



Revista Cambios y Permanencias
Publicación multi e interdisciplinaria
orientada a los estudios sociales

Revista Cambios y Permanencias

Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación

Vol.11, Núm. 2, pp. 1794-1825 - ISSN 2027-5528

Memorias que se bordan. El pepenado en la comunidad de San Juan Ixtenco

Memories that are embroidered. Pepenado in the San Juan Ixtenco community

Sandra Milena Babativa Chirivi

Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México

orcid.org/0000-0001-8557-9864



Grupo de
Investigación
Historia
Archivística y
Redes de
Investigación



Universidad
Industrial de
Santander

Universidad Industrial de Santander / cambiosypermanencias@uis.edu.co

Memorias que se bordan. El pepenado en la comunidad de San Juan Ixtenco

Sandra Milena Babativa Chirivi
Escuela Nacional de Antropología e
Historia, Ciudad de México

Antropóloga e Historiadora, Maestra en Historia y Etnohistoria, Estudiante doctorado, Posgrado en Historia y Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México – México.

Correo electrónico: sandrababativa@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8557-9864>

Resumen

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre las memorias contenidas en objetos. Partiendo del concepto de etnohistoria como las diversas construcciones históricas que las comunidades hacen de sí mismas, indago los contextos y procesos en donde el bordado de pepenado que realizan las mujeres en San Juan Ixtenco en el Estado de Tlaxcala, sirve para resguardar las memorias de su pueblo y las transmite de generación en generación. A través de los diseños, las técnicas, los colores, las fiestas, la indumentaria, y la artesanía, se dibujan las formas como la historia, la cultura, la cosmovisión se condensan en narraciones inefables pero contundentes, memorias que se conservan, se transforman y reinventan para mantener vivas las tradiciones de los grupos indígenas en México.

Palabras clave: Memoria, Textiles, Historia Propia, Objeto.

Memories that are embroidered. Pepenado in the San Juan Ixtenco community

Abstract

The aim of this article is to reflect on the memories contained in objects. Starting at the ethnohistory concept such as the diverse historical constructions that communities made of themselves, I inquire into contexts and processes where Pepenado embroidery made by San Juan Ixtenco's women in the State of Tlaxcala, helps to guard memories of their people and transmit them from generation to generation. Through designs, techniques, colors, festivities, clothing, and commerce, drawing forms such as history, culture and cosmovision are condensed into untold but forceful narrations, memories that are preserved, transformed, and reinvented to keep alive indigenous traditions in Mexico.

Keywords: Memory, Textiles, Ethnohistory, Object.

Introducción

La pregunta por la memoria colectiva lleva décadas inquietando a historiadores, sociólogos, antropólogos, y otros, quienes han cuestionado la legitimidad absoluta de las fuentes clásicas, para dar paso a miradas innovadoras sobre las formas como la sociedad recuerda, como resguarda sus memorias individuales, históricas y culturales, así como el conducto para transmitir las. En este panorama de estudio, el pequeño municipio de San Juan Ixtenco, ubicado en las faldas del volcán La Malinche en el Estado de Tlaxcala – México, y el bordado de pepenado que aquí elaboran las mujeres desde hace generaciones, se convierten en el escenario para pensar aquellas memorias que trascienden las palabras y las voces, aquellos relatos que no se dicen, pero comunican, transmitiéndose a través de objetos, códigos y haceres, presentes, vivos y vigentes.

Usualmente otorgamos a la escritura la función de resguardar el pasado, y más recientemente se ha puesto en relevancia la oralidad como herramienta de muchos pueblos para dar cuenta de su propia historia; sin embargo los objetos esconden lenguajes poco explorados, quizás porque aún no resolvemos la dicotomía entre el discurso y la materia, quizás porque su análisis necesita de una observación etnográfica constante, lo que cada vez se aleja más de los parámetros contemporáneos de investigación, o quizás porque su comprensión nos traslada al terreno de lo inefable, un escenario donde las formas variadas, la corporeidad, las sensaciones, las prácticas, los procesos, los usos y los rituales, son la materialidad que condensa un conocimiento extralingüístico.

¿Cómo acercarse a un análisis de esta naturaleza? ¿Cómo encontrar los sentidos que esconden los objetos y cómo dilucidar su capacidad de hacer memoria? Arjun Appadurai en su ya clásico libro *La vida social de las Cosas* (1991) ahonda en una propuesta metodológica que permite decodificar la significación de las cosas, insertas en sus contextos de uso y circulación; afirma que es necesario un análisis de corte etnográfico, en el que podamos:

[...] seguir a las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias. Es solo mediante el análisis de estas trayectorias que podemos interpretar las transacciones y cálculos humanos que animan las cosas. Así, aunque desde un punto de vista *teórico* los actores codifican la significación de las cosas, desde una perspectiva *metodológica* son las cosas en movimiento las que iluminan el contexto social y humano (Appadurai. 1991, p.19).

Aunque Appadurai no aborda el tema de la memoria, otros autores como Alfred Gell (1998) y Carlo Severi (2010) concuerdan en el precepto metodológico que solo a través de un seguimiento integral de las formas como el objeto se despliega en su entorno social, es posible apreciar estos procesos de hacer y contener la memoria de maneras que escapan a nuestros cánones modernos occidentales. En esta misma línea argumentativa, los presupuestos de la antropología del arte (Good, 2010; Araiza 2010; Montani 2016; Coote y Shelton 1994), afirman que los objetos no son productos acabados, sino parte de un proceso en el que se involucran las formas de producción, los usos y significados al interior de sus contextos locales, adquiriendo agencia en este trayecto y eficacia ritual. En *Arte y cultura. Hacia una teoría antropológica del arte(facto)* Rodrigo Montani afirma que, en tanto artefactos, estos objetos son a la vez actividad, producto y contexto, configurándose a través de las diversas etapas de producción, distribución y uso, a la vez que dichas características pueden variar ampliamente en el tiempo.

Al igual que los objetos, la memoria es también una construcción cultural, diversa, dinámica y en constante transmutación, un trabajo (Jelin, 2002) que implica la rememoración y selección de los hechos del pasado con una mirada desde el presente, lo que la convierte en una labor conflictiva y en disputa. No obstante, la lucha por interpretación de lo acontecido no es lo único que debe llamar nuestra atención; recientemente hemos vuelto la mirada a un aspecto que hasta el momento parecía irrelevante, e incluso meramente anecdótico, pero que es parte central, si así lo queremos ver, de los cambios en las ciencias sociales y humanas de las últimas décadas. Me refiero a las formas como representamos el pasado, como aprehendemos la realidad misma, es decir, las imágenes, metáforas, prácticas, y el universo material a través del cual expresamos el sentido que damos a lo que nos rodea.

La memoria no es una, sino muchas, diversas y entrelazadas, articuladas en un tiempo que no siempre se presenta lineal, cronológico y racional; decidimos colectivamente que elementos conservar y que orden proporcionarles, siendo también la memoria una experiencia estética, entendida como una lógica que ordena el mundo y lo valora, en donde se crean formas de aprehender el pasado, de expresarlo, resguardarlo y transmitirlo, no solamente como un ejercicio racional, cuyo conducto “Legítimo” ha sido la palabra escrita o

hablada, sino a través de una multiplicidad de objetos, dispositivos, y materialidades que se componen también de sensaciones y emociones.

Los trabajos de antropología de la memoria que ha realizado Carlo Severi (2010) cuestionan el estatus reducido y exclusivo de las tradiciones orales como portadores de contenido, que desconocen lo que él denomina el arte de la memoria, como capacidad de las imágenes, el cuerpo y los objetos, para comunicar, recordar y expresar ideas a través de un lenguaje que puede ser explícito, secreto o codificado por el colectivo que lo elabora. Bajo el concepto de Poligrafías, Severi argumenta la existencia de un amplio conjunto de posibilidades para representar la memoria, maneras diferentes de memorizar y de fabricar una codificación nemónica como una selección orientada de todos los recursos disponibles. Con respecto a pictografías americanas, afirma que:

[...] no hay que buscar una escritura fantasma, perdida o fracasada para entender cómo se transmiten las leyendas ojibwa o los textos mágicos de los Kuna. Será más útil, en cambio, intentar entender que relación se establece entre figura humana, y memoria en su modo de constituir una tradición que nosotros nos obstinamos en creer exclusivamente “oral”, relegando las imágenes a una vaga decoración (Severi, 2010, p.134).

Esta relevancia de la imagen, y podríamos decir también de los objetos, como contenedores de memoria, es ampliamente explorada por Leroi-Gourhan (1971), quien reconoce la existencia de una riqueza en los sistemas de representación gráfica y sus correspondencias simbólicas, que en muchos sentidos suple al lenguaje en los procesos de pensamiento reflexivo y de abstracción de la realidad, así como en la comunicación y transmisión de un entramado mitológico. Argumenta:

[...] La ligazón del lenguaje a la expresión gráfica es de coordinación y no de subordinación. La imagen posee entonces una libertad dimensional que faltará siempre a la escritura; puede desencadenar el proceso verbal que llega a la recitación de un mito, pero no está ligada a ella y su contenido desaparece con el recitante [...] (Leroi-Gourhan, 1971, p.193).

Así, estos autores abren camino para explorar esta cualidad sensorial de la memoria y de la imagen/artefacto como su portadora, en el sentido que esta última tiene la potencia de comunicar múltiples significados sobrepuestos y de generar en el espectador no solo la recepción de la información, sino una respuesta emocional. Así, el “hacer” memoria, adquiere nuevas connotaciones en la medida que la intervención plástica o material se vuelve

esencial para comprender la memoria en sí, siendo el medio parte constituyente del contenido y del contexto en el cual se produce. A través de una mirada etnográfica, los bordados se presentan como estrategias para la resistir al olvido, creativas, innovadoras, tradicionales y a la vez vigentes e inmersas en dinámicas de poder que las convierten en muchos sentidos en formas de memoria disidentes.

Estas memorias se reflejan en los objetos a modo de palimpsesto, aparentemente desordenadas e inconexas, algunas incluso olvidadas, pero aun presentes en la iconografía antigua; más allá de buscar categorizarlas bajo nuestros parámetros (entiéndase conocimientos míticos, históricos, culturales) la experiencia etnográfica demuestra que las memorias locales tienen su propio orden, sus propios intereses y así mismo se les da sentido, de manera que todo aquello que se recuerda como los “hechos” del pasado bajo la categoría de “lo de antes” son a la vez memorias de acontecimientos, formas de ser, antiguas tradiciones, recuerdos familiares, que se refuncionalizan para configurar su identidad actual como pueblo indígena.

En conjunción con esto, el concepto de historia propia nos es útil para pensar la memoria desde los objetos. Ya desde los estudios históricos, autores como Roger Chartier (1992), Reinhard Koselleck (1993) y Hayden White (2004), proponen que toda historia es una representación, una objetivación inteligible de una realidad intangible, que se presenta ante nosotros como relatos posibles, fabricados y codificados en clave del presente. Dichas reflexiones enriquecen los trabajos antropológicos que descomponen las nociones clásicas de tiempo, memoria e historia para dar cuenta de su particularidad cultural, evidente en autores como Victoria Bricker (1989) para México, Joanne Rappaport (2005) y Luis Guillermo Vasco (2000) en Colombia, quienes encontraron relatos históricos insertos en el paisaje, los rituales, danzas, tejidos, entre otros escenarios. Lejos de ser un ejercicio ocasional o disperso Para Good (2016), estas formas construyen una estructura coherente y una lógica sistemática que se expresa en conceptos locales, es decir, son teorías culturales de la historia, que a su vez se manifiestan como estrategias para seleccionar del pasado, ciertos acontecimientos significativos y relevantes para las preocupaciones en el presente, configurando formas propias de hacer, recordar, transmitir y relatar su historia, expresados

de múltiples maneras como rituales, objetos, construcción de vivienda, en los paisajes, en narrativas y cuentos.

El bordado de Pepenado

Los textiles, al igual que muchos otros artefactos, no son simples producciones artesanales destinadas a la comercialización, sino objetos con un profundo sentido cultural cargados de diversos significados de carácter individual y colectivo, que se sobreponen y enriquecen mutuamente para hacer de ellos un elemento central de las tradiciones y la reproducción cultural de los pueblos. El bordado que aquí nos ocupa se denomina en la región como Pepenado, en referencia al acto de contar o pepenar (Palabra de origen náhuatl) los pliegues de la tela que, al ser atravesados por hilos de colores, dan como resultado un diseño en negativo. Su origen incierto parece aludir a bordados similares traídos de Europa con el nombre de hilvanado, aunque su particular aplique en la indumentaria de la región Puebla-Tlaxcala, resulta similar al tejido de huipiles y a la técnica del telar de cintura; no obstante esta discusión, el bordado de esta comunidad se presenta como único de esta zona por las cualidades particulares que ha venido condensando y sus habitantes lo consideran propio, de allí que sobre él se han construido historias míticas de cómo nació en el seno del volcán la Malinche en donde se ubica el municipio, además de ser pieza central en su identidad como herramienta para hacer memoria de lo de “antes”, y como objetopreciado que contiene historias, sentimientos y trayectorias familiares.

Imagen No. 1. Blusa tradicional de Pepenado, con acercamiento a diseño de venado para apreciar los pliegues de la tela y técnica. Bordada por Micaela Aparicio

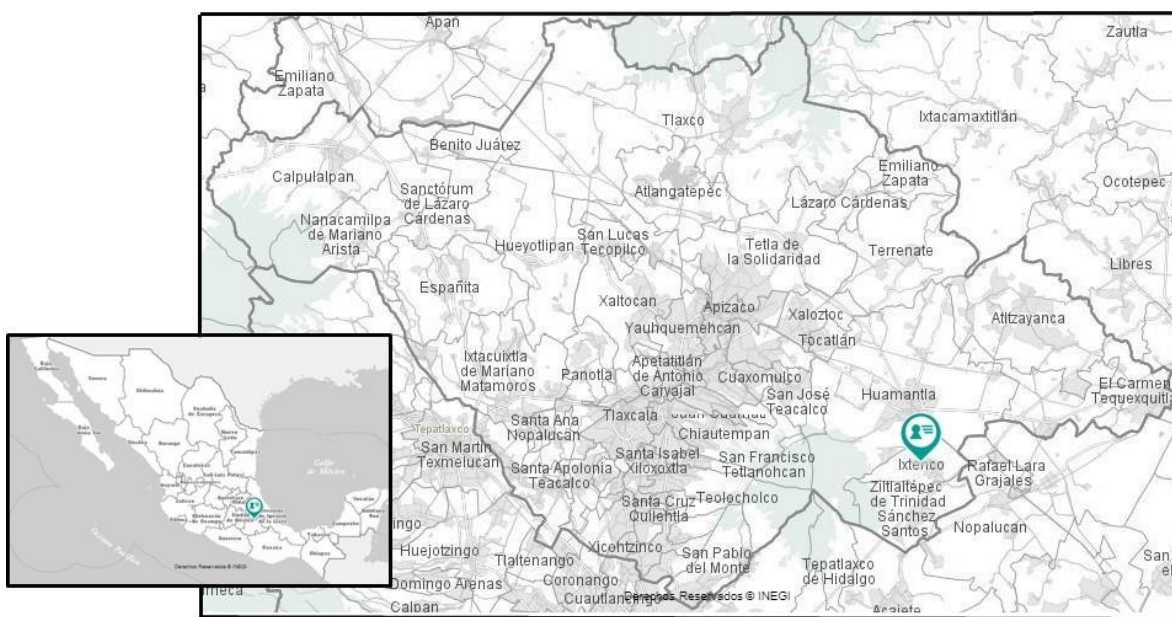


Fuente: Babativa, 2018

El municipio de San Juan Ixtenco se ubica en las faldas orientales del volcán Malinche, Malintzin o Matlalcueye, en el Estado de Tlaxcala, y hace parte de una región de pueblos indígenas con una larga tradición textil desde épocas prehispánicas, que posteriormente se mantuvo en parte por la llegada de grandes obreros coloniales y luego por la actividad textil artesanal que permanece en la actualidad. De origen otomí, este pueblo es el único que conserva dicha lengua en el estado de Tlaxcala, aunque registros tempranos del siglo XVI afirman que otros pueblos pertenecían también a este grupo étnico; su relativo aislamiento con otras comunidades otomíes y en contraposición su cercanía con grupos de habla nahua, han resultado en la apropiación de muchas costumbres de estos últimos y actividades rituales, así como una variante lingüística particular. Para el 2018 se estimaba que solo unos pocos cientos de habitantes conservaban su lengua nativa, no obstante, se han venido articulando varios proyectos para su recuperación tanto en las escuelas como en otros escenarios.

La indumentaria es parte esencial en estos procesos de revitalización de su identidad indígena, y aunque no constituye una prenda de uso diario, si es importante para sus actividades rituales a lo largo del año, en particular su fiesta patronal que se celebra en el mes de junio. Es precisamente en estas celebraciones que la prenda expresa su mayor eficacia ritual con potencial histórico como contenedora de una memoria que se recrea, se representa y se reinventa cada año en conmemoración a San Juan Bautista y la llegada de la temporada de lluvia fundamental para el cultivo del maíz de temporal, el cual es también parte central de su subsistencia, comercio y calendario ritual.

Imagen No. 2. Mapa de San Juan Ixtenco en el Estado de Tlaxcala



Fuente: recuperado de <https://www.inegi.org.mx/app/mapas/>

Dentro de la cosmovisión mesoamericana, los cerros, montañas y volcanes poseen un gran valor simbólico, se antropomorfizan, interactúan entre ellos y en ocasiones se presentan a los habitantes como hombres y mujeres que deambulan por el territorio. En Ixtenco,

Malintzi es a la vez mujer y volcán¹; cuentan las señoras, que camina por la montaña vistiendo su titixtle, enaguas, huaraches², su cabello trenzado, y su blusa con bordados; ella fue quien trajo el conocimiento del tejido al pueblo, enseñando a unas el telar de cintura, y a otras el pepenado. Por ello, para las mujeres es importante continuar con el hacer textil, para conservar las tradiciones, para respetar lo de antes, y para retratar en su hacer aquello que les ofrece el cerro, los animales que en él habitan, las flores, los alimentos, leña, agua y también conocimientos, recordando entre los pliegues de la tela los surcos del cerro, a través de los hilos las tonalidades de la montaña, y en sus diseños la riqueza en fauna y flora mucha de la cual se ha venido perdiendo.

Aproximarse a la memoria desde los objetos es ahondar en esta construcción polisémica, ir desenmarañando un tejido viejo o descubriendo las capas de un palimpsesto que desafía las lecturas cronológicas porque no fue pensado bajo esos parámetros; como la trama de un telar, estas prácticas textiles mezclan a cada paso el atrás con el delante, lo que era antes, lo que fue antes de eso, y lo que es ahora, lo que debe y debería ser en adelante, reproduciendo los diseños antiguos en prendas innovadoras, o creando nuevas figuras para ser plasmadas en los cortes tradicionales, haciendo propio lo que otros llamarían ajeno. Si bien son innegables los préstamos y apropiaciones de técnicas, materiales, colores y diseños, el traje es para la comunidad algo único de Ixtenco, lo que tampoco significa que para que el objeto se convierta en un elemento fundamental de la cultura, deba encontrar su germen en un pasado prehispánico, sin tomar en cuenta estos saltos, transformaciones y resignificaciones que ellos mismos condensan.

La historia que estas prendas contienen es precisamente aquello que las hace valiosas, y en su hacer podríamos leer también las historias nacionales, los grandes episodios de la vida novohispana retratados en los materiales, las texturas y los diseños. Los delicados hilos

¹ Idea que puede estar relacionada con el culto antiguo a la Cihuacoatl, deidad que habitaba esta región, a veces mujer, a veces serpiente.

² Componentes de la indumentaria tradicional de Ixtenco, el titixtle es una falda o enredo negro antiguamente de algodón y ahora de lana u otros materiales. El enredo de origen prehispánico era una gran pieza de tela que se enredaba en el cuerpo a modo de falda y se aseguraba con ceñidor, ambos tejidos en telar de cintura. Por su parte los huaraches refieren al calzado similar a una sandalia, elaborado en ocasiones con fibras naturales duras como el ixtle.

de algodón que se utilizan para bordar las prendas han sido siempre una medida de calidad, finura y destreza para las artesanas, y aunque este es ahora industrial, su uso se remota desde tiempos prehispánicos cuando el algodón era distintivo de las élites del centro de México, a su vez que los grupos otomíes parecían destacarse por su habilidad en el hilado y el telar. En la comunidad de Ixtenco se estima que durante las primeras décadas del siglo XX fueron perdiendo la costumbre de trabajar el algodón y el teñido natural, no obstante, el color sigue transmitiendo algún sentido de lo antiguo y del como se hacía antes.

Los colores aún contienen memorias antiguas, ya que el bordado que se hace con hilo azul, negro o rojo es considerado como el más tradicional, y son los preferidos para el uso interno de la comunidad por encima de la amplia gama cromática que podemos encontrar en el comercio actual. Estas tonalidades se relacionan directamente con la gama de tintes naturales producidos en la región, siendo los más importantes para el territorio mesoamericano las tonalidades rojas extraídas de la grana cochinilla, las azules del añil y las grises de taninos. Aún existen poblaciones de filiación otopame que conservan el conocimiento y uso de la grana con la cual elaboran su indumentaria ritual y la ropa de los santos; de manera similar, el negro y rojo se utiliza ampliamente en las expresiones artísticas indígenas de la región como en el caso del papel Amate en Pahuatlán, los bordados de la Sierra Norte de Puebla y los Tenangos en Hidalgo; por su parte, el azul se encuentra asociado al agua, *Tlaloc* y el culto al cerro. Francesco Panico (2006) retoma la mitología mesoamericana para dar cuenta de la importancia de estos colores tanto en el mundo nahua como en la tradición maya, asociados a varias deidades y principalmente a los rumbos del universo.

Las telas y los cortes de las prendas son también memoria de trayectorias coloniales y republicanas que crearon aquello que hoy llamamos indumentaria indígena. La introducción temprana en la colonia de obrajes y ganado merino con gran éxito en la región tlaxcalteca, fue modificando el vestir en las poblaciones de la zona, que encontraron en la lana un buen sustituto para fibras naturales duras y complementaron la escasez del algodón en las zonas altas; así mismo, el contacto con la moda europea y las imposiciones del gobierno español transformaron la indumentaria, creando un repertorio amplio de blusas, camisas y calzones

de manta³, junto con los huipiles y los quechquemitl⁴ de uso antiguo, a través de los cuales se apropiaron de los patrones de blusas europeas y las embellecieron con su propia imaginación, transportando motivos antiguos a diseños nuevos, o creando nuevos. El uso de la manta como tela predilecta para el vestido indígena, fue difundido en todo el territorio de manera sistemática durante el siglo XIX, fruto de políticas republicanas que impusieron un modelo sencillo de vestimenta a todos los pueblos.

Así, el vestido es escenario de confluencia de múltiples historias y significaciones, a la vez que representa un campo de batalla; el “traje indígena” es un palimpsesto de memorias y costumbres, una imposición predominantemente republicana que progresivamente se fue contagiando de la creatividad local, resultado en sí misma de modificaciones desde el periodo prehispánico, de migraciones, préstamos y apropiaciones, características de una sociedad donde la elaboración de textiles fue ampliamente desarrollada y extendida en todo el territorio, alcanzando un alto grado de sofisticación expresado en la variedad de técnicas, diseños y materiales.

³ Las mantas fueron en principio piezas de tela de algodón tejidas en telar de cintura destinadas al uso de las élites, se comerciaban ampliamente en todo el territorio mesoamericano y se tributaban al imperio mexica al momento de la llegada de los españoles. Con la introducción de grandes telares de pedal, la producción de telas en algodón se mantuvo y se fue convirtiendo en un material accesible para la población indígena. En la actualidad la manta se produce industrialmente a bajo costo.

⁴ Prenda femenina destinada a la parte superior del cuerpo que se lleva alrededor del cuello. Al parecer el más antiguo era de forma cuadrada, obtenido con un solo lienzo rectangular doblado en dos. Una sola costura cerraba la prenda, dejando una única apertura para dejar pasar la cabeza, por lo tanto, no incluía escote. Otro tipo de quechquemitl es aquel que se compone de dos lienzos rectangulares de idéntico tamaño que da como resultado una prenda con un pico al frente y otro por detrás, al unir el lado más estrecho de uno de los lienzos con el lado más largo del otro obteniendo así un escote cuadrado por donde pasa la cabeza (Stresser-Pean, 2012, p.70).

Imagen No. 3. Indumentaria tradicional de la comunidad de San Juan Ixtenco - Tlaxcala.

Propiedad de Rosalina Norma Gutiérrez Ramírez



Fuente: Babativa, 2018

Indumentaria e iconografía

Daniel Dehouve (2018) plantea que los rituales y los objetos que los componen, son la conjunción práctica del arquetipo y la creatividad, promoviendo la transmisión de sentidos y conocimientos a través de diferentes estrategias como son la metáfora conceptual, la

polisemia, la categorización y el blending, cuyo resultado es la compresión del tiempo y el espacio en estos objetos o escenarios rituales. En este sentido, también la iconografía puede ser pensada como un recurso nemotécnico de la cultura, comprendida por aquellos que hacen parte de la comunidad como una sobreposición de recuerdos, no solo de un pensamiento abstracto o mítico, sino del mundo circundante, la flora y fauna de “antes”, las formas de vivir de los antiguos; A través de esta iconografía se van hilando estos significados de adelante hacia atrás, es decir, se identifican los diseños y significados locales, para desde allí realizar conexiones con otras regiones culturales, con algunas memorias olvidadas, y con un principio estético rastreable en el tiempo, reflexionando por qué se plasman unas figuras y no otras, qué animales son más comunes, qué composiciones de flores están presentes, cómo se han ido amalgamando estos significados con el paso del tiempo y por qué es importante conservar ciertas prácticas aunque se desconozca su significado. Para dar cuenta brevemente de este ir y venir, es importante dar cuenta a grandes rasgos del panorama regional de la actividad textil, nuevamente para argumentar que esta no era una actividad ocasional o insignificante, sino una labor con un poderoso valor cultural.

Varias investigaciones (Stresser, 2012; Ramírez, 2012; Rieff, 2005) afirman que estas cualidades del tejido han estado presentes desde la antigüedad como práctica importante para la cosmovisión mesoamericana y herramienta de resguardo, no solo de la identidad del portador de la indumentaria, sino del conocimiento de deidades, rumbos del universo, principios cosmogónicos e incluso narraciones. La producción textil en Mesoamérica ha tenido un largo desarrollo desde el periodo preclásico, alcanzando un alto grado de perfeccionamiento al momento de la conquista; sus orígenes se remontan a la producción de cestería, redes y petates, cuyas fechas datan del 5000 a.c encontradas en cuevas secas de los actuales estados de Puebla y Tamaulipas (Mastache, 2005, p.20). Alejandro de Ávila (2012) argumenta que el crecimiento de la actividad textil dependió en gran medida de la sedentarización, ligado a una agricultura de milpa y a la domesticación de varias especies como agaves, algodones y cactáceas; La presencia de malacates⁵ de diversos materiales y

⁵ Volante de huso o Tortero. La palabra malacate que proviene del náhuatl, que significa girar sobre sí mismos. Las investigaciones sugieren que los más pequeños correspondían al hilado tanto del algodón, plumas o pelo de conejo, y los más grandes y pesados para fibras duras como el ixtle o henequén.

tamaños a lo largo de todo el territorio mesoamericano son evidencia de la cotidianidad de las prácticas textiles, así como de las varias calidades tanto de los materiales como del hilado, íntimamente relacionadas con las condiciones ambientales.

En lo que respecta al tejido de las fibras, el principal instrumento para la elaboración de los textiles en toda Mesoamérica prehispánica fue el telar de cintura; decenas de entramados se complementaban con la combinación de fibras, además de una diversidad de técnicas de brocado. Para la labor de unir los lienzos, la formación de diseños y decoraciones, practicaban la costura y lo que podríamos llamar bordado en una amplia gama de puntadas y efectos, así como la aplicación de borlas, pompones, flecos, plumas, hilos de pelo de conejo, conchas, caracoles, colmillos, placas de metal o piedra, para lo cual utilizaban agujas de cobre y espinas de cactus, presentes algunas en el registro arqueológico (Lechuga, 1990, p.31).

En su contexto ritual, varios son los elementos que hacen del tejido una práctica no solo vital sino ampliamente simbólica. Stresser Péan (2012) sugiere algunas prendas como el quechquemitl solo se destinaban al ámbito ritual, asociadas posiblemente con deidades traídas del norte; se cree que entre los aztecas su uso estaba reservado a las diosas y sus representaciones. En el panteón mesoamericano las imágenes que aluden al tejido como capullos de algodón, lazos de ixtle, hebras, madejas, punzones de hueso, tzotzopaztlis⁶, telares, husos y malacates, se encuentran asociadas con lo femenino, con la luna, e incluso la guerra. Xochiquétzal, una de las más antiguas asociadas a la tierra, la agricultura, al arte y por tanto al hilado y al tejido, fue la primera mujer tejedora, vivía hilando y tejiendo en el Tamoanchan, representada en ocasiones portando el machete del telar (Ramírez, 2014, p.72). Para los aztecas y también los otomíes, Xochiquétzal era la patrona de las trabajadoras textiles y a ella le rendían culto en el mes número 13, durante el cual las tejedoras practicaban el ayuno y oficiaban ceremonias. En el códice matritense, se representa a esta deidad sentada frente al telar siendo adorada por mujeres hábiles tejedoras, en la fiesta del atamalqualiztli.

Por su parte Tlazolteotl era considerada una divinidad bastante polifacética; en ocasiones asociada al amor, la fertilidad y la sexualidad, en otras como comedora de inmundicias, a veces como diosa del algodón y el henequén, e incluso relacionada con Toci

⁶ Machete para telar.

quien se considera “nuestra abuela” protectora de las parteras, la tierra y la medicina. Se la representa con un tocado que porta una madeja de algodón y uno o dos husos, con un largo enredo rojo, y en ocasiones como diosa guerrera cuyas armas incluyen un Tzotzopaztli (Ramírez, 2014, p.73); como ella, Ixpapálotl, diosa chichimeca – otomí, estaba asociada a las parteras y al hilado del Ixtle (Lechuga, 1990, p.24). Mayahuetl, diosa del pulque y la fertilidad fue igualmente importante para el tejido por cuanto el ixtle era una de las fibras más utilizadas para elaborar las prendas cotidianas de vestir; se le representaba saliendo del maguey con husos en el tocado y fibra de ixtle en las manos. Finalmente, Chalchiuhtlicue, divinidad asociada con el agua, la oscuridad y lo femenino, lleva en su tocado husos con hilos preparados para ser utilizados en el telar de cintura.

Participando de este contexto, la iconografía que encontramos en los bordados de Ixtenco, compartida en la actualidad con otras regiones, y relacionada con este mundo prehispánico, permite dilucidar la importancia del tejido como expresión de una cosmovisión regional en el presente. Aun cuando la mayoría de la población ha olvidado su significado “antiguo”, las artesanas continúan reproduciendo sus diseños porque hace parte de la herencia cultural que fue transmitida por sus madres y abuelas, y es en este sentido un ejercicio consciente de mantener un mensaje codificado del que se puede reencontrar su significado. Pero no por ello esta iconografía carece de significado ya que su importancia no radica en la perpetuidad de una narración lineal de un pensamiento trascendente, cuyas claves para ser “leído” deben encontrarse en un pasado prehispánico, sin tomar en cuenta las denominaciones e interpretaciones actuales. Si bien es indudable que tras de ella encontramos ciertos elementos característicos del pensamiento de estos pueblos que se han mantenido a lo largo del tiempo, también es importante reconocer los complejos procesos de adaptación y refuncionalización que estas mismas comunidades hacen de su entorno, y que modifican el sentido que otorgan a los diseños que componen su traje festivo.

Ahora bien, entrando en materia de composición de la pieza algunos elementos son significativos. El carácter predominantemente geométrico y atiborrado, aunque con una clara simetría izquierda/derecha y un arriba/abajo, con figuras de perfil y carentes de sentido de profundidad, reflejan un principio estético propio, un orden y una perspectiva que se reconoce como antigua, mientras las de carácter figurativo se asemejan a los diseños copiados de

revistas y periódicos recientes. Dicho principio se identifica con una filosofía y una cosmovisión ampliamente estudiada, en la que tanto el universo, las deidades y la sociedad en sí misma, se basan en un principio de dualidad, de partes complementarias en movimiento que se equilibran.

Las figuras mismas reproducen este sentido de dualidad entre otras características esenciales de la cosmovisión mesoamericana a través del quincunce como representación del universo y su mitología, a la vez que muchos de los animales y diseños contienen un significado ritual antiguo y presente, manteniéndose como parte de la memoria colectiva. Estos significados yuxtapuestos, dan cuenta de una conexión con su entorno, la importancia de la agricultura de temporal, el cultivo del maíz y del pulque, la memoria de la fauna y flora de la montaña, entre otros elementos que día a día fortalecen la identidad de la comunidad.

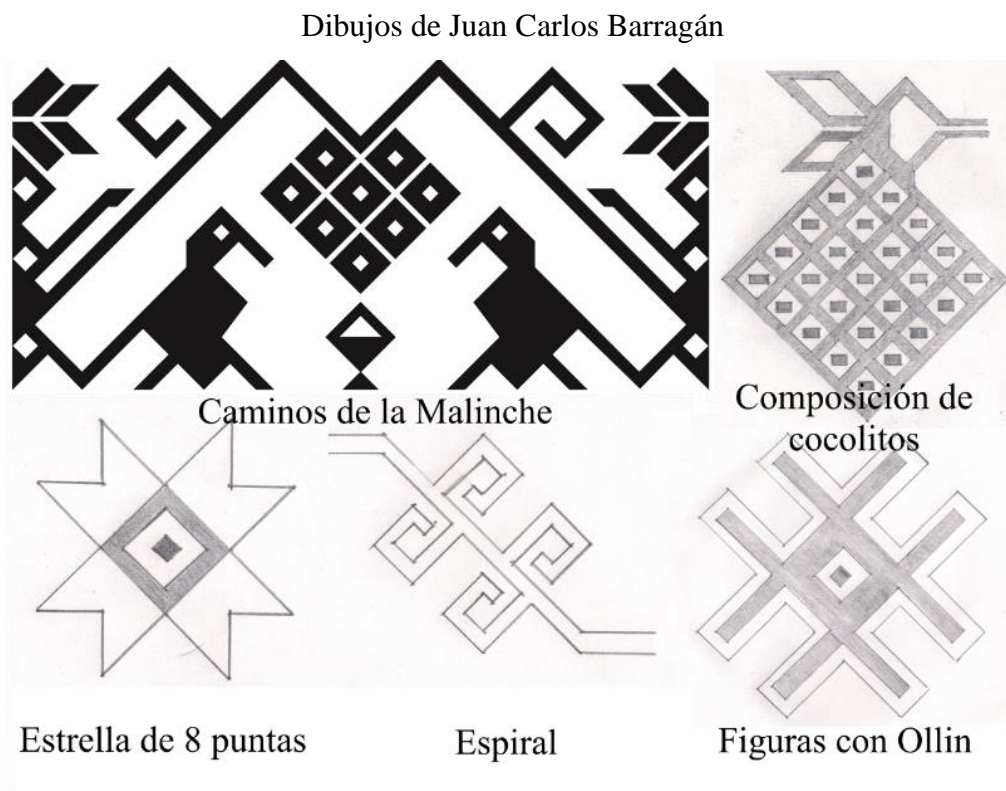
Dentro de una gran variedad de formas cabe resaltar algunos diseños como los Cocolitos, un diseño sencillo compuesto por un pequeño rombo formado por los pliegues contenidos entre 5 puntos, con un punto de color al centro, una figura muy común por su versatilidad para componer o complementar otros diseños, por lo cual siempre vienen acompañados de otros elementos. Chantal Huckert (2008), quien ha trabajado en Ixtenco, encuentra una relación entre este motivo y los diseños prehispánicos denominados cacamolihqui descritos por Sahagún, también se le han relacionado con representaciones del maíz, con la figura del quincunce, es decir, un universo dividido en cuatro cuadrantes con un área central, o con rombos concéntricos que representan los tres planos del cosmos.

La estrella de ocho puntas es otra de las figuras más frecuentes del mundo mesoamericano; aun cuando algunos autores discuten si su origen es prehispánico o no, se encuentra asociada a la cosmovisión y la representación de los rumbos del universo, además que se le encuentra desde el norte hasta el sur, entre los wirríríka, los teenek, nahuas, y otomíes, compuesta básicamente por la unión de ocho rombos idénticos inscritos dentro de cuatro líneas cruzadas. Las figuras denominadas como de Ollin o Tonatiuh aparecen registradas en los códices Tudela y Magliabechiano como una de las mantas que utilizaban los “indios en sus fiestas”, asociado como su nombre lo indica, con el sol y el movimiento, sugiriendo un uso ritual asociado a la deidad solar ya que se reconoce principalmente como

un atavió señorial. En los bordados de Ixtenco aparece recurrentemente una figura similar, que las mujeres denominan la nuez por su forma parecida y por sus hoyitos.

El diseño que más reconocen en Ixtenco es aquel que denominan los Caminos de la Malinche y que Huckert (2008, p. 135) caracteriza como una línea quebrada que se escinde en dos puntas acentuadas generando formas triangulares, la cuales cargan un elemento en gancho o greca simétricamente dispuesto. Cómo su nombre lo indica, este diseño es una representación geométrica del volcán la Malinche, en cuyas faldas se encuentra ubicado el municipio, y en él se resaltan sus picos o cumbres, entre otros elementos que lo decoran como estrellas, piedras o caminos; una lectura más abstracta, evoca la relación de la montaña como centro del universo, ya que suelen venir acompañadas de las formas geométricas descritas anteriormente, así como de fauna característica de la región; la espiral que la acompaña se asocia regularmente al agua, elemento central en Mesoamérica.

Imagen No. 4. Diseños geométricos de la iconografía en bordados de San Juan Ixtenco.



Fuente: Cardozo, S. F.

Acompañando estos diseños geométricos, la flora y fauna comprenden una parte significativa de los diseños del pepenado, la mayoría de ella nativa, y en menor medida introducidas; relatan las bordadoras que estos provienen de la creatividad que tenían los antiguos para reflejar lo que veían a su alrededor, lo que les daba la montaña, los animales que habitaban y que tal vez ya no se ven en la actualidad, por lo que sus bordados son la memoria de aquello que se ha perdido, lo que ya no existe pero debe recordarse. De otro lado, la total ausencia o por el contrario la extrema recurrencia de ciertas figuras, evidencian no solo una relación con la naturaleza y un conocimiento del medio circundante, sino un conjunto de asociaciones simbólicas que se han ido elaborando generación tras generación y que se reproducen en el presente a través del textil.

Las aves son uno de los diseños más comunes en los bordados de Ixtenco, y en particular evidencian la intromisión de una estética moderna que se extrae de revistas y periódicos, no obstante, la relación simbólica con las aves está ampliamente registrada en estudios arqueológicos y etnográficos para todo el territorio mesoamericano. También encontramos venados que fueron animales abundantes en la región norteamericana, habitando la zona que rodea a la Malinche como se retrata también en el código de Huamantla⁷. En varios grupos culturales aparece como un animal recurrentemente, muchas de las veces con características simbólicas como parte de su cosmovisión, como objeto de culto, asociado incluso a deidades prehispánicas. Otro diseño recurrente es el conejo, que hace parte del entramado intelectual mesoamericano, asociado al maguey como lo evidencia su nombre en lengua yuhmu⁸, y por extensión relacionado con el pulque que se elabora en la región.

Los guajolotes y totolas⁹ también están registradas en el código de Huamantla donde aparecen como ofrendas a los españoles. Galinier (2012) da cuenta de su importancia ritual en el pasado como símbolo del dios del Fuego, aunque reconoce que dicha tradición se ha ido perdiendo, no obstante, aún se practican ceremonias. Los habitantes de Ixtenco recuerdan

⁷ Código colonial que retrata la llegada de los españoles al territorio de Tlaxcala, específicamente la región de habla otomí donde se encuentra ubicado el municipio de Ixtenco.

⁸ Variante lingüística del Otomí que se habla en Ixtenco

⁹ Pavo mexicano.

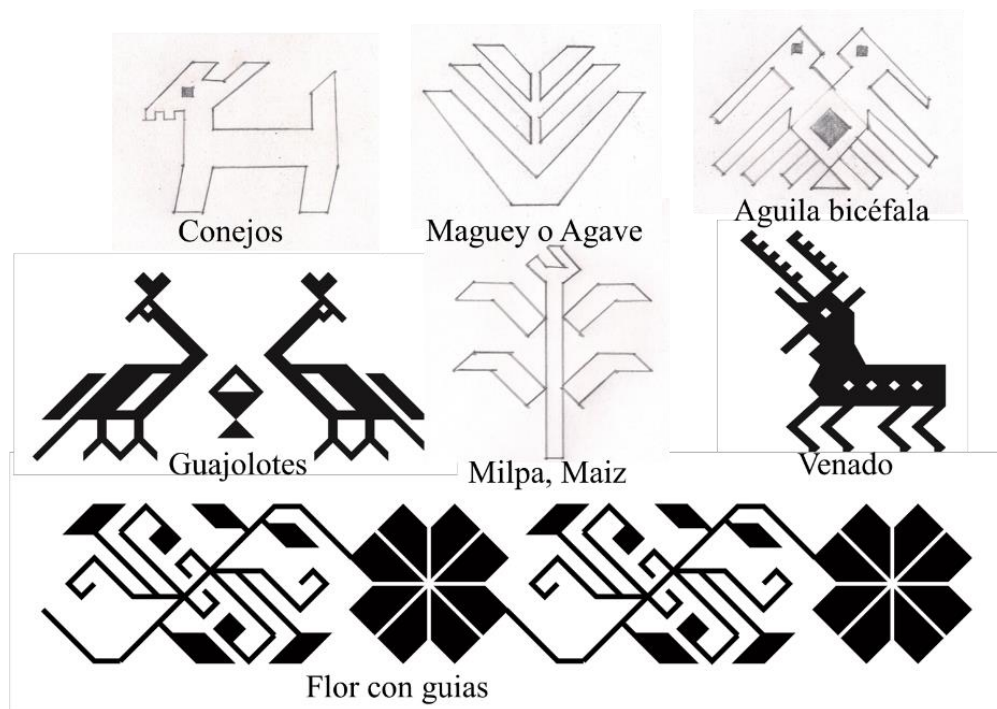
que, en los tiempos de antes para la fiesta de día de muertos, se preparaba el mole negro con guajolote como parte esencial de la ofrenda a sus difuntos, y aún ahora se crían para estas fechas. En sus festividades comunitarias, suele estar presente el “baile del guajolote”, asociado a las mayordomías y las actividades religiosas.

En cuanto a la Flora, la importancia del maíz en las comunidades mesoamericanas tanto del pasado como del presente, es evidente, y a través de ella se significan las formas de alimentación, la agricultura del temporal, la milpa, así como la ritualidad que la acompaña, por lo que no es de extrañar que se la encuentre plasmada en los diseños de los bordados, usualmente acompañada de guías, flores y otros elementos que remiten a su entorno natural. Por su parte, estas guías son elementos importantes, líneas rectas o curvas que conectan las figuras del bordado para dar un sentido de unidad a la composición como metáfora de la naturaleza, sus ciclos, su crecimiento, reflejo de la milpa en la que se cultiva de manera entrelazada el maíz, el frijol y la calabaza. Para las artesanas estas figuras recuerdan esos tiempos en el campo en el que sus padres enseñaban la labor, memoria de la cercanía entre hombres y naturaleza, del crecimiento de ambos y las etapas de la vida.

Las macetas o canastas son diseños interesantes para dar cuenta de la sobreposición de sentidos que se le otorga a la iconografía. Se componen de una base de la cual crece un tronco, y de este, ramas, guías, hojas, flores y animales, por lo que se las relaciona con la figura del árbol de la vida o árbol cósmico, presente en varias culturas como símbolo de sustento y renovación. Claudia Rocha (2014) argumenta que estas figuras remiten a la idea de árboles sagrados presentes tanto en la ideología mesoamericana como cristiana, que a su vez son analogía de los extremos del universo, la unión de opuestos, dualidad y axis mundi. Si bien estas macetas son una clara influencia del arte europeo, en el arte textil son reapropiadas en tanto que resultan similares a una iconografía más antigua evidenciando un proceso lógico de homologación aun cuando su función o significado previo sea distinto. Al tiempo, la influencia de otras prácticas artesanales y el discurso elaborado por antropólogos entre otros investigadores, ha hecho que las bordadoras reconstruyan el significado de la iconografía, ya que en este caso el concepto de “árbol de la vida” es una apreciación reciente, sobre todo en bordadoras que tienen contacto con el ámbito académico.

Imagen No. 5. Diseños zoomorfos y fitomorfos de la iconografía en bordados de San Juan

Ixtenco



Fuente: Dibujos de Juan Carlos Barragán. Cardozo, S. F.

Por último, las águilas son sin duda la figura predilecta por los habitantes de Ixtenco, la consideran la más tradicional y se encuentra ampliamente asociada con la actividad religiosa, por lo cual se suelen elegir para elaborar las prendas que serán utilizadas en las celebraciones de la mayordomía, la feria y el desfile. En Ixtenco se borda una gran variedad de águilas y todas significan lo mismo, aunque las miradas externas puedan distinguir sus variados orígenes coloniales y republicanos; para quienes las portan están directamente asociadas a su patrón San Juan Bautista, principalmente porque la figura del santo que resguardan durante todo el año en la casa del mayordomo, está cubierta por un nicho que representa las alas del águila bicéfala, escudo del imperio Habsburgo. San Juan es águila porque también está presente en el escudo de los reyes católicos, aunque en este caso es San Juan Evangelista, pero así lo interpretan los habitantes de Ixtenco

Ahondando un poco en la cosmovisión y las historias que se cuentan en la región, el águila aparece nuevamente. En la iconografía de otras regiones se asocia con

representaciones antiguas de aves bicéfalas encontradas en sellos, cerámicas y malacates prehispánicos. Maricela González (2016) afirma que uno de los dioses principales de los otomíes, *Yosipa*, se encuentra representado en un códice tejido de origen colonial, como un águila de dos cabezas, mientras que Arturo Gómez (2012) encuentra esta figura como un personaje mítico de la creación en San Pablito, Pahuatlán, relacionado con el origen del universo, el sol, la luna, y los movimientos astrales. En Ixtenco las dos cabezas son la representación de la dualidad presente no solo en las mayordomías, sino en la configuración espacial del municipio. Finalmente, algunos miembros de la comunidad asocian este animal con la historia de los pueblos otomíes en Tlaxcala, considerados grandes guerreros que se denominaban Jaguar o Águila, en particular el personaje de Tlahuicole, quien fue reconocido por sus grandes hazañas en el periodo previo a la conquista.

Imagen No. 6. Muestra de bordado antigua con diseño de Águila. Propiedad de Maricela González, posiblemente bordada por Josefa Gavi de Melchor



Fuente: Babativa, 2018

Imagen No. 7. San Juan Bautista en nicho de águila bicéfala, altar de la mayordomía de San Juan Primero



Fuente: Babativa, 2017

El oficio textil y la fiesta patronal

Pero no solo el bordado como pieza terminada puede dar cuenta de los conocimientos que la práctica textil contiene; las formas como se producen y los usos son también fundamentales para resguardar y transferir estas memorias a las siguientes generaciones, siendo vitales para ello las “muestras”, pequeñas piezas de bordado que fueron elaboradas décadas atrás, incluso desde finales del siglo XIX, y que las mujeres conservan para luego poder reproducir el diseño. Cuando las niñas empiezan a conocer las labores textiles, se nutren de estas muestras para aprender los diseños, pero también para recordar a aquellas quienes aprendieron antes, y con ello las maneras de ser, el conocimiento de la naturaleza, las actividades agrícolas, el valor del tejer bien, ser creativo y, en definitiva, ser mujer, por lo que son resguardadas como tesoros y parte integral de la historia familiar.

Imagen No. 8. Muestra de bordado antigua, posible dechado por sus dimensiones.



Fuente: Propiedad de Teresa Sánchez Ramírez. Babativa, 2018

El telar de cintura y el bordado de pepenado eran oficios que se aprendían en casa; antes las señoras cosían sus blusas mucho, mucho tiempo después que el día terminaba. Para la mujer las jornadas eran más largas, en las mañanas preparar el desayuno y acompañar a su esposo al campo; al regresar a casa, y mientras los niños jugaban, cocinar, lavar los trastes, lavar la ropa, preparar las tortillas, arreglar la casa y cocinar nuevamente. Solo hasta el final, con fortuna siete u ocho de la noche, pero casi siempre a la madrugada se sentaban a coser su bordado junto al fogón, a la luz de la vela o con el candil que iba alumbrando entre penumbras la paciente labor. Bordaban así, porque a veces gana el antojo o la necesidad, descansar un rato y levantarse nuevamente para iniciar un nuevo día.

Mientras tanto, en las niñas que veían constantemente a sus madres, tías o abuelas dedicar sus ratos al bordado, iba surgiendo la curiosidad por aprender, y para lograrlo eran claves la observación, el compartir y el contar; antiguamente no se preguntaba, y al igual que los trabajos en el campo, se aprendía haciendo, armándose de tela, aguja e hilo, primero

asentando los pliegues sin romper la tela, y luego intentando bordados sencillos, siempre contando y bordando, descosiendo para luego continuar contando, y a veces se tenía que volver a empezar, cuidando enmendar los errores y de coser bien finito, como en la vida.

Así, después de años de aprender viendo, el cuerpo mismo resguardaba un conocimiento que solo aquella que es artesana por herencia puede comprender pero raramente expresar con palabras, esas memorias que se transmiten sin saber exactamente cómo, pero vigentes, insertas en el cuerpo, en las manos, en el sentimiento que detona el recuerdo, saber exactamente cómo debe curvarse la aguja, qué tanto hilo tomar en cada tanda y cómo seguir los puntos de la muestra para reproducir los diseños, esos pequeños detallitos que condensan la magia de una técnica, y junto con ella los recuerdos de un pasado cercano, lejano o mítico que se fue adquiriendo de manera inconsciente en el bordar junto con las mujeres de la familia, compartiendo, a través de una aguja, otras experiencias, valores, ideas e historias. Pero este recuerdo no queda allí simplemente como anecdótico, sino que resurge cotidianamente, normalmente expresado como “lo de antes”, “de los antiguos”, “los que vivieron antes”, guiando el comportamiento presente, las costumbres, las fiestas, los rituales, entre un amplio conjunto de enseñanzas. Cada prenda es en este sentido una historia colectiva, una obra que concentra el trabajo de varias mujeres, reforzando a través de su elaboración las relaciones familiares, de compadrazgo y comunitarias, la transmisión del conocimiento y la permanencia del arte mismo.

Por otro lado, la renovación anual de la feria patronal, los desfiles, reinados y mayordomías, han ido revitalizando el uso de la prenda, al igual que en las escuelas de educación indígena se les ha dado un lugar especial, del mismo modo que han ido promoviendo la lengua y la gastronomía propia. Junio se convierte en sinónimo de fiesta para los habitantes de Ixtenco, y para celebrarlo todos en la comunidad alistan sus trajes, encargan uno nuevo o componen uno antiguo con meses de anticipación; el día del desfile que marca el inicio de la feria, hombres y mujeres del pueblo, principalmente aquellos que hacen parte de las mayordomías, se visten con su camisa o traje completo, y salen a las calles a celebrar, presentar a las reinas de la feria y caminar al ritmo de la música. Para la comunidad usar el pepenado ha venido reforzando las relaciones intergeneracionales y su identidad como pueblo otomí; portar la camisa en cada celebración, es vestir de gala para rendir honores a

San Juanito, reconocer el trabajo de las mayordomías anteriores, recordar las formas de antes, sentir orgullo por sus costumbres y por aquellas mujeres que la elaboraron.

Imagen No. 9. Desfile inaugural de feria San Juan Ixtenco



Fuente: Aguilar, 2018

No obstante, este recordar no significa desconocer las transformaciones producto de los grandes procesos históricos que van creando espacios de disputa entre la permanencia y el cambio. Dicen las mujeres que ya todo es diferente; ha cambiado el material como han cambiado las costumbres, ya no se hacen las cosas como se hacían antes, se han dejado de lado las tradiciones, el respeto por los mayores, el traje bonito y la costura finita, la buena comida, el trabajo en el campo. Ahora se reconoce el valor de la cultura “antigua”, pero las nuevas generaciones no demuestran mucho interés en continuar la elaboración del pepenado, por el mucho trabajo que se requiere y la poca retribución económica, además que muchos han emigrado fuera de la comunidad para trabajar o estudiar otros oficios, siendo cada vez menos mujeres quienes los realizan y muy pocas las niñas, incluso hijas de bordadoras, que lo quieren aprender.

Ante este panorama, la innovación en las actividades textiles de la comunidad ha servido como estrategia para mantener vivas sus tradiciones, enfrentándose a la realidad de un México contemporáneo que se encuentra en estrecha relación con el mercado y el turismo como fuente de recursos para muchas comunidades, encontrando aquí, un espacio para la creatividad y el reconocimiento. Nuevamente la continuidad y el cambio se presentan como espacios en disputa, ya que a la vez que el comercio artesanal valora la singularidad de las prendas y las ofrecen como obras de arte en muchos sentidos irrepetibles, al interior de las comunidades el sentido de la prenda tiende a ser contrario, valorando su carácter colectivo como resguardo de conocimiento a través de la réplica de los diseños antiguos, el aprendizaje en el entorno doméstico, e incluso su elaboración a varias manos.

De otro lado, mientras algunas artesanas consideran que parte de la labor al rescatar el bordado es mantener el estilo tradicional porque hace parte de su esencia, hay otras que impulsan la innovación, dando rienda suelta a su creatividad y su habilidad para encontrar nuevas formas de hacer lo mismo. En muchas zonas del territorio mexicano, el impulso económico para el comercio de las artesanías en la década de los cuarenta, y posteriormente, la apertura de cursos de bordado en los años ochenta fomentados por el gobierno del estado de Tlaxcala, junto con el crecimiento de la industria del turismo, fueron factores importantes que reactivaron el bordado, abrieron espacios para quienes quisieran aprender, pero también detonaron procesos internos que reforzaron los conocimientos que las artesanas heredaron.

Conclusiones

En este ir y venir, el bordado de pepenado se constituye como una puesta en escena de la identidad de Ixtenco, una identidad en la que se entrelazan un mundo global que mercantiliza la cultura, una tradición otomí en constante construcción y un pensamiento mesoamericano presente en lo profundo del cerro, en los rituales, las fiestas, las mayordomías, y la iconografía textil. A través de estos bordados se resguardan y comparten celosamente conocimientos, memorias y prácticas, al tiempo que se juega con ellos para hacer frente a las políticas de gobierno y al creciente comercio de artesanías bajo modelos disimiles de reconocimiento de “lo indígena”.

A través de la observación etnográfica, es posible dar cuenta como los textiles son portadores de conocimiento, transmitido no solo a través del diseño o la prenda en sí misma, sino en todo el contexto que la rodea, desde su elaboración, hasta su uso y comercialización; dichos conocimientos son el resultado de un proceso histórico de larga data en el que se han ido transformando algunos elementos para introducir otros, se han yuxtapuesto significados y reinventado muchos de ellos para configurar una identidad dinámica que a su vez está atravesada por múltiples intereses y líneas de poder multidireccionales.

En el caso del bordado de pepenado, su resistencia a lo largo de los años no se debe a que haya permanecido estático; por el contrario, fueron los cambios en su modo de elaboración, de enseñanza, y los materiales que en él se utilizan, los que permitieron que las nuevas generaciones se vayan apropiando de él y se vaya consolidado como parte representativa de su ser colectivo. Aquello a lo que llamamos tradicional, es el fruto de una serie interminable de transformaciones, de adaptaciones, consensos y creaciones que responden a necesidades igualmente variables, diluyendo así la idea que lo “antiguo” y lo “tradicional” son espacios inmutables. En este escenario, la memoria se presenta como un hacer vivo, vigente y constante que trae al presente lo pasado, pero no como un ejercicio gratuito, sino como parte de una disputa constante por la identidad, por la historia y la cultura, en un mundo que se transforma aceleradamente.

Referencias bibliográficas

Bibliografía

Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo, CONACULTA.

Araiza, E. (2010). *Las artes del ritual: nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*. Michoacán, México: Colegio de Michoacán.

Avila, A. de (2012). Las técnicas textiles y la historia cultural de los pueblos otopames. *Estudios de Cultura Otopame*, (8), 127-192.

Bricker, V. (1989). *El cristo indígena el rey nativo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, España: Gedisa.

Coote, J., y Shelton, A. (1994). *Anthropology, Art and Aesthetics*. England: Oxford, Clarendon Press.

Galinier, J. (2012). *Pueblos de la Sierra Madre. Etnografía de la comunidad Otomí*. México: CDI.

Gell, A. (2016) *Arte y agencia, una teoría antropológica*. Buenos Aires, Argentina: Sb editorial.

Gómez, A. (2012) El águila bicéfala y la configuración mitológica otomí de San Pablito. *Estudios de Cultura Otopame*, (8), 107 – 125.

- González, M. (2016). *La Flor Tutu, tejer el tiempo en otomí, los textiles de Amealco, Querétaro* [Documental]. México – Querétaro: UNAM.
- Good Eshelman, C. (2010) Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos. Problemas teórico – metodológicos para el estudio del arte. En *Las artes del ritual: nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México* (pp. 45-66). Michoacán, México: Colegio de Michoacán.
- Good Eshelman, C. (2016) *Cosmovisión, ritualidad e historia mesoamericana. Homenaje a Johana Broda*. México: CONACULTA, INAH, ENAH.
- Huckert, C. (2008). El traje otomí de San Juan Ixtenco, Tlaxcala, en la lógica mesoamericana de las montañas. *Estudios de Cultura Otopame*, 6(1), 123- 166.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI editores.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Lechuga, R. (1990). *El traje indígena de México*. México: Panorama editorial.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la Palabra*. Venezuela: Ediciones de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Mastache, G. (2005). El tejido en el México Antiguo. *Arqueología Mexicana*, edición especial (19), 20-31.
- Montani, R. (2016). Arte y Cultura: Hacia una teoría antropológica del arte(facto). *Revista de antropología del Museo de entre Ríos*, 2(1), 13-45.

- Panico, F. (2006). *Mesoamérica Olmeca. La cosmogonía del preclásico medio como código transcultural de comunicación*. México: Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Histórico – Sociales.
- Ramírez, R. (2012). Del hilo de la vida a la creación del universo. En Á. de Gutiérrez (Ed.), *Hilando el Norte: Nudos, Redes, Vestidos, Textiles* (pp. 467-498). México: Colegio de San Luis, Colegio de la frontera Norte.
- Ramírez, R. (2014). El hilado y el tejido en la época prehispánica y Mujeres, diosas y tejido. *Arqueología mexicana*, (55), 68-73.
- Rappaport, J. (2005). *Cumbre renaciente. Una historia etnográfica andina*. Bogotá, Colombia: ICANH.
- Rieff, P. (2005). Atuendos del México Antiguo. *Arqueología Mexicana*, (19), 10-19.
- Rocha, C. (2014). *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek. Historia de una prenda sagrada*. México: Colegio de San Luis, CONACULTA.
- Severi, C. (2010). *El sendero y la voz, una antropología de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Sb editorial.
- Stresser-Péan, C. (2012). *De la vestimenta y los Hombres: Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA), Fundación Alfredo Harp Helú, Museo Textil de Oaxaca.
- Vasco, L. G. (2000). La lucha guambiana por la recuperación de la memoria. En C. Gnecco, y M. Zambrano. (Eds.), *Memorias hegemónicas, memorias disidentes* (pp. 69-96). Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

White, H. (2004). Respuesta a Arthur Marwick. *Revista Historia Social*, (50), 83 – 94.