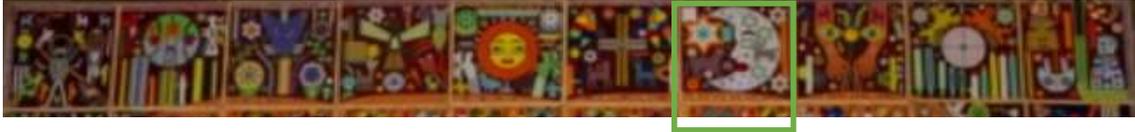
(De la Torre & Fosch, 2006: 58-59)

Pero regresemos al documental *Eco de la Montaña*. Después de la caza de los peyotes, cae la noche y el maraka'ame Julio reza mediante cantos y entre lágrimas:

Que surjan las palabras en otras bocas,
las palabras de los dioses y los antepasados.
A través de la cuerda
se escucha la voz de los dioses.
Las gotas de mis lágrimas
se convierten en rosas blancas.
Pido perdón por haber guiado a extraños.
Pero todos somos iguales.
Que los dioses del sur rocién su agua bendita
Que la tierra donde existe el peyote
sea siempre iluminada por las velas.
Que las velas nos iluminen el camino para encontremos el peyote.
Que el dios del viento nos purifique,
para llegar a donde hay peyote.
Que seamos todos perdonados.
El águila está convertida en rosas.

A continuación, el documental presenta una imagen previa al amanecer, donde aún brilla la luna menguante junto a Venus, la estrella de la mañana que se intercala con su representación en el mural.





El momento previo al amanecer en el documental y en el mural. Fotogramas de *Eco de la montaña*.

El maraka'ame sigue cantando emocionado y a la vez aliviado, porque gracias a su intercesión finalmente el sol nace de la montaña. Canta:

La flor se convierte en sello que se puede estampar en cualquier hoja.
Mi voz se comunica con los dioses
a través del venado azul
El sol es como la llama de las velas
Su poder es avasallador
Ahora ya salió el sol
A recibir el consuelo por medio del venado azul.



Salida del sol en el documental y en el mural. Fotogramas de *Eco de la montaña*.

López preguntó a Santos en la FICG 2019 por el significado de la cruz que hay en el mural entre el sol y la luna. Es la cruz que reza el maraka'ame, “La cruz de nube siempre nos consuela”, es la energía (en Fernández, 2014).



Cruz en el mural Viaje sagrado a Wirikuta. Fotograma de Eco de la Montaña.

A continuación, en el documental los peregrinos ofrecen el borrego en sacrificio para tener protección durante el viaje, para que los dioses les den salud y trabajo y que lo malo regrese a su lugar:



Sacrificio del borrego a los dioses. Fotograma de *Eco de la montaña*.

Después del amanecer continúa la recolección del peyote y cuando acaba, se prepara la pintura facial. El maraka´ame canta:

Que no nos hagan daño.
Hablo con ellos a través de mis plumas.
Los leños son la almohada,
el reposo de nuestro abuelo fuego.
El fuego nos exige cumplir nuestras obligaciones
para recibir el poder del venado azul.
Que la energía del peyote
se convierta en la luz de las velas.
Los peyotes voltean al cielo.
Así como se ven mis plumas
así se verán las visiones.
Mis lágrimas surgen como flores



El marak'ame Julio y Santos en la ceremonia donde participa toda la familia de este.
Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos le pide al marak'ame que pinte a sus nietos. El marak'ame dibuja un punto en la mejilla y en la muñeca derecha de uno de ellos, después pasa las plumas por su cabeza y le da un pedacito de peyote que debe consumir por completo, mientras le insta a no tener miedo. Santos también pone pintura facial a su esposa y a sí mismo, después come un trozo un peyote que está en la tierra. A continuación Santos narra cómo fue su primera experiencia al consumir *hikuli*:

Mi primera experiencia es que yo de curioso me comí como dos cachitos. Me fui caminando por el camino y en cada pisada que daba, ya ves que hay muchas piedras, en cada piedra, creía que se asomaba una serpiente, me daba miedo, entre más grande la piedra, más grueso la serpiente. Yo le preguntaba cuando comí mi primer peyote, "sí es tu propia energía, eso no te hace mal". Eso no fue lo que me contestó. Yo ya estaba en otro mundo. Luego llegaba yo a un jardín de muchas flores de muchos colores. Luego cuando se me quería quitar de efecto yo pensaba que estaba enredado en una red. Luego la voluntad hace imaginar cosas, hace ver visiones.

El documental ilustra esta idea con una red wixárika, que simboliza uno de los portales en los que un mismo ser puede transformarse en el cazador o en presa.



Red, símbolo de portal. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

A partir de aquí los peregrinos emprenderán el camino de regreso por la espalda de la serpiente. Santos señala claramente cómo la serpiente es el camino que regresa.

Cuenta:

En aquellos tiempos, nosotros éramos serpientes, cuando había mucha agua y nadábamos nosotros buscando tierra. Ya después de todo eso nos fuimos transformando como gente, ya mano, con brazos, con pies, para hablar. Poco a poco se fue secando el agua para surgir tierra. Para que podamos trabajar.

La narración de Santos se acompaña nuevamente con los cuadros del mural donde se plasma esta idea. Vemos seres surgir del agua, aún no humanos:



Seres acuáticos que se van transformando en hombres en *Viaje sagrado a Wirikuta*.
Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos sigue narrando esta transformación: “este surge la primera vez y viene como un camino. Cuando hicieron la primera vez ya eran personas, ya no eran animales, ya no eran serpientes, ya no eran ratoncillos, ni chapulines tampoco. En aquellos tiempos, los ratones y los chapulines, ellos eran los que iba buscando el ser y no lo podían encontrar”. El documental muestra dos cuadros alusivos del mural.



Lagartos acuáticos en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Entes que no llegaron a ser en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

En el mural *Visión de mundo místico* también se aborda el camino que se ha de tomar para llegar a ser. Se refieren a este asunto unos lagartos dispuestos en horizontal y una tortuga sobre ellos colocada en vertical. La tortuga sirve de ilustración al siguiente texto de Santos y Elisabeth Fosch:

¿Hay que poner los pasos en los de los antepasados, poner la huella solitaria a lo desconocido, elegir el ritmo de la tortuga, preferir el del lagarto?

¿Kakaiyarixi waketatsie tepuhini, mikitsie pihekiaka tsepá ya katinakemekim 'axikai kutá ááyé pai tepiyehuni, ya íkwi pai xeiýá tepiyekine?

(De la Torre & Fosch, 2006: 17)



Lagartos en *Visión de un mundo místico* (Museo Zacatecano).



Tortuga en *Visión de un mundo místico* (Museo Zacatecano).

Tanto en el libro *Un sueño, una visión*, como en los murales y en lo que Santos me compartió, se plasma la idea de encontrar el mejor camino, porque la mirada de los dioses observa:

Camino pasaje oscuro iluminados, fuente, lago cima y otros lugares de poder dan el coraje para atravesar etapas, los ojos al acecho de índices misteriosos.

Huyé, muyeyiyiwi ya muyehékikia, ha, harakuna mitiukumane ya miranutitetewa, yeme tsi tita mitiukuneniere katinihekiaka, 'aimieme tahixíte kaniuwáwaireni miya tinieriyakiri.

(De la Torre & Fosch, 2006: 40)

Santos, según me reveló en la entrevista citada, firma sus murales con un símbolo compuesto por un pie con un ojo y unas flores, cuyo significado es “el mejor camino... entre las flores”. Santos insiste en la capacidad de ver que tiene todo lo creado: “Sí... pues todo tiene sus ojos: la tierra, serpiente, los árboles y hasta los

cerros. Cuando vamos caminando, ellos nos van viendo, nos van vigilando. Ellos no son malos ni miedosos tampoco. Son buenas gentes... pero si tienen vida”.



Firma de Santos Motoapohua de la Torre de Santiago

Finalmente en *Eco de la Montaña*, Santos concluye su relato con la llegada de seres que sí han sido capaces de encontrar el ser: “Ya después de que surgió el venado, ya sabía a qué venia destinado para encontrar la forma, para encontrar la luz.”



Venados que pueden ver la luz en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Los peregrinos al regreso hacen el camino de vuelta al agua, a la oscuridad y llegan a la Isla del Rey en Nayarit.



Peregrinos en el viaje de regreso. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Elaboran un altar en la oscuridad y cargan mazorcas de maíz para ofrendarlas. En Isla del Rey, Nayarit, encienden velas y rocían la ofrenda con agua.



Altar y ofrenda en Isla del Rey, Nayarit. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Después, por la mañana, se hace una ofrenda con la cabeza de venado. La cabeza sirve de antena para concentrar los poderes de Dios y repartirlos hacia todos. En la ofrenda ponen primero telas, luego la cabeza del venado y muchas cosas alrededor para que se bendiga todo lo que está tendido en el lugar. Como se ha dicho anteriormente, esta ofrenda está plasmada en *Viaje sagrado a Wirikuta* entre el tigre y el alma del peyote, que a su vez está junto al toro.



Ofrenda en Isla del Rey, Nayarit. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



Ofrenda en Isla del Rey, Nayarit, en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Después Santos narra la historia del fuego:

Cuando no había fuego, había una oscuridad que a media noche siempre lo veían pasar por un cerro. Pero alguna vez una persona que estaba tan suave, suave, suave que trataron de robarlo, y cuando trataron de robarlo. Cuando algunos se les quedaron pegado aquí, esos pájaros que se les quedo rojo en la frente, son rateros de lumbre y de fuego que les quedó rojo en la frente. Cuando el tlacuache trató de robar pues algunos vigilantes lo trataron de golpearlo, machetearlo en pedacitos como chicharon. A lo mejor yo no le he visto que en la boca tiene bolsitas, pero por ahí se lo había metido, la brasa chiquita. Ya después sacó la brasa y lo puso en una ramita y por eso dicen que el incendio está muy fuerte porque el tlacuache tuvo la culpa.

López Austin, relata este mito sobre el robo del fuego por parte del tlacuache y su uso entre los huicholes:

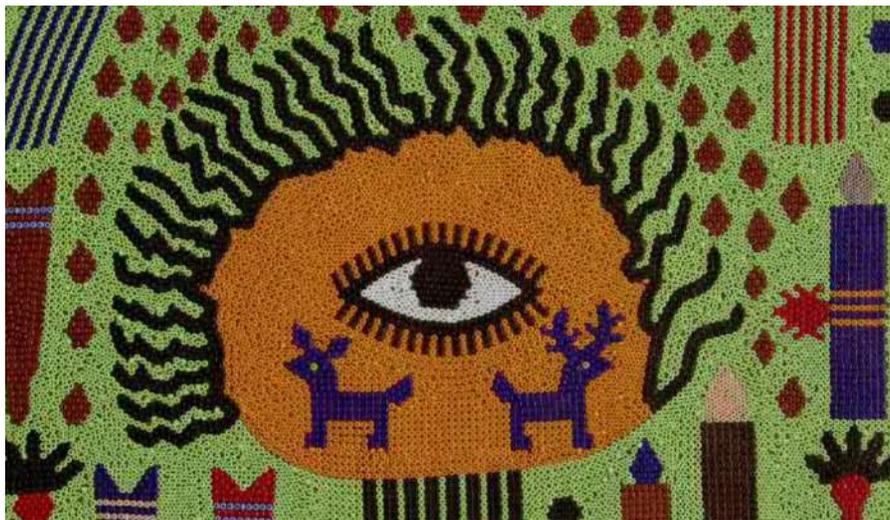
El mito más importante del tlacuache, sumamente extendido y rico en variantes, es el que relata las proezas del marsupial como un prometeo americano. Una síntesis más o menos homogeneizante de las distintas versiones nos remite a los tiempos en los que la humanidad carecía de fuego, y éste era poseído por seres celestes en algunos casos, por habitantes del inframundo en otros. La vieja avara es uno de los dueños más mencionados; pero en una bella versión recogida entre los chatinos por

Bartolomé y Barabas, son los demonios los que tienen el fuego, la fiesta, el mezcal y el tabaco. El tlacuache, comisionado u oficiosamente, va con engaños hasta la hoguera y roba el fuego, ya encendiendo su cola, que a partir de entonces quedará pelada, ya escondiendo la brasa en el marsupio (2006: 20-21).

Recordemos que en otro mito sobre el tlacuache que recoge Aviña, este se enfrenta al jaguar y lo vence cortándolo por el interior desde las entrañas. El marsupial sale triunfante, pero su pelo se queda parado. En el mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, la escena del fuego se sitúa en la parte correspondiente al toro.



Santos señala el fuego en el boceto, encima queda el tlacuache. Fotograma de *Eco de la Montaña*.



El fuego en *Viaje sagrado a Wirikuta*. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

En el documental, escuchamos a continuación las oraciones cantadas por el maraka'ame:

Desarrollo mi sentido y tercer ojo.
Tengamos veneración al abuelo fuego
para comenzar el canto

Santos retoma la narración para hablar del cometido del maraka'ame en una escena donde pide permiso a sus dioses para elaborar el mural en el que van a ser representados:

Un maraka'ame es el que habla con Dios, un maraka'ame es el que hace limpia con las plumas y le quita el mal que trae. También sirve de protección en el viaje para dar cuenta de que vamos a representar a los dioses, el trabajo de la chaquira, el cuadro que vamos hacer.

A continuación Santos reza para pedir permiso a los dioses y poder realizar su obra de arte:



Santos reza a los dioses el permiso para realizar el mural. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

El maraka'ame que dirige la ceremonia continúa con las oraciones cantadas:

Escuchen bien:
El Venado Azul tiene gran poder.
Tiene el poder en sus cuernos que son sus antenas,

tiene poder en las plumas que son su voz divina.
La cruz de nube siempre nos consuela.
El depósito de agua se convierte en vapor
para que año con año haya lluvia.
Que la Madre Agua nos limpien de pecado.
Tengamos veneración y fervor para el sacrificio.
Pidamos permiso y perdón
para realizar el sacrificio.



Animal sacrificado para obtener el consentimiento de los dioses. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos también ofrece este sacrificio por un segundo motivo: "y también para que se bendiga el nietecito que ya ha nacido. Es el hijo de Jerónimo, llamado Santos, es mi bisnieto, ojalá le salga más inteligente que uno y le toque buena suerte". La ceremonia se realiza en la noche junto a la playa. En la siguiente escena, durante el día, se sacrifica una res y Santos explica por qué el maraka'ame hace los sacrificios:

Un maraka'ame siempre lleva un animal para sacrificarlo para dar de comer a los antepasados, para darle de comer a las velas, las flechas, a las cosas que utiliza el maraka'ame. El dios se sacrificó por nosotros, por eso nosotros sacrificamos a los animales para contentar a los antepasados.



Animal sacrificado para recibir el consentimiento de los dioses. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

El viaje termina donde todo empezó, en el mar. Los peregrinos llegan al mar de San Blas, en Nayarit. Es el momento en que es presentado al mar el bisnieto de Santos, que lleva su mismo nombre.





Final de la peregrinación en San Blas, Nayarit. Fotogramas de *Eco de la Montaña*.



Bisnieto de Santos presentado al mar. Fotograma de *Eco de la Montaña*.

Santos cierra el relato recordando el principio: “que nosotros somos del mar, venimos del mar, salimos para buscar la luz, pero ahora ya que encontramos la luz no nos acordamos del mar, pero somos del mar, de la oscuridad.” El fin del documental cierra con tomas de Santos acomodando el mural con ayuda de su esposa, cuadro por cuadro.



Santos y su esposa colocan los cuadros del mural en el patio del Museo Zacatecano.
Fotogramas de *Eco de la Montaña*.

Conclusiones

Esta tesis me llevó por caminos que en un principio no había imaginado. Es producto de una investigación en movimiento y en relación a diversos espacios y tiempos: los de este proyecto, los míos, los de Nicolás Echevarría y los de Santos de la Torre.

El problema central de esta investigación fue, desde siempre, la amenaza hacia Wirikuta analizar un enfoque interdisciplinario y la búsqueda de otras subjetividades, la manera de contrarrestar el peligro que representan los proyectos extractivistas en Wirikuta, por la pérdida socio-cultural y natural. Lo anterior impulsó una búsqueda de esfuerzos que pudieran contribuir a la preservación de Wirikuta como patrimonio natural y cultural. En este camino descubrí que el arte presenta una herramienta valiosa y poderosa para tal objetivo. El documental de Nicolás Echevarría y la obra artística de Santos de la Torre son aportes invaluable para apreciar la importancia de preservar el territorio sagrado tanto por mantener el área natural como garantizar el derecho a la subsistencia de la cosmovisión wixárika.

El conflicto ontopolítico en Wirikuta enfrenta dos concepciones de territorio o de *territorear* diversas: el neoliberalismo y la cosmovisión wixárika. El pensamiento neoliberal considera que el territorio es posesión de quien puede comprarlo. Entiende como territorio lo que es medible y ve a la naturaleza como proveedora de recursos ilimitados para un crecimiento económico sin fin. Esta concepción de territorio se funda en la epistemología basada en el binomio cultura/naturaleza, cuyas consecuencias derivan en un sistema económico orientado al extractivismo y la trasgresión de la naturaleza. Por el contrario, la ontología wixárika establece una

red que interconecta en varias dimensiones el territorio y sus elementos humanos y no humanos. Esto crea una relación diferente entre la naturaleza y los humanos a la establecida en un pensamiento lineal que es, en otras palabras, otra concepción de *territorear*. En esta concepción wixárika se establece un modelo en el que se construye un mundo que tiene por composición a los humanos, pero también al Cerro del Quemado, el peyote y los dioses, por mencionar algunos de sus integrantes. En su concepción del territorio, los wixaritari se asumen como deudores de la tierra, como sus protectores.

En esta epistemología identificamos desde un principio una función enactiva que conforma una red de elementos (humanos, no humanos, culturales, naturales, mitológicos, entre otros) con significados interconectados en el territorio de Wirikuta. La enactividad de la cosmovisión wixárika se configura de manera autoorganizativa, poniendo en acción el mundo, un mundo cuya dimensión cognitiva es activa y creativa y modela un devenir-territorio con un espacio-tiempo en espiral.

Esta otra concepción del *territorear* establece otras formas de relación con la naturaleza y parte de una comprensión distinta a la del neoliberalismo. Integra su sistema, como se ha analizado en esta tesis, en el engranaje maíz-peyote-venado-serpiente-toro y en la relación de asimetría de estos elementos en el territorio sagrado. No se trata de la simbología de elementos particulares, sino del estado global que conforma el sistema que da significado al *territorear* wixárika. Este aspecto del concepto de enacción pudo ser observado en esta tesis en la narrativa y el arte wixárika porque ambos son reflejo de una forma particular de percibir y comprender el mundo. Las imágenes creadas por los wixaritari que construyen su cosmovisión se reflejan en objetos rituales, tales como las jícaras y flechas, las

cuales analizamos. Es decir, su producción artística muestra su cosmovisión. Sus objetos artísticos son parte de una geografía que es a la vez un microcosmos y un macrocosmos.

Una de las conclusiones a las que llegué en esta tesis con respecto al territorio sagrado wixárika es que la geografía, en su totalidad, bien podría ser una representación del cuerpo del venado *Kauyumari*. Llegué a esta conclusión tras el empalme de tres ideas: 1) *La geografía sagrada en su totalidad describe “un cuerpo humano” según los estudios de López Austin y Neurath.* 2) *Los objetos sagrados, como jícaras y flechas, aparecen en distintas partes del cuerpo de Kauyumari, según Kindl.* 3) *En el arte wixárika, las imágenes no son una representación, sino la cosa misma que representan.* Por lo tanto las imágenes votivas de los objetos sagrados configuran el cuerpo del venado y el territorio sagrado es el venado en sí. Lo señalo con detalle a continuación.

Las flechas votivas brotaron de la cornamenta del venado y se ubican en Wirikuta que es el desierto y el sol. Las jícaras surgieron de su excremento, que se ubican en la región húmeda del territorio sagrado, donde también están sus genitales. Las jícaras contienen el agua y son realizadas por las mujeres, mientras que las flechas son fabricadas por los hombres para la cacería del peyote. En el análisis que hicimos sobre la dualidad de *Kauyumari* encontramos que es el sol y a la vez es la estrella de la mañana que desciende a Wirikuta y deja sus pisadas en forma de peyote. Las astas del venado representan a Wirikuta, y las orejas del venado las hojitas del maíz. Entonces, concebir la geografía sagrada en esta interconexión de símbolos explica la cosmovisión sobre la asimetría del territorio, que a la par es un

todo y uno solo: el venado. La concepción del territorio y el mito cosmogónico son un todo autoorganizado que no abstrae un mundo pre-dado, sino que modela un mundo particular y lo pone en acción.

En el *territorear* wixárika, se pone en acción el mundo en una concepción espacio-temporal particular que denominamos pensamiento en espiral. Los planteamientos de Manuel Gavilán y Johannes Neurath que revisamos, permitieron establecer una descripción geométrica de la percepción del tiempo como una forma de cognición del cosmos en ausencia de un principio de no contradicción. El pensamiento en espiral se observó en el análisis de la peregrinación a Wirikuta, así como en el arte wixárika. Los peregrinos y las imágenes que representan a los dioses o a los elementos del territorio, son lo representado y lo que representan. Además el antagonismo asimétrico del territorio solar y el territorio acuático se transforman uno en lo otro, uno engloba al otro. Se produce un desdoblamiento que hace que los peyoteros se transformen en sus visiones y, a su vez, que una obra artística sea la visión de los dioses y no la de los hombres. El dinamismo del territorio en la cosmovisión wixárika hace que los opuestos se fundan en un movimiento espacio-temporal en espiral, creando una red de operaciones cognitivas enactivas que transforman simetrías y asimetrías.

Por lo que refiere al arte, la función enactiva está presente en la red de los hilos que tejen los textiles y los hilos de estambre de los cuadros. Estos hilos, de acuerdo a la asimetría de la geografía, se extienden por el territorio convirtiéndose en los caminos que siguen los peregrinos todos los años hacia Wirikuta para la cacería del peyote. Los cantos del maraka'ame son también un tejido que llega hasta Wirikuta.

Aquello que la naturaleza ofrece está representado en las obras artísticas. La creación artística es una actividad cosmogónica que teje el mundo con símbolos representativos de este (como la chaquira representa el agua, por ejemplo). Así mismo, la cera de Campeche es una extensión que une toda significación (de los elementos representados) con el territorio y con la cosmovisión. Como se explicó, este material es utilizado en la creación de obras artísticas, así sucede en los cuadros de estambre y los cuadros de chaquira de Santos de la Torre.

Una obra artística como el mural que Santos realiza en *Eco de la Montaña*, tiene cualidades diferentes a la de otras producciones que realizan los wixaritari. Como analizamos en esta tesis, una particularidad del arte wixárika supone que las imágenes de dioses, lugares y objetos son a la vez lo que representan y lo representado, rompiendo el principio de no contradicción. Las obras artísticas no están desvinculadas de las cuestiones relativas a lo sagrado, ni en su composición, ni su elaboración. Por este motivo, Santos de la Torre, tuvo que pedir permiso a los dioses para poder realizar el citado mural.

En el análisis que hice del mural *Viaje sagrado a Wirikuta* –para el que resultó fundamental la explicación que me compartió Santos de la Torre en la entrevista personal– se pone de manifiesto el conflicto ontopolítico sobre el territorio de Wirikuta, polarizado en el tigre y el toro. Santos representa en el tigre al expresidente Calderón, aquel a quien no le importa el territorio sagrado y que puede transgredirlo porque es el poderoso al que nadie le puede hacer nada. Mientras que Santos representa con el toro al pueblo wixárika que está en una posición de defensa del territorio sagrado. Es muy significativa su explicación de los dos cuadros que están entre el tigre y el toro: por un lado, la ofrenda con la cabeza del venado tiene la

función de impedir que la furia del tigre pase, y, por otro, el alma del peyote que está esperando a ver cuál será el desenlace. El tigre o jaguar desde siempre quiso matar al sol, al venado que se sacrifica en Wirikuta. El toro, dice Santos, es quien aplacaría esa furia.

Este conjunto de imágenes supone una pequeña parte del mural, si bien muy importante, porque se refiere a las concepciones territoriales que rivalizan en la actualidad por el territorio de Wirikuta. En su conjunto, el mural refleja los elementos de una doble peregrinación: la primera que los antepasados hicieron a Wirikuta y la actual, cada una con su desarrollo y obstáculos. La intersección de dos dimensiones espacio-temporales (la mitológica y la de la realidad presente) son posibles por la confluencia del tiempo en espiral de un devenir-territorio. Además se expresan de manera paralela en la narración que hace Santos a través del arte y la que hace Nicolás Echevarría en su documental.

En ambas obras artísticas podemos admirar el delicado equilibrio que se establece entre todos los elementos de la cosmovisión wixárika y la naturaleza. Por lo tanto, la amenaza a Wirikuta lo es también para el equilibrio natural y para la heterogeneidad cultural. Considero además que ambas obras tienen la posibilidad de recrear otras subjetividades en todos aquellos receptores y actores que puedan apreciarlas. Estas obras artísticas son la llave para asomarnos al planteamiento de otras ontologías y otras epistemologías que nos permitan, como lo proponía Guattari, considerar otros valores éticos y estéticos opuestos a un sistema neoliberal que nos ha conducido a la crisis ecológica, social y espiritual. Pero sobre todo, son una invitación, al igual que esta tesis, a sumar esfuerzos para que Wirikuta sea preservada como patrimonio natural y cultural de la humanidad.

Termino este proyecto con una enorme emoción y satisfacción de haberme podido vincular con ambos artistas, Nicolás Echevarría y Santos de la Torre, y de haber desarrollado una relación de confianza con este último, que perdura más allá del día que nos conocimos en Zacatecas. Por otro lado, aprendí mucho en el proceso de investigación sobre la cosmovisión wixárika y la aplicación de conceptos filosóficos, tales como: enacción, epistemología, ontología y las categorías de tiempo y espacio, para el análisis del problema multidimensional en torno al territorio de Wirikuta. Preservar este territorio sagrado es un compromiso asumido por los wixaritari y responsabilidad de todos en beneficio de la humanidad.

Bibliografía

Álvarez, Irene. "El Frente en Defensa de Wirikuta: la construcción de lo sagrado". *Pacarina del Sur Revista de Pensamiento Crítico de Latinoamérica* (2014). <<http://www.pacarinadelsur.com/dossier-12/977-el-frente-en-defensa-de-Wirikuta-la-construccion-de-lo-sagrado>> Consultado el 20 de abril de 2018.

Álvarez, Rodrigo. "La recepción del pensamiento agustiniano sobre el tiempo en *Temps et récit* de Paul Ricoeur". *Teología y Vida* 3 (2013): 441-460.

Arboleda, Martín, "El postestructuralismo como punto de intersección entre medio ambiente y sociedad", *Civilizar* 19. Vol. 10 (2000): 15-22.

Aviña, Gustavo. "Sabiduría, identidad y resistencia: el simbolismo del jaguar entre las tierras altas y bajas de la cultura maya". *Cuiculco* 36. Vol. 13, (2006): 177-201. <<http://www.redalyc.org/pdf/351/35103608.pdf>> Consultado el 19 de diciembre de 2018.

Barela, Liliana. "Patrimonio intangible, sociedades e identidades". *Coloquio Internacional Memoria: "Patrimonio Inmaterial y Pueblos Indígenas de América"*. Querétaro, Dic. 6-8, 2007. Querétaro: Instituto de Estudios Constitucionales del Estado de Querétaro, 2007. 21-33. Impreso.

Borrego, Alejandro. *Nierika: cognición y cultura Huichol*, 2008. <<https://es.scribd.com/document/278461522/Nierika-Cultura-y-Cognicion-Huichol>> Consultado el 6 de noviembre de 2018

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2008.

Brisset, Demetrio E., "Acerca de la fotografía etnográfica". *Gazeta de Antropología* 15 (1999): 1-13. <http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.pdf> consultado el 28 de noviembre de 2017.

Buss, Helen, *Raíces de la sabiduría. Un tapiz de tradiciones filosóficas*, México: Cengage, 2017.

Cabeza, Angel. "ICOMOS y el Patrimonio Inmaterial". *Coloquio Internacional Memoria: "Patrimonio Inmaterial y Pueblos Indígenas de América"*. Querétaro, México, Dic. 6-8, 2007. Querétaro: Instituto de Estudios Constitucionales del Estado de Querétaro, 2007: 120-127. Impreso.

Calónico, Cristian, "Documental sobre movimientos sociales 1980-1999" en Ochoa, María Guadalupe (coord.). *La construcción de la memoria*. México: CONACULTA, 2013.

Catton, William & Riley Dunlap. "Environmental Sociology. A New Paradigm". *American Journal of Sociology* 13 (1978): 41-49 <<http://www.jstor.org/stable/27702311>> Consultado el 2 de abril de 2016.

Cave, Terence. *Thinking with Literature, towards a cognitive criticism*, Oxford University Press, 2016.

Colectivo de autores, *Abya Yala, una visión indígena*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, , 2011.

Comisión Nacional de los Derechos humanos. "Recomendaciones" (2012). <https://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/Recomendaciones/2012/Rec_2012_056.pdf> Consultado el 25 de octubre de 2019.

De la Torre de Santiago, Santos. Entrevista personal. 12 de julio de 2019.

Declaración de Kumarakapay. *América Latina en movimiento*. 2007. www.alainet.org. 11 de mayo 2018 <https://www.alainet.org/es/active/19178>.

Derrida, Jacques. *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*. Universidad Johns Hopkins, 1966. <<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/derrida-la-estructura2c-el-signo-y-el-juego-en-el-discurso-de-las-ciencias-humanas.pdf>> Consultado el 3 de abril 2016.

Dr. Atl. "Las artes populares en México-Introducción. Las artes populares en México". *Editorial Cultura*, Vol. 1 (1922): 11-12. <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1125992/language/es-MX/Default.aspx>> Consultado el 12 de octubre 2019.

Echevarría, Nicolás. Entrevista telefónica. 4 de marzo de 2019.

Eliade, Mircea. *Tratado de Historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974.

Farris, Nancy. "Recordando el futuro, anticipando el pasado: tiempo histórico y tiempo cósmico entre los mayas de Yucatán", en *La memoria y el olvido. Segundo Simposio de Historia de las Mentalidades*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985: 47-60.

Fernández José Antonio. "Santos de la Torre/ Artista huichol defiende Wirikuta", (2014). Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=I4RpLvTNQeQ> Consultado el 14 de agosto de 2019.

Florescano, Enrique. "El mito nahua de la creación del cosmos y el principio de los reinos", *La Palabra y el Hombre* 104 (1997): 57-70
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/1016/1997104P57.pdf>
Consultado el 28 de septiembre de 2019.

Foucault, Michel, 1994. "Cours du 14 janvier 1976, Microfísica del Potere : interventi politici, Turin, Einaudi, 1977." en Fontana, A. y P. Pasquino (eds.). *Microfísica del potere : interventi politici*, Turin: Einaudi, 1977: 179-194
<http://1libertaire.free.fr/MFoucault429.html>.

Foucault, Michel, *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales*. Vol. 3. Barcelona: Paidós, 1999
[http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20pdf%20de%20trabajo%20umsh/LIBROS%2014/Foucault%20Michel%20-%20Estetica%20Etica%20Y%20Hermeneutica%20\[Sicario%20Infernal\].PDF](http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20pdf%20de%20trabajo%20umsh/LIBROS%2014/Foucault%20Michel%20-%20Estetica%20Etica%20Y%20Hermeneutica%20[Sicario%20Infernal].PDF)
Consultado el 9 de marzo de 2017

Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001
http://monoskop.org/images/3/34/Foucault_Michel_Defender_la_sociedad.pdf
Consultado el 8 de abril de 2017

Gavilán, Víctor. *El pensamiento en espiral. El paradigma de los pueblos indígenas*. Santiago: Ñuke Mapuförlaget, 2012
http://www.mapuche.info/wps_pdf/gavilan121217.pdf Consultado el 26 de diciembre de 2018.

Gibson, James. *The Ecological Approach to Visual Perceptio*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1986.

Goldman, M. & Schurman, R. (2000). *Closing the Great Divide: New Social Theory on Society and Nature*, Recuperado el 20 de marzo de 2016 de URL:
<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.soc.26.1.563>

González J. "Filosofía y Ciencias Cognitivas", *Inventio* 8, (2008): 57-66.

González, Javier y Hugo Lara. *Cine antropológico mexicano*, México: INAH, 2009.

González, Olatz. "Recrear la realidad: la irrupción del cine etnográfico en la academia". *Andamios* 26. Vol. 11 (2014): 353-375.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632014000300014&lng=es&tlng=es Consultado el 30 de septiembre de 2019.

González, Yolotl (coord.). *Animales y plantas en la cosmovisión Mesoamericana*. México: CONACULTA / INAH / Plaza y Valdés Editores / Sociedad Mexicana para el Estudio de las Religiones, 2001.

- Gopnik, Alison. *El filósofo entre pañales*, Madrid: Ediciones Planeta, 2009.
- Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2000.
- Guasch, Anna María. *El arte en la era de lo global*. Madrid: Alianza Forma, 2016.
- Guasch, Anna María, CV. Universidad de Barcelona, <https://annamariaguasch.com/> Consultado el 21 de febrero de 2018.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006
<http://libros.metabiblioteca.org/xmlui/bitstream/handle/001/297/84-96453-05-7.pdf?sequence=8> Consultado el 3 de febrero de 2015.
- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos
<http://susodarrua.blogspot.mx/2012/03/las-tres-ecologias-pdf.html> Consultado el 10 de abril de 2016.
- Goldman, Michael and Rachel A. Schurman. "Closing the "great divide": New social theory on society and nature" *Annual Review of Sociology* 26 (2000): 563-584
<https://jurnalkeilmuanhmjia.files.wordpress.com/2009/07/social-theory14.pdf>
 Consultado el 1 de abril de 2016.
- Harris, Paul. *The Works of the Imagination*. Oxford: University Press, 2000.
- Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. México: FCE, 2005.
- Hiernaux, Daniel. "Tiempo, espacio y transnacionalismo: algunas reflexiones". *Papeles de población* 13 (2007): 48-69. <http://www.redalyc.org/html/112/11205304/> Consultado el 1 de mayo de 2018.
- Kapuscinski, Ryszard. *Encuentro con el otro*, Barcelona: Anagrama, 2007.
- Kindl, Olivia. "La jícara y la flecha en el ritual huichol. Análisis iconográfico del dualismo sexual y cosmológico", *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 64 (2001): 5-20.
- Landa, Ana Laura. *Expresión artística de los huicholes*. Puebla: Universidad de las Americas, 2003.
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldg/landa_c_al/capitulo4.pdf
- Lazzari, Axel. "Territorear indígena: conflictos onto-políticos en el proceso de reconocimiento territorial de una comunicad rankülche". *Revista Andes Antropología e Historia* 1 (2018): 1-33.

Le Mür, Rozenn. "La evolución del arte huichol junto al turismo. Entre apreciación y apropiación cultural". *Desacatos* 49 (2015) :114-129. <http://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1507> Consultado el 13 de octubre de 2019.

Liberatorio Arte Contemporáneo. 'Presentación del libro El arte en la era de lo global' *YouTube*. 25 de abril 2017 < <https://www.youtube.com/watch?v=oZ34aP9f0d4>> Consultado el 28 de febrero de 2018

Liffman, Paul, Johannes Neurath, César Carrillo, Regina Lira y Santiago Ruy. *Caminos impuestos sobre caminos sagrados*. Academia.edu. 2008. <[https://www.academia.edu/37575598/Caminos impuestos sobre caminos sagrados](https://www.academia.edu/37575598/Caminos_impuestos_sobre_caminos_sagrados)>

López Austin, Alfredo. *Los mitos del Tlacuache*. México: UNAM, 2006.

López, Sergio, "Nicolás Echevarría confronta la tradición huichola con el arte contemporáneo en "Eco de la Montaña" *Revista Digital de Cinematografía* (2015) <https://revistatoma.wordpress.com/2015/06/05/nicolas-echevarria-eco-montana/> Consultado el 8 de julio de 2019.

Machuca, Jesús. "Los retos de la salvaguardia del patrimonio cultural y participación comunitaria". *Coloquio Internacional Memoria: "Patrimonio Inmaterial y Pueblos Indígenas de América"*. Querétaro, México, Dic. Vol. 6-8. (2007): 144-160. Querétaro: Instituto de Estudios Constitucionales del Estado de Querétaro.

Maturana, Humberto. *Amor y juego: fundamentos olvidados de lo humano desde el patriarcado a la democracia*. Santiago: JcEditor, 2003. <http://matriztica.cl/wp-content/uploads/AmoryJuego.pdf> Consultado el 20 de noviembre 2018

Means, Russell. "Por qué no soy ni capitalista, ni marxista. La revolución y los pueblos originarios". *Centro de documentación Mapuche* <<http://www.mapuche.info/?kat=4&sida=7104>> 4 de enero de 2012

Mignolo, Walter. D. *La idea de América Latina: herida colonial y opción decolonial*, Barcelona: Gedisa, 2007.

Myerhoff, Barbara. *Peyote Hunt: the sacred journey of the huichol indians*. Ithaca - London: Cornell University Press, 1974.

Neurath, Johannes. *Ritual und inhomogene Raum-Zeit-Konzeption in Mesoamerika, en Einführung in die Ethnologie Mesoamerikas Ein Handbuch zu den indigenen Kulturen*. Münster-New York: Waxmann, 2019.

Neurath, Johanes. "Lo dado y lo soñado. Rupturas ontológicas" en *La humanidad compartida*. Bonfiglioli, Carlo, Isabel Martínez y Alejandro Fujigaki (eds.). México:

UNAM, 2016.
<http://www.ia.unam.mx/images/difusion/Taller_Signos_de_Mesoamerica/lecturas/Neurath-LoDadoYloSonado.pdf> Consultado el 2 de mayo de 2018

Neurath Johannes. "El don de ver." *Saberes* (2004): 57-77. 28 de abril 2018
<<http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n5/n5a5.pdf>>

Neurath Johannes. "Alteridad constituyente y relaciones de tránsito en el ritual huichol: iniciación, anti-iniciación y alianza." 2008: 1-16. Scielo. 30 abril de 2018
<http://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v15n42/v15n42a3.pdf>.

Neurath, Johannes. "La vida de las imágenes. Arte huichol" *Artes de México*. (2013): 75-102. México.

Neurath, Johannes. "La escalera del padre sol y nuestra madre joven águila". *Instituto de Investigaciones Históricas*. (2016): 201-2016. 27 febrero 2019
<<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cielos/inframundos.html>>

Neurath, Johannes, *Las fiestas de la Casa Grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola, México*, Universidad de Guadalajara / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002. -----, *Huicholes, Pueblos indígenas del México contemporáneo*. CDI, México, 2003. -----, "Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos," *Relaciones* 26 (101), (2005): 22-50.

-----, "Ancestros que nacen" en: revista *Artes de México*, número 75, México, 2005: 12-24. Schaefer, Stacy B. y Peter T. Furst (eds.), *People of the Peyote. Huichol Indian History, Religion, and Survival*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996.

Neurath, J. et Pacheco R. "Atlas de culturas del agua en América Latina y el Caribe, Pueblos indígenas de México y Agua: Huicholes (Wixarika)". *INAH*. (2005). 15 de abril 2017.
<http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/phi/aguaycultura/Mexico/05_Huicholes.pdf>

Neurath Johannes." Shifting Ontologies in Huichol Ritual and Art, *Anthropology and Humanism*". Vol. 40 (2015). 20 de junio de 2018,
<https://www.academia.edu/12780079/2015_Shifting_Ontologies_in_Huichol_Ritual_and_Art_Anthropology_and_Humanism_Volume_40_Issue_1>

Neurath Johannes. "Huicholes". *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y PNUD*. México: 2003. 30 de marzo de 2019.
https://www.academia.edu/1918817/2003_Huicholes

Piñó 1999 en Ochoa María (coord.). La construcción de la memoria. México: CONACULTA, 2013.

Ojeda, César. "Francisco Varela y las ciencias cognitivas". Rev. Chilena neuro-Psiquiatria, Vol. 39 (2001). 29 nov. 2018. <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-92272001000400004&lng=es&nrm=iso>

Oliver Guilhem. Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl, "Serpiente Nube". México: F.C.E., 2015

Oliver Guilhem. Gemelidad e historia cíclica. El "dualismo inestable de los amerindios". Claude Lévi-Strauss, en el espejo de los mitos mesoamericanos. México, 2010.

Orellana Margarita en Neurath Johannes, Arte huichol, Artes de México. Vol. 75 (2005). México.

Reyna-Jiménez, "Peyote, ontopolítica y territorio y territorio: hacia la práctica política de afectos compartidos". *Desarrollo rural interdisciplinar*, Vol. 2 (2019). 26 de junio de 2019. <<https://www.seer.ufrgs.br/revpgdr/article/view/93056/pdf>>

Ricouer Paul. Tiempo y Narración. México: Siglo XXI Editores, 2004

Riviere Françoise. "Presentación". *Coloquio Internacional Memoria: "Patrimonio Inmaterial y Pueblos Indígenas de América"*. Querétaro: Instituto de Estudios Constitucionales del Estado de Querétaro. (2008): 13-15.

Rodríguez Lourdes. "La defensa del lugar sagrado de *Wirikuta*". *Revista Jurídica Jalisciense* (2013): 215-262. 10 de noviembre de 2018 http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/jurjal/jurjal48/defensa_Wirikuta.pdf

Suárez Manuel. "Presentación". *Coloquio Internacional Memoria: "Patrimonio Inmaterial y Pueblos Indígenas de América"*. Querétaro: Instituto de Estudios Constitucionales del Estado de Querétaro. (2007): 9-12.

Torres Jesús, *El hostigamiento, a "el costumbre huichol"* Colegio de Michoacán. (2000). 8 de octubre de 2018. <https://books.google.com.mx/books?id=IKFBJ1VCvjoC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

Torres Yesenia, Cine Etnográfico: el lugar que ocupamos en la diversidad cultural. Youtube. (2015). 26 de septiembre de 2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=BvvkJ-bE95w>>

Toussaint, Eric, *Crisis Global y alternativas desde la perspectiva del Sur*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2010.

Valera Francisco. *Conocer*, Gedisa, México, 2005. 20 de septiembre de 2017. <<https://introduccionlenguaje2010.files.wordpress.com/2010/10/varela-francisco-conocer.pdf>>

Velázquez, Mireida. "Facturas y manufacturas de la identidad mexicana. El arte popular". *Academia* (2010): 51-71. 10 de octubre 2019, <https://www.academia.edu/3626301/Facturas_y_manufacturas_de_la_identidad_mexicana._El_arte_popular_mexicano_en_1921>

Zingg, Robert M., "Los huicholes. Una tribu de artistas". *Instituto Nacional Indigenista, Clásicos de la Antropología*, Vol.2. (1982).

Zingg, Robert M., "La mitología de los huicholes", Jay C. Fikes, Phil C. Weigand y Acelia García de Weigand (eds.), Guadalajara, El Colegio de Jalisco / El Colegio de Michoacán / Secretaría de Cultura de Jalisco, 1998.

Anexos

- Entrevista 1. Echevarría, Nicolás. Entrevista telefónica. 4 de marzo de 2019.
- Entrevista 2. De la Torre de Santiago, Santos. Entrevista personal. 12 de julio de 2019.
- Imagen1: Mapa de la localización de First Majestic Silver Corp en territorio wixárika.

Entrevista 1

Entrevista telefónica realizada por Lucía Agraza a Nicolás Echevarría el 4 de marzo de 2019.

Nicolás Echevarría (NE) – Sí, ¿Bueno?

Lucía Agraz (LA) – Buenas tardes.

NE – Hola ¿Lucía?

LA – Sí Nicolás, ¿cómo está?

NE – Ahh muy bien y tú ¿cómo estás?

LA – Bien, un poco ronca de la voz, pero bien.

NE – Sí se te oye un poquito estee, ronca, ¿estás enferma? ¿tienes un resfriado?

LA – Sí, laringitis.

NE – Aah qué barbaridad... Espero no te haga daño la entrevista por hablar tanto.

LA – No importa, le agradezco que me haya dado la entrevista...

NE – Óyeme, Lucía, explícame primero, ¿para qué es la entrevista?

LA – Mira, estoy estudiando la Maestría en Arte y Literatura, en la UAEM, con apoyo de CONACYT. Y lo que me interesa muchísimo es la preservación del territorio de

Wirikuta. Y cuando estaba investigando más sobre el tema –porque la Maestría está enfocada a cosas que tienen que ver con el arte— me encontré con el documental; me gustó muchísimo y me llamó mucho la atención el mural que hace Santos, todo lo que tú relatas.... y la perspectiva que le diste a la narración del documental y me parece que ofrece una visión muy interesante, no solamente de la cuestión del territorio, sino desde muchos puntos de vista: la cultura... de hacer ese tipo de documentales. Es una parte fundamental de la investigación que yo estoy haciendo.

NE – Ah, Ok. Ajá. Entiendo. Buenooo...

LA – ¡SÍ!

NE – Pensé que se había cortado... ¿Vives en Cuernavaca o en dónde?

LA – Sí, en Cuernavaca.

NE – Ah, perfecto.

LA – A través del coordinador de la Maestría, Ángel Miquel, fue que pudimos encontrar a esta amiga que me pasó tu correo, entonces, bueno, así fue como llegué a ti.

NE – Ah, ok. Ajá... Pues bien, Lucía..... a ver, empecemos.

LA – Bueno, te quería preguntar primero, ¿cuál había sido tu mayor motivación para realizar este documental?

NE – No bueno, mira, yo tengo una larga historia con los Huicholes. Soy de Nayarit, soy de Tepit. Nací en Tepit, Nayarit. Y bueno, desde muy niño estoy acostumbrado a ver Huicholes en la plaza. Ahora, esta cuestión de la relación con los Huicholes es vieja, porque obviamente, te digo, desde niño, yo tengo contacto con ellos. No un contacto muy cercano. Primero ellos como figuras exóticas, digamos, en la plaza vendiendo artesanías. Y luego yo tuve unas tías pintoras que hicieron muchos

trabajos con ellos, ¿no? Haciendo cuadros, retratos de huicholes; algunos de ellos maravillosos. Entonces, digamos que esta presencia fue muy importante en toda mi infancia. Ahora, en ese tiempo era muy difícil tener acceso a la sierra, casi nadie iba, porque no había acceso por carretera. Entonces la gente que viajaba, los investigadores y los antropólogos, etc., tenían dos opciones. Una era irse a pie o a lomo de mula, que eran días de camino. Y luego, después, más adelante, en avioneta. Se hicieron pistas de aterrizajes en algunas comunidades huicholas, que son prácticamente, las más conocidas son 3, ¿no?: Santa Catalina, San Andrés y San Sebastián. Entonces yo fui por primera vez a la sierra, después de haber vivido en Nueva York, que ya yo empezaba a hacer mis primeros experimentos como cineasta y empecé a hacer mis primeros documentales en San Andrés y Santa Teresa, que Santa Teresa es un territorio cora, no es huichol. Entonces, pero en esa época tenía uno que salir en avioneta, y era un viaje caro porque las avionetas tenían un cupo máximo de tres o cuatro personas y por otro lado estaban los aviones de carga: los que llevaban cosas a los huicholes: cemento, abono, etc.

Y había un plan que se llamaba el Plan Huicot, que era un plan del gobierno de asistencia a los huicholes. Entonces, bueno, yo hice mis primeros documentales en 1974, 73. Uno, sobre el cual el asunto son los huicholes en esa época. Y bueno, siempre he estado en contacto porque mi hermana menor, se llama Rocío Echevarría, ella fue enfermera primero, y manejaba un pequeño hospitalito en San Andrés y más tarde, después de años de trabajar con los huicholes tiene una institución de beneficencia al pueblo huichol, que es la casa huichol en Guadalajara, en donde ella los recibe y los atiende, los lleva a hospitales. Cuando el peor de los casos que se mueren, ella se encarga de trasladarlos a sus familiares, o enterrarlos

a los mismos en Tepic, digo en Guadalajara, si no hay nadie que los reclame, etc, etc, ¿no? Entonces, pues tengo una relación muy antigua con los huicholes y bueno, mis primeras películas sobre ellos datan de 1973. 74...

LA –¿Y en una de esas visitas fue como conociste a Santos?

NE – No, lo de Santos fue más reciente. Él es de otra comunidad, de Santa Catalina. Y a él lo conocí como en 2011 y bueno me llevó tres años hacer la película, ¿no?

LA – ¿Y fue difícil ese acercamiento con él?

NE – No. Porque en realidad lo conocí a través de un productor norteamericano, Michael Fitzgerald, que me escogió a mí... Primero él lo conoció a él y como él conocía mi trabajo, sobre todo *Cabeza de Vaca*, que es una película que le gustaba mucho. Me contactó a mí y me dijo que quería que yo hiciera una película sobre él (Santos). Y a partir de ese encuentro empezamos a tratar de conseguir recursos para hacer la película. Y bueno, hasta que finalmente se logró conseguir el dinero y los apoyos necesarios para realizar la película, ¿no?

LA – Claro, y ¿cómo es Santos en persona?

NE – Bueno, no tengo que explicarte quién es, pues está en la película. Es un individuo, un hombre muy sabio. Es un gran artesano y artista. Y que conoce muy bien como la mayoría de los huicholes toda la historia de su cosmogonía, la historia de su religión... y bueno, él como todos los artistas huicholes todos plasman en lo que hacen.... toda su cultura religiosa, etc., ¿no? Son gente que traduce sus conocimientos de manera visual, a través de la artesanía y de los cuadros que ellos hacen, sus conocimientos sobre la religión, sobre la cosmogonía, sobre los mitos y las costumbres que han estado vigentes a lo largo de cientos de años ¿no?.

LA – Claro. Justamente es uno de los principales temas que trato de abordar a través de tu documental y este mural que hace Santos, pero he estado buscando dónde se puede ver el mural de Santos, el que hace en Eco de la Montaña y no encuentro, ¿tú sabes?

NE – No, mira. Santos ha hecho varios murales, uno está en el Museo Zacatecano, en Zacatecas. Ese fue el primero que conocí... Otro está en la estación de metro del museo Louvre, que está en Palaix Royal, que eso lo ven millones de personas, pues, imagínate yo creo que transitan ahí como siete millones de personas al año. Entonces, pues claro, fue muy interesante, cuando yo fui ahí, ver cómo la gente, algunos no lo pelan se van de largo, seguramente porque van todos los días y cruzan por ahí todos los días y ya lo han visto. Pero mucha gente sí se queda a mirarlo y se detienen a verlo, ¿no? Ahora, este fue de alguna manera en el documental, porque yo partí de la idea de que él no había sido invitado a la inauguración de su mural, que fue un regalo de Zedillo a Chirac, ¿no? De presidente a presidente, del presidente de México al presidente francés. Y bueno, descubrí por noticiarios que habían grabado todo el evento ¿no?, de la inauguración y descubrí que Santos no estaba ahí y entonces a partir de ahí yo también, este, lo ubiqué, lo conocí, lo visité en su casa... y este, y bueno, empecé a hablar con él de la posibilidad de hacer una película sobre, más que nada su vida y su obra y la aportación que él ha hecho a través de su arte, pues del conocimiento y de la cultura wixárika, ¿no?

LA – Sí, pero ¿ese mural no está expuesto en ningún lugar?

NE – ¿El que hizo para la película? Ese lo compró un coleccionista.

LA – Ok.

NE – Este... ahorita no tengo el nombre a la mano. Pero está en una colección privada, digamos. Él se lo compró al artista, ¿no?

LA – Claro.

NE – Y hay otro mural, creo que en Chicago, de Santos. Y este... hay otro en Puerto Vallarta ahora. También a raíz de la película tuvo dos encargos más ¿no?, pero digamos que lo que hacen los huicholes siempre el arte está ligado a su cosmología y mitología y costumbres. Siempre hacen de alguna manera una especie como de, pues no sé, de un códice ¿no?, en donde de alguna manera ellos están... hablan de toda esta relación que ellos llevan con sus dioses ¿no?, a través del arte. En el caso del mural que hicimos para Eco de la Montaña, pues, trata precisamente, de los lugares, que visitamos durante el rodaje, que es la ruta de los dioses, la ruta que mitológicamente siguieron los dioses, que fueron los primeros que organizaron la peregrinación del peyote. Y cómo alguno de ellos llegaron, otros no llegaron. Y los que no llegaron dejaron lugares sagrados donde se quedaron. Y de alguna manera, todo este viaje del peyote tiene que ver con eso ¿no? Tiene que ver con la visita, como lo hicimos nosotros en la película ¿no?, de los lugares sagrados ¿no?, y en cada uno de ellos se realiza una ceremonia muy especial ¿no?

LA – Sí, Cuando, además de hacer como esta denuncia de que Santos no había sido invitado a ese mural que le regala Zedillo a Chirac. Eh... ¿tú tenías la motivación de que a través del documental se tuviera una incidencia sobre este problema que hay en este territorio sagrado y las cuestiones, no sé, de la minería?

NE – Pues mira, ese es un problema muy complejo. Y en realidad, yo lo que... Porque yo tenía varias posibilidades de tocar temas diferentes en la película. Uno era la injusticia del mismo Santos, de que además de que no le pagaron lo que le

correspondía por el mural, este, no lo invitaron, lo que me parece una descortesía tremenda, ¿no? Este... y yo al principio hice una investigación en la Comisión de Derechos Humanos que él recurrió para quejarse de un poco, no tanto de que no lo hayan invitado, eso es una decisión que las gentes que organizan la cuestión, pues ellos tienen el control sobre eso, sino más bien, porque el señor que acondicionó el mural, parece que tenía otro mural de él, que se lo había prácticamente robado y que además de que el encargo, el encargo del Museo de Louvre ese tampoco se lo habían pagado, terminado de pagar ¿no? Entonces la demanda que él hizo ante la Comisión de Derechos Humanos era para que le pagaran el mural. Yo no sé, finalmente creo que sí le pagaron, o no... Esa historia a mí no me interesó tanto, me entiendes.

LA – Sí.

NE – Me interesó más el descubrimiento de este personaje, ves. Y el valor de este individuo y sobre todo el tema de la peregrinación, la importancia que tiene para el mundo huichol como una cuestión sagrada, pero también ecológicamente. Yo siento que si a los gobiernos, al gobierno no le interesa la cuestión de los mitos, esto, que si ahí nació el sol, que si no sé qué, que si el camino a Wirikuta, etc., etc., Lo que sí les debe importar es que ese territorio es una reserva de cactáceas muy importantes en el mundo, es un pulmón muy importante. Sobre todo una reserva de cactáceas. Por ejemplo, en Tucson, en Arizona, hay una reserva del desierto que nadie lo puede tocar, porque también es una reserva importante de cactáceas. Entonces tenemos nosotros una idea un poco equivocada de pensar que solamente la ecología se trata de ríos y de bosques, pero también la ecología, el desierto es un territorio muy importante para la ecología y la conservación de las Cactáceas, me

entiendes. Entonces si al gobierno no le interesa la religión o las costumbres de los huicholes, al menos le debe interesar este territorio como una reserva ecológica, ¿no?

LA – Sí, y está la otra parte, por ejemplo, de lo que he investigado es que hay un mayor interés específicamente la ecología, pero toda la cuestión como de la pérdida cultural o la amenaza, pues a estos ritos que dan y que sólo se pueden dar aquí por esta cactácea o por este lugar, tampoco hay ningún interés, ¿no?

NE – Bueno, los huicholes siempre han sido un grupo indígena que ha provocado un interés enorme, desde el siglo XIX. Los primeros exploradores Lumholtz y todos ellos, de alguna manera lo han documentado y hay libros muy importantes de ellos y de muchos otros más. Sobre la cultura huichol que es una cultura muy rica ¿no?, muy interesante.

LA – Me refiero a nivel gubernamental ¿no?

NE – Bueno, aunque ha habido instituciones en México que han pretendido apoyar a los indígenas y su cultura. Pues, ahí viene la guerra incluso con la otra parte ¿no?, que es la parte que no le importa esa parte, que no le importan las culturas indígenas y quieren aprovechar los terrenos, pues este, sin ninguna, pues sin ninguna atención a estos reclamos y que lo único que les interesa es reventar la tierra pa' sacar la plata y el oro y para aprovechar los terrenos en otras cuestiones, ¿me entiendes? Y una cosa muy importante en Wirikuta es que tampoco existe una delimitación, no está bien definido cuál es el territorio de Wirikuta. Osea, es una especie de espacio de espacio mítico, espacio mitológico. Entonces, otro problema es que tampoco es territorio huichol, es territorio de mestizos. Ahí no viven huicholes, viven mestizos. Entonces los mineros y las gentes que quieren explotar ese territorio, pues lo están

tratando con los dueños de la tierra que son los mestizos, no con los huicholes que no son los propietarios de esas tierras. Ahora, los huicholes sí van ahí cada año y tienen sus ceremonias, etc. Pero no es territorio huichol, me entiendes.

LA – Sí, claro. Eso es un problema.

NE – Sí, entonces, vaya... Hay un problema para definir la ruta, hay otro problema para definir el territorio. Muchos de los lugares sagrados ya son propiedad privada, ya no pueden entrar los huicholes ahí. Porque a lo largo de toda la caminata, desde la zona de Jalisco, Zacatecas... a Wirikuta, pues es una ruta que seguían los huicholes de hace muchos años y que hay lugares ya definidos que son los lugares sagrados. Pero muchos de estos lugares ya no se pueden visitar porque, pues, ya son propiedad privada, están cercados, están vigilados. Entonces tienen que rodear, tienen que cambiar la ruta, etc. Se ha pensado, también, en hacer una ruta, digamos, que también es otro peligro, en cierta manera, pero es una opción, pues no tan mala, que es hacer una especie de ruta turística, ¿me entiendes? Para que en un momento dado, como el camino de Compostela, digamos, en donde es una ruta en donde ya mucha gente a nivel mundial, pues, hace la ruta a Santiago de Compostela y hay sus albergues y ellos caminan y es una caminata en cierta manera religiosa ¿no?, que muchos no católicos también la hacen como una forma de meditar, de disciplina espiritual, y eso podría, también, ser una solución en el caso de la ruta de Wirikuta, ¿no? Aunque está el peligro de que si se vuelve turístico esto pues puede también igual ser una tragedia, pero bueno, yo creo que es de las tragedias, las menos peores ¿no?, porque esto implicaría ya un respeto a la ruta y al menos para que no se sigan privatizando esas zonas y que en un momento dado, este, se protejan ¿no? Los lugares que quedan, digamos ¿no?

LA – Sí, es delicado el asunto de esa cuestión del turismo y los sitios sagrados y no había escuchado esta propuesta antes.

NE – Pues, hay otras, este... pero, hay una guerra de los que están defendiendo, digamos, el territorio, muchos no tanto por ser una zona religiosa, sino por ser ecológico, un respeto a la ecología y los que quieren explotar esos territorios y que no les importa el hecho de que haya este antecedente de esto que es una ruta sagrada o que sean lugares míticos para el pueblo huichol, ¿no? Y obviamente es zona minera, es zona donde se puede explotar la plata y el oro y hacer minas de cielo abierto ahí, sería realmente terrible ¿no?, sería una devastación para, incluso la conservación del peyote que es una planta que cada vez se encuentran, como la marihuana, pues cada vez se encuentran muchas propiedades curativas ¿no? Y que es también una tragedia que un cactus como este que tarda tanto en crecer, que es tan difícil de sembrar, de repente estuviera en peligro de extinción, ¿no?

LA – Sí, de hecho esa era una de las preguntas que te iba a hacer. Eh, vi este otro documental que tienes de María Sabinas y también ahí haces mención de la cuestión de las plantas sagradas, entonces te quería preguntar si el hecho que esté tan presente en tus documentales es un tema que te interesa por algo en especial o...

NE – Pues, desde siempre. Bueno yo pertenezco a una generación, en donde eso fue una literatura y una... algo que a mi generación le importó mucho, ¿no? El bajar a Huautla a comer hongos, el viajar a Wirikuta. Yo fui uno de los primeros blancos occidentales, digamos, no indígena, aunque tengo sangre indígena pero, que hizo la peregrinación del peyote, ¿no? Fue en el 73-74, por ahí, estamos hablando ya de 45 años, ¡qué barbaridad! Pero en esa época, muy pocas gentes podían acompañar

a los huicholes a Wirikuta, ¿no? Yo he sido muy afortunado siendo muy joven... he hecho ya cuatro veces la peregrinación, con ellos ¿no? Tres de ellos filmando y otro sin filmar, digamos.

LA – Otra pregunta que quería hacerte es ¿tú cómo ves, qué efectos ha tenido el documental de Eco de la Montaña en la vida de Santos como artista y también en este aspecto de la conservación de Wirikuta?

NE – Pues mira, la mayor exposición que tuvo Eco de la Montaña, no fue tanto en las salas cinematográficas, que tampoco duró mucho tiempo en el cine, fue en Netflix, que estuvo años en Netflix, o está todavía. No sé si está todavía el documental en Netflix.

LA – Si estaba, yo lo encontré ahí.

NE – Pero ahí si lo vio mucha gente, ¿no? Y... ahora, es un documental y la gente no ve mucho documental. Pero, este... yo sí creo que... Santos, por ejemplo, bueno, viajó conmigo. La película estuvo en Berlín, en el festival de Berlín. Ganó en Chicago el festival de Chicago. Ha sido exhibida en prácticamente los festivales más importantes, ¿no? Viajé con la película a Japón, él me acompañó a Medio Oriente, Santos ¿no?, en fin... Para él ha sido importante también porque él ha viajado mucho con la película, junto conmigo ¿no? Y por ejemplo, la película se ha visto, pues, básicamente en... primeramente en Netflix, ¿no? Y en segundo en orden, pues en festivales, muchísimo, ¿no? En fin. Y yo creo que Santos es una gente tan centrada e inteligente, que él tampoco ha, este... tenido esta... que le ha afectado demasiado el hecho de tener esta exposición ante el mundo y ante... ¿no?, él sigue trabajando, vive en Valparaíso, tiene un rancho en la sierra y este... tiene su familia

y, pues, él se dedica a lo que siempre se ha dedicado de que es hacer artesanía, ¿no?

LA – Claro.

NE – Y tiene encargos, casi uno atrás de otro, para hacer murales, ¿no? El último mural que hizo, creo que fue en Puerto Vallarta.

LA – Sí, Vittoretti, esta persona que había trabajado contigo ¿Vitoretti, se llama?

NE – ¿Quién?

LA – Vitoretti.

NE – Ah, sí.

LA – A ella pude contactarla el año pasado y me dijo que estaba haciendo (Santos) un mural en Guadalajara.

NE – Ah, también. Ese es el más reciente, seguro, porque el otro, hizo un mural en un complejo, este... no turístico, creo que es un mural de.... Hizo un mural también. Y bueno, él trabaja, también, con un artista plástico muy importante, que es Eduardo Terrazas, ¿no? Trabaja con él y también le hace cosas, este... claro, no son diseños de él, pero trabaja con él ¿no?, ayudándole a realizar la obra que él expone, ¿no? En galerías muy importantes de México y el mundo.

LA – ¿Y hay alguna forma de poder contactar con Santos, para poder platicar con él?

NE – Pues yo tengo un teléfono, pero es un poquito difícil contactarlo. Pero bueno, yo te... Porque cada vez que me habla, me habla de un teléfono diferente. Yo no sé si los pierde o si este... Pero bueno, intentaré mandarte unos teléfonos a ver si lo contactas, ¿no?

LA – Sí, me interesaría mucho.

NE– O cuando venga a México, cuando esté en la ciudad, pues te aviso, a ver si lo puedes contactar personalmente, ¿no? Y hacerle una entrevista, ¿no?

LA– Te agradecería muchísimo, Sí. Bueno, Nicolás Te agradezco mucho que me hayas tomado la llamada.

NE– Bueno Lucía, y cuando tengas algo, Lo que sea, ahí me lo mandas o me cuentas.

LA – Sí, de hecho te he mandado a tu correo un primer artículo que había publicado, si lo pudiste ver...

NE – Mándamelo de nuevo, por favor.

LA – O te mando el enlace por el Whatsapp y en cuanto tenga más te envío.

NE – Ándale.

LA – Te agradezco muchísimo.

NE – Igualmente, eh.

LA – Un abrazo!

NE – Un abrazo, igual. Bye!

LA – Bye!

Entrevista 2

Entrevista personal realizada por Lucía Agraz a Santos de la Torre de Santiago el 12 de julio de 2019 en el Museo Zacatecano.

Lucía Agraz (LA)- Estamos aquí, Santos, para hablar del mural *Viaje sagrado a Wirikuta*, que realizó en el documental *Eco de la Montaña*. Le agradezco mucho que me haya concedido esta entrevista. ¿Me puede contar sobre este mural?

(Buscamos la foto del mural en mi celular y a partir de esa imagen, Santos me explica lo que le pregunto.)

Santos comienza señalando la parte inferior del mural. Dice:

Santos De la Torre (SDT)– Es el camino de los peyoteros porque todos los hombres fueron todos los que vinieron en el mar, para producirse de la tierra, ¿Sí? Nosotros anteriormente éramos serpientes pero poco a poco se nos salieron los brazos y los pies y cara. Y la cola se desapareció completo, luego queda un cachito ¿no? Umm. Entonces, y cuando caminamos por el camino, caminamos a la espalda de la serpiente. Estoy seguro, ¡yo lo he visto! Es una historia que puede ser capaz de no creerlo, pero sí puede ser.

LA - Sí, puede ser.

SDT – Por eso este (señala la serpiente en una imagen del mural en mi celular-) le pusimos la serpiente este es el camino que regresa otra vez al mar. Nada más porque caminan los peyoteros en el medio de la serpiente, pero es el camino, cualquier camino.

LA - ¿Cuál camino?

SDT – Puede ser la carretera, pero es caminando. Puede ser la calle, ¿Puede ser?

LA – Una ruta.

SDT – Ándale... Entonces... Y más anteriormente no había tanta invasión. Pero, no recuerdo bien, hará años o siglos, cuando trabajaban en la mina, pero otra vez se había vuelto al lugar para trabajar en la mina. Pero entonces ya los religiosos del huichol no quisieron porque iba a ser maltratada la minera a la tierra sagrada, ¿Sí? Por eso es que hubo... me mandaron a hacer este cuadro y este –señalando al tigre en el mural- puede ser el presidente, el tigre.

LA - ¿El tigre es Calderón?

SDT – ... Y este (señala al toro) nosotros para defender el lugarcito sagrado y somos animales para defender la cultura.

LA - ¿Y por qué eligió el tigre para representar al presidente?

SDT – Pues, porque todo el tiempo el presidente es como un tigre ¿no? Nadie le puede hacer nada porque tienen poder, por eso es que le pusimos el tigre.

LA - ¿Y el toro?

SDT – El toro podríamos ser nosotros para evitar... que no sea invadido el sitio sagrado.

LA - ¿Y el toro usted cree que va a poner la imagen así, va a poder contener esa furia del tigre?

SDT – Cuando mucho, aplacar.

LA – Aplacar.

SDT- Sí, el tiempo será un tiempo pa' toda la vida o será un tiempo.

LA - ¿Y esto que está en medio del tigre y el toro, veo que hay un venado, ¿no?

SDT – Ajá, es para la protección del lugarcito sagrado.

LA - ¿Esto? (señala el cuadro correspondiente en la imagen del celular).

SDT – Sí, y (señala el cuadro que está junto al toro) esta es el alma del peyote que está esperando qué es lo que está pasando. No más, falta, no más tiene un pedazo, ¿no?

LA – Es este (señalo la imagen del cuadro junto al toro).

SDT – Ah, este (señala la imagen)

LA – ¿Este es el alma?

SDT – Este es el lugarcito sagrado.

LA – Este (señalo los cuatro cuadros con peyotes)

SDT – Este, que iba a ser invadido, así violentamente.

SDT – Sigue igual, igual el lugar sagrado.

SDT – Pa' que esté ¿cómo se dice?

LA – Calmado

SDT – Calmado.

LA - ¿Y esta parte, la parte de aquí es que, bueno llegamos del agua, ¿no?

SDT – Ajá

LA - ¿Y, por ejemplo, la nube?

SDT – Es el viento, es el dios del viento. Cuando no se cumplen las promesas, se enfurece el aire de dios, se junta con la lluvia el remolino de la lluvia, para hacer producir la tragedia.

LA – Su firma, que es como un piecito, ¿qué significa?

SDT – El mejor camino... entre las flores.

LA – ¿Es florecita?

SDT – Sí

LA – ¿Y tiene un ojo?

SDT – Sí... pues todo tiene sus ojos: la tierra, serpiente, los árboles y hasta los cerros. Cuando vamos caminando, ellos nos van viendo, nos van vigilando. Ellos no son malos ni miedosos tampoco. Son buenas gentes... pero sí, tienen vida.

LA – Sí

SDT – Ajá, y los pájaros.

LA – Muy bonito.

SDT – Sí.

LA – Y, por ejemplo, en esta parte, veo también un tigre, o un... ¿sí?

SDT – Es una enfermedad.

LA – ¡Ah!

SDT – Y este es el curandero impidiendo la enfermedad, para que no se haga grave la enfermedad...

LA – ¿y esta es la enfermedad en la tierra o de las personas?

SDT – Pues se ha ido en una persona, la enfermedad, por eso siempre se convierte. Cuando se enferma uno tiene que sentir algo que lo está atacando, algo muy... que no lo puede impedir uno para defenderse. Y este, este... –espérate–... yo tengo, yo tenía un billete, pero no sé ahorita dónde lo tenga.

LA – Si quiere lo buscamos... Aquí en estas se ve mejor. Es la cabeza de la serpiente.

SDT – Sí. Pero es el camino, que vuelve otra vez y regresa.

LA – Al agua

SDT – Sí... ¿y qué más?

LA – Otras preguntitas que quería hacerle, emm... En el mural narra... no cuenta qué está pasando en Wirikuta.

SDT – Ajá

LA – Pero ¿este mural es para narrarnos lo que ha pasado o explicarnos sobre los dioses? ¿lo que ha pasado con la tierra o con los dioses?

SDT – Nosotros lo que queremos es que siga permaneciendo tranquilo para que no sea invadido en el lugar sagrado.

LA – Y después de haber hecho este documental con Nicolás Echevarría y que mucha gente lo ha visto y ha podido saber del problema que hay en Wirikuta, ¿cree que ha habido algún cambio en la situación?

SDT – Pues, la mera verdad es que no sabe uno si hay cambio o no. Nada más porque se hizo este trabajo, por si acaso. Eso quiere decir, nada más. O si sacase el oro o no se acabe, nada más, pues se supone que nada más, fue para impedir, impedir, pero el tiempo nos sabrá decir, como va a...

LA – A resultar.

SDT – Sí.

LA – Pero el mural es para impedir que esto pase.

SDT – Sí, ajá.

LA – Y ¿cómo conoció a Nicolás Echevarría?

SDT – Pues, lo conocí por medio de un amigo, un gringo que en medio... estando allá en Morelia, Michoacán, que me invitaban –como cuatro veces me invitaron– y en la última invitación me encontré a un amigo, un gringo, que se fue a hacer un documental, fue cierto, pero yo no sé lo quería decir. Entonces yo le dije que sí, pero

sin saber. Uno se le hace fácil decir que sí, pero después ya, ya ve uno que siempre no está haciendo uno bien. Porque yo tuve problema con mi propia comunidad.

LA - ¿Sí?

SDT – Que no había pedido permiso.

LA – ¿Y su comunidad ahora qué dice?

SDT– No... ya se calmó.

LA – ¡Ya se calmó!

SDT – Ajá. Porque está viendo que a lo mejor está calmando la situación ¿no? Por eso es que ya no me dicen nada.

LA – Aja, ¿ya lo dejan?

SDT – Ajá.

LA – ¿Cómo se le ocurrió esa idea del mural?

SDT – Porque me platicaba que quisiera un dibujo para su ciudad... el problema de Wirikuta. Entonces así a mí me nació la idea de que íbamos a hacer ese dibujo.

LA – Y el documental dice que usted pidió permiso a los dioses para...

SDT – Sí, sí...

LA – ¿Cómo fue?

SDT – No, pues pagar una... sacrificar un animal, para que nos diera permiso. Eso es el modo de...

LA – ¿De que tendrían permiso?

SDT – Cada lugar que vamos a hacer, necesitamos pagar o pedir permiso, para que nos conceda hacer el trabajo, ¿sí?

LA – Sí.

SDT – Eso es.

LA – Y, ¿cree que su trabajo como artista, después de que tanta gente lo ha visto ha cambiado?, ¿Cómo ha cambiado la vida de SDT?

SDT – Pues la mera verdad, gracias a Dios, porque la gente no me deja sin comer. Digo, tengo qué comer, pero con la ayuda de los amigos, ¿sí? Ujum. En cualquier forma, pero ayudado por los amigos. Me siento, no me siento sin nada; me siento como protegido de otros amigos, ¿sí?

LA – Y antes no se sentía...

SDT – No, porque no conocíamos a nadie. Así es.

LA – Y sé que, emm, una de las grandes preocupaciones de la película que hizo con Nicolás era decir que su mural, que se llevaron a Francia, no lo habían reconocido, no lo habían invitado, ¿cómo fue ese momento?

SDT – No, porque eso surgió otros problemas que yo no esperaba. Entonces salimos con problemas y luego ya después yo me vine. Me fui pa' mi tierra, porque no se pagó todo lo que se tenía que pagar y no se pagó. Se lo llevó otra persona que no trabajó. Así fue, no fui a la inauguración del mural, a la instalación del mural. Ya después me invitaron siempre fui como dos, tres veces.

LA – Y, porque estaba mal colocado y, ¿no?

SDT – Sí estaba mal colocado, ahora ya lo arreglaron.

LA – Y usted no lo arregló, no lo invitaron a que lo arreglara,

SDT – (Dice que no con la cabeza)

LA – ¿No?

SDT – Bueno, que me pagaran a mí para dar instrucciones, que ellos se encargaran, yo nada más les decía le van a poner esta forma ¿no? No se ha hecho. Está mal eso, ¿no?

LA – Sí

SDT – Un trabajo que quede mal instalado, haga de cuenta como que le falta un pie, ¿no?, que le falta un brazo.

LA – Y no se entiende.

SDT – No se entiende. Así está.

LA – Como se le ocurrió la idea de ese mural que hizo, que es *Pensamiento y alma huichol*, se llama.

SDT – Sí.

LA – Y el mural que hizo de *Viaje sagrado a Wirikuta*, en la película

SDT – Pues, son modos de diferentes modos que uno piensa, depende la, el interesado, ¿no? Uno le pone, tiene que preguntar para que lleve qué forma se puede hacer. No más una idea de lo que le digan, no más que esta forma. Que te digan una cosa nada más para agarrar la idea que es el principio para empezar y terminar, eso.

LA – Y cuando han ido a todas estas presentaciones de la película, que ha recibido muchos premios –he estado viendo los premios que ha recibido en todo el mundo– la gente cuando ve y escucha del problema y conoce su trabajo, ¿cómo es su reacción?, ¿cómo sale después de ver la película?

SDT – Pues yo nada, pero a veces uno piensa muchas cosas, ¿no? Si es malo o bien. Así como cuando yo hago de comer para invitar a un amigo. Hago la comida, ¿no? La pongo, vamos a comer. Pero quien sabe si a aquél le agradó la comida o no. Y, pero a mí se me gusta porque yo la hice. Así es la cosa. No es que... ¿me explico?

LA – Sí, no podemos saber.

SDT – Ajá, así es con la película, si uno hace bien o hace mal. Pero mucha gente me dice que es un bien para uno y para la comunidad. Pero son muchas formas de opinión, pero son muchas. Yo no sé si hice bien o hice mal.

LA – Pregunto porque creo que es muy importante que la gente que vio su película, pero conoce su trabajo, al verlo cambie su forma de ver el problema, de no cuidar Wirikuta o la cultura. En mi caso, yo no conocía su trabajo y no había visto esta película, pero en el momento en el que la vi y lo conocí a usted a través del video, tuve un cambio muy importante en lo que yo pensaba, entonces en mí si hubo una transformación. Entonces preguntaba si usted lo pensaba así para que se pueda detener el problema de Wirikuta las demás personas tendrían que...

SDT – Confirmar

LA – Cambiar, sí confirmarlo.

SDT – Pues eso sí, no te puedo asegurar o confirmar que... porque... yo ignoro las cosas. Sí sé el gusto, sí sé la tristeza, sí sé la ira, pero no sé cómo sea en...

LA – En el otro

SDT – Ajá. Entonces yo no te puedo decir que es lo que te puede decir, yo no te puedo asegurar de decirte lo que, ¿sí?

LA – Sí.

SDT – Bueno.

LA – ¿Y qué quiere lograr con su arte, hasta dónde quiere llegar?

SDT – Pues hasta Dios donde me dé permiso y quiero dejarle algo a mi familia, es mi idea, para quienes quieren oír más, sí no más (se cruza de brazos), ¿no? ¿Está bien o está mal?

LA – Ja, está muy bien.

SDT – (Risa)

LA – El día que platicamos por teléfono, me decía que usted quería que con su arte lo diera a conocer a todos.

SDT – Ah sí, ah pues sí, este... el trabajo que yo hago para dar luz al mundo, ¿sí? A ver si se puede, pero en qué forma, no todavía no llego a tanto. Porque a lo mejor mi idea es seguir a adelante, en que ya estoy viejo, pero sigo pensando.

LA – ¿Otra cosa más que me quiera compartir?

SDT– ¿Pues qué más quería?

LA – Lo que usted me quiera decir.

SDT – No, pues si ya no puedo. Sí puedo, pero no debo.

LA – Ok. ¿Y cree que desde que hizo este trabajo, este mural y estaba el presidente Calderón y ya han pasado otros dos presidentes, ha habido una respuesta diferente?

SDT – Aparte de qué o quienes, o cómo.

LA – Sí, los nuevos presidentes, después de calderón, ¿ha cambiado algo?

SDT – No, sigo en lo mismo. Porque una vez le mandé una carta al presidente, ¿cómo se llama? ¿Fox?

LA – Ajá.

SDT – Me dijo que no lo molestara, eso fue lo que me dijo. Pues debe algo de compensación, pues por mi trabajo ya. Al cabo es el mismo asiento el poder, ya está que descarga el nuevo, deme un tanto por ciento de recompensa. Menos nosotros, no nos gusta molestar. Yo no más por curioso le dije, no meramente para recibir lo que yo le estaba pidiendo, más para saber a ver qué pasaba. Pero así fue, que no me hicieron caso.

LA – ¿Y con el actual presidente?

SDT – ¿Con Vicente Fox?

LA – Con AMLO, con Andrés Manuel, el presidente ahorita. ¿No ha hecho algún cambio?

SDT – No. Pues sabe, a lo mejor con el tiempo. De aquí en un mes o más, dos, o un año. A lo mejor vamos a sentir, o vamos a ver, a ver qué agarra, ¿sí?

LA – SDT le agradezco mucho, que haya contestado mis preguntas, que me haya explicado todos estos símbolos y pues, soy una admiradora de su trabajo.

SDT – ¡Gracias!

LA – Y esperamos que con esto podamos contribuir al problema de Wirikuta.

SDT – Sí, sí. Es lo que queremos nosotros. Que siempre seamos apoyados con otras gentes u otros países y a ver si quieren apoyarnos para impedir todo eso.

LA - Pues, ¡muchas gracias!

SDT – De nada

LA – ¡Gracias, SDT!

SDT – Igualmente.

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



Cuernavaca, Morelos a 30 de octubre de 2019.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *Wirikuta. Bases para la preservación de un territorio sagrado ancestral como patrimonio de la humanidad* que presenta la alumna Lucía de Lourdes Agraz Rubin para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La alumna ha completado el trabajo que desarrolla las bases para fundamentar la defensa y mantenimiento de Wirikuta (San Luis Potosí), uno de los territorios sagrados más importantes del pueblo wixárika o huichol, tanto por lo que se refiere al lugar propiamente dicho como a la peregrinación que lo establece como meta. La redacción del trabajo es clara y el desarrollo expositivo adecuado, pues muestra el avance de la argumentación. La metodología se ha adecuado a cada capítulo de la tesis, por lo que algunos (el primero, fundamentalmente) presentan un análisis filosófico y otros (el tercero) un análisis formal e icnográfico de las obras artísticas estudiadas. En cualquier caso, la bibliografía manejada es suficiente, está actualizada y su información se ha contrastado con la obtenida directamente en entrevistas, como se explica después.

La alumna plantea convenientemente en la introducción la importancia del tema, los objetivos y la metodología de trabajo. Desarrolla la argumentación en tres capítulos, para terminar con unas conclusiones.

El primer capítulo estudia el significado y la importancia de Wirikuta para los wixaritari, en sus dos aspectos de centro ceremonial y como peregrinación, en ambos casos como soporte fundamental de su cultura inmaterial. En este capítulo se abordan los conceptos de asimetría

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



enactividad y tiempo en espiral para el análisis y comprensión de aspectos determinantes de la cultura wixárika.

El segundo capítulo aborda la vulnerabilidad de Wirikuta ante las políticas neoliberalistas y la amenaza fundamental de las mineras canadienses con su sistema de explotación a cielo abierto. A pesar de que el lugar ya contaba con declaratorias de protección, el Estado mexicano entregó concesiones a estas empresas que iniciaron sus trabajos en 2011.

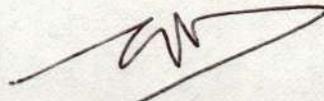
El capítulo tercero analiza dos obras estrechamente relacionadas entre sí: el documental *Eco de la montaña*, de Nicolás Echevarría (2014) y el mural *Viaje sagrado a Wirikuta* que el artista wixárika Santos de la Torre confeccionó para dicho filme y a petición de su director. La alumna ha mantenido conversaciones con ellos y les realizó entrevistas que han resultado fundamentales para conocer qué aspectos destacan de Wirikuta desde su cultura e intereses.

Las conclusiones presentan de manera analítica las acciones que, de manera conjunta y consensuada, podrían actualmente ayudar a la preservación de Wirikuta, para no desaparezca este singular patrimonio natural y los wixaritari puedan seguir contribuyendo, según su cosmovisión, al mantenimiento de la vida al garantizar la salida del sol.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia



Dra. María Celia Fontana Calvo



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



meal
maestría
estudios de arte y literatura

Cuernavaca, Morelos, a 10 de diciembre de 2019.

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura, UAEM

Estimada Angélica:

Tengo el gusto de comunicarle que otorgo mi **voto aprobatorio** a la tesis "Wirikuta. Bases para la preservación de un territorio sagrado ancestral como patrimonio de la humanidad", que presenta la estudiante Lucía de Lourdes Agraz Rubín para optar por el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura.

La razón principal que fundamenta este dictamen es que el trabajo me parece una excelente investigación, con apoyos sólidos en conceptos de la antropología, la filosofía y los estudios de arte. En particular me parece muy meritorio el análisis realizado a un documental de Nicolás Echevarría y a un mural de Santos de la Torre, cumpliendo de paso la autora con el propósito del programa de estimular los estudios sobre diferentes medios artísticos.

En su aspecto formal, la tesis está muy bien escrita, tiene una organización correcta y se usa en ella el sistema de referencias académicas de acuerdo con lo solicitado en el programa.

Sin otro particular, le envío un saludo muy cordial.

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
Profesor-investigador de la Facultad de Artes, UAEM

Cuernavaca, Morelos a 10 de diciembre de 2019

Mtra Juana Bahena Ortiz
Directora de la
Facultad de Artes - UAEM

Estimada Mtra Bahena,

Por este medio informo a usted que, después de revisar la tesis “Wirikuta. Bases para la preservación de un territorio sagrado ancestral como patrimonio de la humanidad”, que presenta Lucía de Lourdes Agraz Rubin para optar al grado de maestro en Estudios de arte y literatura (MEAL), doy mi voto aprobatorio por las razones siguientes:

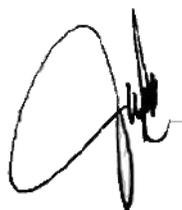
Se trata de un estudio a profundidad realizado conforme las líneas de la MEAL, en el cual se destaca el papel de las artes audiovisuales -en particular el documental “Eco de la Montaña” (2014) y el mural “Viaje sagrado a Wirikuta” (2014), del director Nicolás Echevarría y del artista wixárika Santos [Motoaopohua] de la Torre, respectivamente-, así como las estrategias seguidas por los integrantes del pueblo wixárika con el apoyo de colectivos sociales -ONGs- como el Frente de Defensa de Wirikuta (FDW) y otros, en defensa y por la preservación de Wirikuta.

Wirikuta es un territorio sagrado del pueblo wixárika donde se hace patente su cultura ancestral y su biodiversidad natural, aspectos por los que debe ser protegido como en patrimonio cultural y natural de la humanidad. Hasta ahora ya ha habido declaratorias para favorecer su conservación tanto internacionales, por parte de la (UNESCO, 1998), como nacionales (CNDPI) que lo han señalado como “Área Natural Protegida” y “Reserva Estatal de Paisaje cultural y sagrado” (Estado de SLP, 27 de octubre de 2000), “Pacto Huauxa Manaka” (firmado por presidente F. Calderón y la CNDPI) y la “Ley de Consulta Indígena” (2010), entre otros.

Cabe destacar que la investigación realizada por Lucía Agraz, responde a la preocupación actual de los países con economías emergentes en el marco de la

posmodernidad y a nivel Glocal (global y localmente) por las estrategias de los grandes consorcios multinacionales, como la empresa minera canadiense “Revolution Resources” en Wirikuta. Porque a pesar de la existencia de dispositivos jurídicos que protejan el patrimonio natural y cultural, así como la expresión de las prácticas rituales mágico-religiosas en Wirikuta, grupos de poder y gobiernos corruptos otorgan concesiones, como el contrato denominado “Universo”, para extraer minerales en el territorio sagrado. La explotación minera tal como está planteada tendría efectos altamente destructores por el uso de tecnologías como el “fracking” o “a tajo a cielo abierto”, afectando a la sustentabilidad de los pueblos originarios. Por tanto, el estudio de caso realizado es una contribución al conocimiento de historias comunes de pueblos originarios, así como de las estrategias colectivas utilizadas para lograr la preservación de sus territorios y de sus culturas.

Por todo lo anterior, considero que la tesis propuesta en su redacción demuestra un fluido manejo conceptual del tema, una exhaustiva recopilación de fuentes bibliográficas y documentales, que conjuga con entrevistas realizadas por Lucía Agraz a los creadores Echevarría y Santos de la Torre. Así mismo la tesis está elaborada bajo los criterios de carácter académico que se exigen en el grado de maestro en Estudios de arte y literatura, por lo que doy mi voto aprobatorio para que puedan proseguir los trámites correspondientes.



Cordialmente

Dr. Jesús Nieto Sotelo

Profesor-Investigador

Escuela de Turismo - UAEM

CAC. Estudios sobre la imagen en el arte

Cuernavaca, Morelos, 9 de diciembre de 2019

Mtra. Juana Bahena Ortiz

Directora de la Facultad de Artes

P R E S E N T E

Estimada Maestra:

Agradezco a la Comisión Académica la designación como revisora de la tesis **“Wirikuta. Bases para la preservación de un territorio sagrado ancestral como patrimonio de la humanidad”** que para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura presenta **Lucía de Lourdes Agraz Rubín** con número de matrícula **10009980**.

Después de la revisión del texto que me fue enviado, envío el voto aprobatorio y emito el siguiente dictamen:

La tesis se inserta en el campo del arte y literatura en la medida que realiza un análisis exhaustivo de dos manifestaciones artísticas que abordan el tema de la preservación de Wirikuta. Su tratamiento del objeto de estudio se lleva a cabo con un aparato crítico amplio en el que apoya sus observaciones y otorga un marco teórico sólido en el que se sustenta la tesis.

A lo largo del documento revisado, la alumna demuestra dominio de las áreas de conocimiento en las que se inserta el trabajo y determina una transversalidad en la medida que confluyen en él distintos sectores del conocimiento con los que se enriquece el tema. El considerar una problemática que enfrentan los pueblos indígenas determina un valor fundamental al objeto de estudio que se aborda. También hay un cumplimiento de los requisitos que se exigen en un estudio académico como el que se presenta, por lo que otorgó un **voto aprobatorio** a la tesis, a fin de que la alumna continúe con lo que procede para su examen profesional.

Atentamente

Dra. María de los Dolores Gutiérrez Gómez Velasco



Cuernavaca, Morelos, 8 de diciembre de 2019

Mtra. Juana Bahena Ortiz

P R E S E N T E

Estimada Maestra,

Agradezco la invitación para ser revisora de la tesis **“Wirikuta. Bases para la preservación de un territorio sagrado ancestral como patrimonio de la humanidad”** que para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura que presenta la estudiante **Lucía de Lourdes Agraz Rubín** con número de matrícula **10009980**. Después de leer y revisar este trabajo, emito a continuación mi dictamen.

Con base en el análisis realizado, es posible afirmar que la estudiante presenta un dominio del área de conocimiento en el que está inserto el tema de esta tesis. Se encontró también cómo la alumna debate y contrasta las ideas de distintos autores. Lo anterior posibilita localizar las bases teóricas que sustentan el trabajo. Se observó que la Lic. Agraz reinterpreta la teoría en el contexto de una problemática social como es el caso de Wirikuta, además de proponer una alternativa de aproximación a este fenómeno.

Además el trabajo presentado contiene los elementos estructurales básicos de una tesis.

Por lo anterior, considero dar mi **VOTO APROBATORIO** para que la estudiante pueda continuar con los trámites correspondientes para solicitar fecha de examen.

Sin más por el momento, le envió un cordial saludo.

Atentamente



Dra. Ma. Centecihuatl Virto Martínez