

ARTE Y PRESENCIA ENTRE LOS HUICHOLAS (WIXARITARI) DEL OCCIDENTE DE MÉXICO

Paulina Faba Zuleta¹

Resumen

Los huicholes (*wixaritari*) que residen en la Sierra del Nayar de los Estados de Nayarit y Jalisco, México, producen distintos tipos de elementos artísticos que definen una relación particular con lo sensible. En este marco, las imágenes adquieren su verdadero sentido, sólo al articularse con las acciones rituales. Partiendo de dicho contexto, el presente trabajo busca problematizar la noción de arte, entendida como representación y contemplación, para abordarla, más bien a través de la idea de ‘presencia’² (Einstein, 2002), ‘agenciamiento’³ (Deleuze y Guattari, 1997 y Gell, 1998) y ‘reflexividad’⁴ (Severi, 2002).

Palabras clave: Arte, presencia, Wixaritari, México.

Abstract

The Huichol (Wixaritari) that inhabit the Sierra del Nayar of the states of Nayarit and Jalisco, Mexico, produce different types of artistic elements that define a particular relationship with the sensible. Various pictures acquire their true meaning only when articulated with ritual actions. Observing this context, this paper seeks to problematize the notion of art, understood as representation and contemplation, to address it rather through the idea of ‘presence’ (Einstein, 2002), ‘agency’ (Deleuze and Guattari, 1997 Gell, 1998) and ‘reflexivity’ (Severi, 2002).

Key words: Art, presence, Wixaritari, Mexico.

¹ PhD Université Paris I, Panthéon-Sorbonne. Universidad de Chile (FAU)-Fondecyt 3130428. Universidad Alberto Hurtado.

² La idea de ‘presencia’ la tomamos fundamentalmente de Carl Einstein, para quien el arte era concebido como experiencia, en el sentido interno. Einstein estaba contra la “inmovilización de las formas” y la “substanciación de lo real”, acercándose así al lugar que ocupa el arte entre los *wixaritari*. Cf. Carl Einstein, 2002 y Georges Didi-Hubermann, 2007.

³ Tomamos la idea de *agencia* y *agenciamiento*, tanto del trabajo de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997), como del trabajo antropológico de Alfred Gell (1998).

⁴ Carlo Severi (2002:23-40).

Introducción

Los habitantes de las localidades huicholas (*wixaritari*) de la Sierra del Nayar, situadas en los Estados de Nayarit y Jalisco, México, producen distintos tipos de elementos artísticos que definen una relación particular con lo sensible. Diversas imágenes adquieren su verdadero sentido, sólo al articularse con las acciones rituales, tales como los cantos, las danzas, la música y las formas de apropiación del territorio serrano, a través de la experiencia.

Por medio del análisis de dicho contexto, el presente trabajo busca problematizar la noción de arte, entendida como representación y contemplación, para abordarla, más bien a través de la idea de ‘presencia’⁵ (Einstein, 2002), ‘agenciamiento’⁶ (Deleuze y Guattari, 1997 y Gell, 1998) y ‘reflexividad’⁷ (Severi, 2002) categorías que, si bien parten de un análisis del fenómeno particular del pueblo *wixaritari*, no se limitan a dicho universo, permitiéndonos problematizar el lugar del arte en diversos contextos socioculturales, observándose así la importancia del análisis de los universos de aparición y de reapropiación de las imágenes.

La configuración de lo sensible entre los *wixaritari*

Los discos pétreos *teparite* y *nierikate* son dos objetos primordiales en la construcción de los espacios rituales de los *wixaritari*. Los primeros, constituyen piedras grabadas con diseños que describen el universo iconográfico y simbólico de los huicholes: serpientes, venados, maíces, águilas, etc. Se trata de diseños asociados a ciertas entidades míticas, las cuales aluden, al mismo tiempo, al universo “socializado” del entorno de los *wixaritari*.

Para los extranjeros, dichas entidades se definen como aquellas que habitan en la “naturaleza” en oposición a la “cultura”, pero lo cierto es que estas imágenes constituyen elementos que buscan marcar tanto la presencia y el dinamismo del pasado en el presente, como la porosidad de la dicotomía naturaleza-cultura entre los huicholes.

El *tepari*⁸ es definido y ‘traducido’ al español por los *wixaritari* como ‘la matriz del mundo’, ‘la tapadera de la tierra’ y el ‘lugar de la salida de los antepasados’. Marca tanto la temporalización del espacio, como la idea de ‘enraizamiento’

⁵ La idea de presencia la tomamos fundamentalmente de Carl Einstein, para quien el arte era concebido como experiencia, en el sentido interno. Einstein estaba contra la “inmovilización de las formas” y la “substanciación de lo real”, acercándose así al lugar que ocupa el arte entre los *wixaritari*. Cf. Carl Einstein, 2002 y Georges Didi-Hubermann, 2007.

⁶ Tomamos la idea de *agencia* y *agenciamiento*, tanto del trabajo de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997), como del trabajo antropológico de Alfred Gell (1998).

⁷ Carlo Severi (2002:23-40).

⁸ Cf. Fotografía 1.

vegetal, animal y social⁹ (Faba, 2006). Así, los *teparite* pueden ubicarse en la milpa “para que salga bien el maíz”, pero también en edificios institucionales: la escuela, los ranchos, así como en los templos ceremoniales comunitarios de raigambre prehispánica *tukipa*¹⁰.



Fotografía 1: *Tepari* de Colonia Zitakua, Tepic, Nayarit, México. Paulina Faba

Los *teparite* pueden ubicarse en la milpa “para que salga bien el maíz”, pero también en edificios institucionales como la escuela, los ranchos, así como en los templos ceremoniales comunitarios de raigambre prehispánica *tukipa*. Se trata de elementos circulares que marcan una temporalidad del espacio, pues remiten a aquel momento mítico de la formación del mundo, concebido como la emergencia de los antepasados del inframundo. Definiendo paralelamente la articulación nadir-cénit, trayectoria mental de la verticalidad, considerada como dimensión axial dinámica.

La palabra *nierika*, por su parte, designa diversos objetos: discos pétreos, calabazas, cuadros de estambre, entre otros; refiriéndose generalmente a la parte central de dichas expresiones plásticas, las cuales se construyen a menudo sobre la base de un elemento circular central, el cual se concibe como *nierika*, en tanto constituye “en todos los casos un pasaje¹¹”. Cabe destacar que, tanto los *nierikate* como

⁹ Paulina Faba (2006).

¹⁰ Cf. Fotografía 2.

¹¹ Olivia Kindl (2005:242).

los *teparite*, definen un espacio exterior (cosmos, territorio) que constituye a la vez la imagen de un cuerpo. Dicho cuerpo y los mismos términos *teparite* y *nierikate* se utilizan para designar capacidades y lugares del cuerpo humano. Mientras que el *tepari* se ubica en el ombligo, dividiendo el cuerpo a partir de dicho centro, el *nierika* marca la idea de “visión”, “rostro” y conocimiento.



Fotografía 2. Templo *tuki* de la localidad *wixarika* de Las Guayabas, Jalisco. Paulina Faba.

Cabe destacar que, tanto los *nierikate* como los *teparite*, definen un espacio exterior (cosmos, territorio) que constituye a la vez la imagen de un cuerpo. Dicho cuerpo y los mismos términos *teparite* y *nierikate* se utilizan para designar capacidades y lugares del cuerpo humano. Mientras que el *tepari* se ubica en el ombligo, dividiendo el cuerpo a partir de dicho centro, el *nierika* marca la idea de “visión”, “rostro” y conocimiento.

Territorio y cuerpo se encuentran, entre los *wixaritari*, en constante relación. Esto, principalmente a través de la experiencia de las trayectorias por la Sierra del Nayar y el desierto de San Luis Potosí, en donde se sitúa Wirikuta, el lugar de la salida del sol. Como observaremos, los procesos de “territorialización” de los cuerpos huicholes poseen diversos paralelos en esculturas e imágenes, que sólo aparecen y pueden ser vistas en los rituales, pues la mayor parte del tiempo se encuentran enterradas en los templos ceremoniales *tukipa*, o son guardadas y custodiadas por los “cargos” y participantes de las ceremonias de raigambre tradicional y católica.

Un ejemplo interesante del fenómeno de “territorialización” del cuerpo y de “antropomorfización” del territorio, lo encontramos en una escultura de una de

las divinidades *wixarika* del maíz “Tatei Uteanaka” “Nuestra Abuela Crecimiento”, cuya escultura es descrita por el explorador noruego Carl Lumholtz (1986)¹². Los datos recopilados por dicho autor, a fines del siglo XIX, muestran cómo el territorio es susceptible de ser antropomorfizado entre los *wixaritari*, a partir de ciertas expresiones visuales.

De acuerdo con el testimonio de Lumholtz, “Nuestra Abuela Crecimiento” es ‘dada a ver’ a partir de una escultura femenina que posee una falda cuadriculada y en cuyo cuerpo, fundamentalmente en el pecho y la espalda, se distribuye una serie de diseños componentes de un territorio físico y mental a la vez: mazorcas de maíz, vacas, serpientes y plumas de halcón de cola colorada vinculados frecuentemente a la divinidad. Desde el nombre de la entidad a la que alude la imagen: “Nuestra Abuela Crecimiento”, hasta la relación entre los diseños: venados, mazorcas, serpientes, plumas, vacas; muestran que lejos de representar a las entidades de la fertilidad, lo que los artistas *wixaritari* tratan de captar, a partir de la imagen es el “modo de acción” y de intervención de las divinidades y antepasados en un contexto.

Esto queda particularmente palpable en la interrelación de los diseños de la figura de “Nuestra Abuela Crecimiento” (Tatei Uteanaka) y en la inclusión de ciertos insectos que aparecen (según el testimonio que recoge Lumholtz y lo que nosotros mismos pudimos constatar para otras imágenes) “cuando está lloviendo” en el territorio serrano. En este sentido, aquello que se presenta bajo forma humana, no es la entidad Tatei Uteanaka en sí misma, sino la acción y *agencia*¹³ que ésta ejerce en un espacio determinado.



Figura 1. Tatei Uteanaka. Cf. Carl Lumholtz (1986: 85).

¹² Carl Sofus Lumholtz (1851-1921), fue un explorador noruego y etnógrafo conocido por sus estudios de campo entre los pueblos aborígenes de Australia y los grupos tarahumara (*rarámuri*) y huicholes (*wixaritari*) del Norte y Occidente de México.

¹³ Cabe destacar que la *agencia* no remite exclusivamente a la condensación de relaciones sociales vinculadas a las imágenes, sino que se refiere a cómo la imagen se piensa a través de la activación de una serie de procesos de inferencia (abducción). Cf. Alfred Gell (1998).

Las facultades anímicas del cuerpo y del territorio también poseen un paralelo claro entre los huicholes. Esto, principalmente a través de la experiencia de las trayectorias por la Sierra del Nayar y el desierto de San Luis Potosí, en donde se sitúa Wirikuta, el lugar de la salida del sol. El cuerpo constituye un eje para pensar el territorio, pero, al mismo tiempo, el territorio marca una manera de pensar el cuerpo.

En esta última dimensión; es decir, aquella de la aprehensión del territorio a través del cuerpo, es necesario notar que no se trata de un ‘préstamo formal’ o de la lógica de la metáfora y la mimesis, sino de una relación entre ‘agenciamientos’, los cuales muchas veces se conciben como elementos que marcan la ‘presencia’ de las divinidades y los antepasados. Esto quiere decir, que la configuración de lo sensible entre los *wixaritari* es siempre observada de forma dinámica como la manifestación misma de lo no tangible. Al mismo tiempo, la experiencia individual, subjetiva, es factible de desplegarse en las imágenes y objetos, condensando los atributos anímicos y las experiencias particulares de las personas.

Diversos objetos artísticos como las jícaras (*xukurite*), flechas (*uxute*), plumas (*muwierite*) y cristales de cuarzo (*urukate*) constituyen conectores y contenedores, a la vez, de los elementos anímicos, así como de las facultades propias de los individuos y de aquellas entidades que describen el territorio (animales, plantas, ojos de agua, montañas), con el cual se establece un lazo, tanto de trayectoria como de coexistencia e interacción. En este sentido, dichas imágenes poseen la capacidad de contener tanto la experiencia subjetiva como la colectiva, pensada a partir de los antepasados y de un tiempo mítico.

La experiencia como territorio, el territorio como experiencia

En muchas imágenes huicholas, incluyendo aquellas de los *nierikate* comerciales, conocidas como cuadros de estambre, se observa que existe una diferencia entre las proporciones que presentan los motivos que describen objetos y aquellos que construyen el paisaje y las personas. Lo anterior se explica, en parte, porque las proporciones definen entre los *wixaritari* “modos de aparecer” de las imágenes, los cuales son inseparables de la idea de *nierika*, en cuanto “don de ver” y “conocimiento”. La categoría de *nierika* establece situaciones diversas de relación con lo sensible, en términos de la idea de la aparición y transposición de la realidad visible con aquella intangible, que emerge y forma parte de las cosas mismas.

En este sentido, los elementos tangibles son siempre susceptibles de transformarse, conteniendo también la historia y la memoria huichola. Esto último, se evidencia, particularmente, a través de la idea de que los antepasados petrificados *kakauryarite*, también concebidos como fila de peregrinos que se trasladaban al desierto de Wirikuta en el momento de la emergencia del sol, constituyen en el presente entidades definidas como “dormidas”, “enfriadas”, no como antepasados “muertos”.

La visualización del paisaje a través del cuerpo y los objetos no constituye una forma de representación, tal como se entiende frecuentemente desde la tradición artística occidental; sino que más bien se trata de una “presentación¹⁴”, en el sentido de que las imágenes y los cuerpos, en su confluencia formal y pragmática, se encuentran ‘habitados’ por elementos dinámicos del territorio, que constituyen verdaderos interactuantes con los humanos. Dicho modo de aparición de lo ‘real’ se caracteriza, paralelamente, por hacer evidente lo que el antropólogo Keith Basso denominó para los Apaches del Suroeste de los Estados Unidos como el “sentido de lugar”¹⁵.

El ‘sentido de lugar’ no está dado por una sola característica del paisaje, sino más bien por la relación entre diversos hitos que constituyen la “personalidad” del lugar. Dicha personalidad es designada, generalmente, a través de un nombre, por ejemplo: Xapawillemeta. Esta noción designa “el lugar del árbol chalate de la lluvia” o higuera (*Ficus sp.*) “*xapa*, que finalmente no es sólo la acción de un antepasado y su historia, sino que también condensa los puntos de observación-conexión, en el campo de la configuración de un paisaje-trayectoria, el cual es físico y mental a la vez.

Los elementos artísticos, en cuanto ‘evidencias’ de lo intangible, son considerados en gran medida objetos expresivos¹⁶, es decir, elementos que restituyen, a través de la materialización creativa, una experiencia. Estos elementos, se erigen al mismo tiempo, en verdaderos ‘agentes’, es decir, en elementos promotores y reproductores de acciones y vínculos sociales.

Las imágenes de los *wixaritari* aluden y manifiestan a menudo la subjetividad de las divinidades, de las entidades de animales y plantas. Pero dichas subjetividades no están fijas, no son unilaterales, sino que expresan un campo de relaciones y jerarquías, que se construyen, generalmente, a través de los vínculos intersubjetivos: macho-hembra, hermano mayor-hermano menor, así como por el parentesco padre-hijo, madre-hija, abuelo-nieto, etc.

Las diversas ofrendas que se dejan en los lugares de peregrinación, marcan a menudo un acto de reconocimiento mutuo entre las deidades-antepasados y los humanos se trata de un intercambio de miradas en donde el buen despliegue de los ‘modos de aparecer’ son fundamentales para el éxito y la prosperidad de las comunidades *wixaritari*, en el más amplio sentido de la palabra.

Una experiencia fundamental para la comprensión de la cultura visual huichola es la peregrinación a Wirikuta (Este) y el uso del cactus alucinógeno peyote (*Lophophora williamsi*). La idea de *nierika*, como conocimiento, se vincula directamente con la relación que, mediante las visiones, establecen los humanos con

¹⁴ En este punto retomamos los planteamientos de Carl Einstein sobre el arte africano como modelo ideal de arte, en el cual la obra de arte “Debe dar la ecuación completa del espacio, porque sólo cuando excluye toda interpretación temporal, basada sobre representaciones del movimiento, es cuando se hace intemporal. Absorbe el tiempo, integrando en su propia forma lo que nosotros vivimos como movimiento”, (2002 (1915):43).

¹⁵ Keith Basso (1996).

¹⁶ John Dewey (1934:204).

las entidades divinas. Así, por ejemplo, en el marco de las pinturas faciales¹⁷ de los “jicareros” Xukurikate, peregrinos iniciados en el peyote, los diseños se definen como una suerte de “credencial” ante la cual los ‘jicareros’ se presentan a las divinidades de Wirikuta, estableciéndose una forma dinámica de reconocimiento mutuo.

En este marco, las pinturas faciales se conciben como ‘mensajes’ que las deidades hacen llegar a los peregrinos bajo la forma de visiones. El ‘don de ver’ implica, en este ámbito, la capacidad de percibir más allá de lo inmediatamente accesible por medio de la visión. El sentido de las alucinaciones y de los sueños, se erige a partir de la articulación visible-invisible, en la cual los antepasados buscan comunicarse con los *wixaritari*.

En este sentido, las pinturas faciales revelan, como lo afirma Claude Lévi-Strauss para el arte Caduveo y Nambikwara¹⁸, la emergencia del “verdadero rostro” de los peregrinos. El rostro está “hecho” por el decorado, instaurándose como índice de la experiencia de lo subjetivo y lo colectivizado, a partir de lo vivido en común y a través de la peregrinación y el ritual.



Figura 2. Pinturas faciales de “jicareros” hikuritamate.
Diseño: Paulina Faba.

El arte como experiencia: el entrelazamiento imagen-palabra-acciones rituales

Un escenario fundamental de los modos de aparecer de las imágenes entre los *wixaritari* lo constituyen los rituales. Es posible, en muchos casos, afirmar que es en gran medida a través del ritual que las imágenes hacen su aparición. El sentido de la manifestaciones plásticas sólo se ‘completa’ a partir del canto del chamán *maráakate* y de las acciones rituales que comprenden el despliegue de danzas y música. Es relevante destacar que entre los Huicholes, los *maráakate* son personas fundamentales para la reproducción de la tradición. Se trata generalmente de ancianos y adultos

¹⁷ Paulina Faba (2003:73-92).

¹⁸ Claude Lévi-Strauss (1987:263-292).

hombres que han heredado y aprendido el oficio, debiendo conocer y recorrer todos los puntos de la geografía ritual.

Podemos decir que son los *mará'akate* los que en gran medida orientan y guían los modos de aparecer de las imágenes, a través de una herramienta fundamental que marca los diversos momentos rituales: el canto *kawitu*. La palabra *kawitu* describe el hilo de seda, que en forma de camino deja la oruga *kawi* que fabrica su capullo. Como en otras sociedades americanas, el canto se vincula a una trayectoria imaginaria que, a partir de la oralidad, construye un territorio y una temporalidad: aquella de la creación del mundo.

Entre las distintas ceremonias del ciclo ritual anual, la festividad de Tatei Neixa constituye un ejemplo interesante de la forma en cómo se construye lo sensible a través de las acciones ceremoniales. La palabra compuesta Tatei Neixa describe la “Danza de Nuestra Madre” y celebra la aparición de los primeros frutos: fundamentalmente calabazas y maíces tiernos. Dicha ceremonia dura tres días, marcándose cinco fases generales¹⁹ que alternan el sonido del tambor *tepu*, el canto *kawitu* y las acciones compuestas en su mayor parte por danzas:

Peregrinación imaginaria a Wirikuta: El Tsauxirika (chamán cantador) entona el canto *kawitu* y se hace sonar el tambor *tepu*. Los niños se presentan con elotes y calabazas de la cosecha.

Momento de caza del venado: El cantador pasa los cuernos de venado por las cabezas de los niños, los elotes y calabazas.

Antepasados bajan a Wirikuta desde la sierra: El Tsauxirika entona el canto *kawitu*, anunciando nacimiento de primeros frutos.

Nacen los elotes (maíces tiernos) y los niños: Nueva entonación de canto *kawitu*.

Se le pide a las deidades que no se vayan: Se realiza un recorrido del espacio ritual hacia su periferia.

Las deidades de la lluvia y el amanecer²⁰ se marchan: Se produce en el momento de la salida del sol, instante en donde las mujeres peregrinas de Wirikuta realizan danzas.

De acuerdo a la exégesis huichola, es en el momento del *kawitu* que las imágenes de los objetos como los *teparite* adquieren vida. En el campo de las acciones dinámicas, las imágenes evidencian sus ‘poderes’, en cuanto elementos articuladores y condensadores de sentido. De los objetos como los *teparite*, se desprende una serie de representaciones dinámicas que se articulan con lo enunciado por el canto en las distintas fases de las ceremonias como la de Tatei Neixa.

Las expresiones plásticas parecen instalarse como puntos de una cartografía

¹⁹ Cf. Arturo Gutiérrez del Ángel (2011: 93-117).

²⁰ Generalmente estas deidades se conciben en la iconografía *wixaritari* como serpientes de color azul y blanco.

física y mental, cuya textura es construida por las palabras, los movimientos expresivos y la música del violín *xaweri* y la guitarra *kanari*. Las melodías repetitivas que se desprenden de estos instrumentos tradicionales, anuncian, de hecho, acciones específicas, ‘abriendo’, generalmente, paso a la intensificación de la experiencia del sacrificio, en cuanto momento marcador del clímax del ritual. Se trata de un instante en donde las fuerzas de la vida y de la muerte individual se cruzan y proyectan hacia lo colectivo, en el más amplio sentido de la palabra, es decir, hacia la renovación de lo vegetal, lo animal y lo social.

Conclusiones

El análisis de las manifestaciones plásticas de los *wixaritari* nos muestra que la noción de arte, en el sentido de contemplación estética y mimesis, constituye una aproximación que no corresponde con la vida y el lugar que poseen dichos elementos entre los huicholes.

La imágenes que producen los *wixaritari*, son diversas y habitualmente, los habitantes de las localidades de Nayarit y Jalisco distinguen de forma tajante entre aquellas expresiones que guardan un sentido y aquellas que no lo tienen. Las expresiones visuales que carecen de sentido se refieren, en general, a las ‘artesanía’ que se comercializan en los centros urbanos y localidades huicholas, constituyendo fundamentalmente copias estandarizadas de patrones iconográficos locales.

Dichas imágenes son consideradas vacías en un doble sentido: se hayan descontextualizadas y no poseen una dimensión expresiva, en tanto, no se vinculan con una verdadera experiencia²¹. Paralelamente, se trata de imágenes ‘dadas’, es decir, no se articulan con los elementos dinámicos del ritual, el cual permite que la verdadera imagen se ‘complete’ y emerja realmente como ‘presencia’.

En el contexto ritual *wixaritari*, las dimensiones de sentido del arte se expanden, ramifican y viajan hacia diversos puntos, por medio de la música, el canto y las danzas. Se trata, como lo expresa Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes*, de verdaderas constelaciones²², de imágenes dialécticas, que entran simultáneamente en relación de agenciamiento entre sí y con otros objetos y dimensiones de lo vivido.

De este modo, para los *wixaritari*, las verdaderas imágenes se construyen en una red densa de relaciones de sentido, encontrándose marcadas por una asociación estratégica entre lo físico y lo mental. Las imágenes rituales tejen, en este marco, un vínculo indexical²³ con lo sensible. Constituyen índices, es decir, partes de elementos sensibles que adquieren su significación a partir de la reflexividad y la imaginación.

Es en este sentido que es posible afirmar que los *wixaritari* nos señalan

²¹ John Dewey (1934).

²² Walter Benjamin (2004).

²³ En este punto seguimos los planteamientos de Charles Sanders Peirce (1974) con respecto a la tríada índice, icono y símbolo.

una forma de hacer arte, en donde son fundamentalmente las expresiones visuales potenciales²⁴ las que tienen un lugar privilegiado. Esto último, en cuanto dichas manifestaciones visuales encarnan elementos dinámicos que desarrollan la creatividad, a partir del principio de incertidumbre, de lo no dado, de un idea de proceso y de descentramiento subjetivo y cultural.

Bibliografía

- BASSO, Keith. (1996). *Wisdom sits in places. Landscape and Language Among the Western Apache*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- BENJAMIN, Walter. (2004). *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal Editores.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Pre-Textos.
- DEWEY, John. (1934). *Art as Experience*, New York, Putnam.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. (2007). "Picture:Rupture. Visual Experience, Form and Symptom According to Carl Einstein". In: *Papers of Surrealism Issue 7, The Use-Value of Documents*.

<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/acrobat%20files/articles/Didi-Hubpdf.pdf>
- EINSTEIN, Carl. (2002) (1915). *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- FABA, Paulina. (2003). "Los rostros de nuestros antepasados. Las pinturas faciales de los Jicareros (Xukurikate) huicholes de Tateikita". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 73 - 92. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- (2006). "La matriz del mundo. El *tepari* huichol y el *sipapu* de los indios Pueblo". En *Las vías del Noroeste I. Una macrorregión indígena americana. Volumen I*. Editado por Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez y María Eugenia Olavarría. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- GAMBONI, Darío. (2002). *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. Londres, Reino Unido, Reaktion Books.
- GELL, Alfred. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford University Press.
- GUTIÉRREZ DEL ÁNGEL, Arturo. (2011). "Los hacedores de lluvias. Peregrinaciones y ceremonias de los jicareros *wixaritari*". En *Revista del Colegio de San Luis*, Nueva

²⁴ Darío Gamboni (2002).

época, Año I, Número I, pp.93-117, enero-junio, México, San Luis Potosí.

KINDL, Olivia. (2005). "L'art du *nierika* chez les Huichol du Mexique. Un 'instrument pour voir'". En *Les cultures à l'oeuvre. Rencontres en art*. Paris, Biro Éditeur, Maison des Sciences de l'Homme.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1987). "El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América", pp.263-292, *Antropología estructural*. Barcelona, Paidós Básica.

LUMHOLTZ, Carl. (1986). *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. México, Instituto Nacional Indigenista. Serie Artes y Tradiciones Populares, Colección, Numero 3.

PEIRCE, Charles Sander. (1974). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Volumes 5-6, Belknap Press, Cambridge, Harvard University Press.

SEVERI, Carlo. (2002). "Memory, Reflexivity and Belief. Reflections on the Ritual use of Language". En *Social Anthropology*, 10, 1, pp.23-40, Oxford.