

Encarnar el mundo. Las mujeres en la cultura teenek en la Huasteca potosina*

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5117>

*Embody the World. Women of the Teenek Culture
from Huasteca Potosina*

José Joel Lara-González**

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
(Ciudad de México, México)

.....

* Este artículo es resultado de diferentes estancias de trabajo de campo en comunidades teenek de la Huasteca potosina, entre 2012 y 2019. Este proyecto de investigación se desarrolló de manera alterna a investigaciones que resultaron en tesis de maestría (2015) y doctorado (2019). Financiado con recursos propios. Artículo de investigación recibido el 28.09.2021 y aceptado el 18.04.2022.

** Doctor en Antropología y Maestro en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS); licenciado en Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (México); ponente y conferencista en coloquios nacionales e internacionales con temas sobre las formas narrativas de los grupos étnicos mesoamericanos. Sus líneas de investigación: etnohistoria y procesos de etnicidad, antropología semiótica, lenguajes corporales, formas narrativas del cuerpo, procesos culturales de humanización y procesos históricos en la Huasteca. Correo electrónico: joelaraglez@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1682-6670>

Cómo citar/How to cite

Lara-González, José Joel (2022). Encarnar el mundo. Las mujeres en la cultura teenek en la Huasteca potosina. *Revista CS*, 38, 145-173. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5117>

Resumen

Abstract

El estudio de los textiles, desde las ciencias sociales o el arte, puede tener múltiples focos de atención, dependiendo de los objetivos de investigación: materiales y medidas, técnicas de obtención de materiales y de elaboración, procesos económicos inmersos, condiciones de producción, procesos sociales, rituales y de comercio. Este artículo explora la importancia de la relación entre las mujeres y el bordado de un textil femenino llamado *dhayemlaab*, para la constitución cultural teenek en la Huasteca potosina. Con base en datos provenientes de la etnografía, se presenta una interpretación antropológica sobre cómo este textil –su bordado y su permanencia– es una prenda de resistencia cultural, pues narra, en sus diseños, la existencia histórica y cultural teenek de la Huasteca, elementos que permiten plantear cómo las mujeres encarnan el mundo al bordar y portar el *dhayemlaab* que cubre su torso.

PALABRAS CLAVE:

textiles, antropología de las narrativas, encarnar, mujer-*dhayemlaab*, Huasteca teenek

.....

The study of textiles from the social sciences or art can have multiple approaches depending on the research objectives: materials and measures, techniques of obtaining materials and processing, immersed economic processes, production conditions, social and ritual processes, and commerce. This article explores the importance of the relationship between women and the embroidery of a female textile called *dhayemlaab*, for the Teenek cultural constitution in Huasteca Potosina. Based on ethnographic data, the paper presents an anthropological interpretation of how this textile, its embroidery, and its permanence are a garment of cultural resistance since it narrates in its designs the historical and cultural existence of the Teenek from Huasteca. These elements allow to understand how women embody the world by embroidering and carrying the *dhayemlaab* that covers their torso.

KEYWORDS:

Textiles, Anthropology of Narratives, Embody, Woman-*dhayemlaab*, Huastec Teenek

Introducción

Los textiles, los tejidos y los bordados constituyen una de las principales formas narrativas del cuerpo¹, pues no solo son prendas que se utilizan para vestirlo, sino que son un entramado de hilos que narran historias que sitúan a los grupos humanos en el mundo. La lectura especializada de los textiles nos acerca a comprender los diferentes campos del hacer humano, tales como: los recursos tecnológicos de su elaboración, las maneras de obtener los materiales, las posturas y los gestos corporales empleados para la confección y elaboración, la creación de los diseños, en tanto sistema de signos susceptibles de ser leídos e interpretados, e, incluso, puede plantearse que los textiles son uno de los más importantes elementos de identificación cultural.

Recientemente, el estudio de los textiles desde las ciencias sociales ha trascendido la visión folclórica y objetual, y ha apostado por una perspectiva agencial y narrativa que apela por comprenderlos como un elemento más en la conformación cultural, tanto de los grupos étnicos como de aquellos subsumidos en condiciones de desigualdad y vulnerabilidad (Bello-Tocancipá; Aranguren-Romero, 2020; Aguilera-Madrigal, 2011; Arnold; Espejo, 2015; Christensen, 1947; Gómez-Martínez, 2009; 2019; González-Pérez, 2017; 2018; Guzmán, 1959; Ibarra-Ortiz, 2010; Lechuga, 1982; 1986; Pérez-Bustos, 2019; Rivera-García, 2017; 2021; Rocha-Valverde, 2014; Weitlaner-Johnson, 1959a; 1959b).

Para este caso, se presentan los resultados de una investigación basada en la etnografía profunda en comunidades teenek: Santa Bárbara, en el municipio de Aquismón; San José de las Flores y Chununtzen II, en Huehuetlán; y Tamaletom, en Tancanhuitz, todas en la Huasteca potosina. En estas comunidades pude desarrollar estancias de trabajo de campo entre el invierno de 2012 y la primavera de 2019; cabe mencionar que el interés de las investigaciones en estos años fueron diversos². Para el caso del

.....
1. Las formas narrativas del cuerpo son productos culturales específicos en los que se condensan una serie de saberes fundados en las diversas tradiciones y que precisan del cuerpo para su elaboración y transmisión. Se materializan en textiles, danzas, ceremonias, rituales, músicas, lenguajes verbales y escritos, cocina, desarrollo tecnológico, medicina y procesos de atención del cuerpo; todos estos saberes tienen la característica de que son susceptibles de ser planteados como textos: una realización material de sistemas de signos que dan sentido a la experiencia cultural y que, a su vez, son el vehículo para experimentar la cultura.

2. El grupo étnico teenek habita principalmente en la región oriental del estado de San Luis Potosí; también hay algunos habitantes en el norte de Veracruz. El idioma que hablan es el teenek o huasteco, perteneciente a la familia maya. Según el Atlas de los pueblos indígenas de México (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas; Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2020), el idioma presenta tres variantes: una que corresponde a la zona de San Luis Potosí y las otras a Veracruz. El INEGI reportó (2020) 168 729

período 2012-2015, desarrollé un proyecto de investigación en torno a un género danésico teenek: *ts' akam son*; mientras que, entre 2015 y 2018, desarrollé dos proyectos etnohistóricos: uno sobre la humanización del maíz y otro sobre la importancia de los cantos teenek en las formas narrativas de la evangelización de la Huasteca.

En cada comunidad tuve la oportunidad de establecer mi campamento en el solar de la unidad doméstica para poder desarrollar, con mayor detalle, las tareas características del método etnográfico: observación detallada, participación en actividades cotidianas, registro de actividades en cuaderno de campo, desarrollo de entrevistas, así como el registro de aquellos haceres que me conducían hacia la importancia del bordado del *dhayemlaab*.

Se observaron y registraron los diseños y la elaboración de diferentes prendas, se desarrollaron entrevistas con mujeres bordadoras de diferentes generaciones, así como con hombres de diferentes edades, para profundizar en la importancia que tiene esta prenda en la intimidad de la cultura y cómo se establecen vínculos afectivos de parentalidad familiar, social e incluso ritual. También, fuera de esta intimidad, el *dhayemlaab* juega un papel de posicionamiento político que permite que los elementos de identificación cultural (Barth, 1976) se procuren vigentes.

Por ello, los textiles dejan de ser materia prima, es decir, un conglomerado de hilos y de fibras que recubren al cuerpo y se convierten en materia signada que narra la relación de las personas con el cuerpo, la historia, las labores, los roles de género y los elementos de la naturaleza en un complejo lenguaje metafórico que hace tejer a las personas con el textil en una misma unidad de sentido.

Para lograr hilvanar el objetivo de esta investigación, presento tres apartados. El primero trata sobre la importante intersección que existe entre los textiles y la antropología de las narrativas; el segundo presenta la etnografía del textil teenek *dhayemlaab*, visto desde el interior de la cultura; y, en el tercero, ofrezco consideraciones finales, resultado de la investigación.

Los textiles y la antropología de las narrativas

Arturo Gómez Martínez (2019: 2) menciona que un textil “es un tipo de soporte estructurado por hilos verticales que se enlazan por otros en sentido horizontal, el resultado es un tejido compuesto por elementos intercalados que implica el dominio de

hablantes de teenek, y hay que destacar que, en territorio de la Huasteca potosina, este idioma tiene una vitalidad considerable, es la lengua materna y su uso en las unidades domésticas es vigente, las nuevas generaciones lo aprenden y lo emplean para comunicarse en múltiples tipos de relaciones: parentales, comerciales, rituales e incluso políticas.

la contabilidad y la medición”, es un saber especializado que, además de los saberes aritméticos y geométricos, también requiere de un conocimiento preciso anatómico para diseñar adecuadamente la prenda que ha de cubrir cierta parte del cuerpo. También exige entendimiento de la naturaleza para el aprovechamiento adecuado de los recursos y, en caso de ya no tener acceso a tales recursos, se deben conocer una serie de materiales que resulten amigables para la confección de las prendas.

Durante mucho tiempo, la labor de los textiles fue de las mujeres, sin embargo, ahora vemos que este trabajo, en sus diferentes modalidades, también es desarrollado por hombres en las diferentes sociedades, y esto puede responder a múltiples situaciones: apertura de la comunidad a que los hombres participen de la actividad o por la demanda *artesanal* de los productos, es decir, que existe una mayor demanda de los productos textiles y, para darse abasto, ellos han tenido que aprender y compartir la confección de las prendas.

La ardua labor consta de un proceso que inicia con el diseño de la prenda o de las figuras que se bordarán, tejerán o pintarán, según sea el caso; posterior a ello, se toman los materiales que serán la base y se traza sobre ellos, ya sea de manera mental o dibujada, cada una de las formas elegidas; después, se seleccionan aquellos materiales, colores y texturas que habrán de ir dando forma real, concepto, a la abstracción del pensamiento y que constituirán la materia signada. Esta materia se integra a partir de motivos, es decir, elementos ornamentales que se reiteran para modelar temas básicos o patrones que permiten plantear su estudio a partir de las siguientes características:

1. Distinguir los elementos particulares de una tradición cultural.
2. Encontrar las posibilidades de representación de los motivos para poder asociarlas.
3. Establecer una cadena de sentido de los motivos (gramática de los diseños) que permitan leer, analizar e interpretar los textiles en su calidad de textos.

Cabe precisar que los motivos no son diseños aleatorios, sino constituyentes del patrimonio iconográfico de los grupos étnicos que, en su cualidad textual, narran datos sobre la vida religiosa, el entorno, las tecnologías y el estado civil de los individuos, “de esa manera, las personas portadoras emiten mensajes con códigos conocidos por sus coterráneos” (Gómez-Martínez, 2009: 70). Por tanto, con el ánimo de evitar caer en una desafortunada lectura de los mensajes y con ello ejercer algún tipo de violencia epistémica (Bourdieu; Wacquant, 1995), esta investigación se perfila desde el campo denominado antropología de las narrativas.

La antropología de las narrativas³ surge en la intersección entre la antropología y los estudios del lenguaje, apela por hacer comprender que las narrativas “forman algunos de otros tantos juegos del lenguaje, siendo éstos el vehículo del pensamiento (...). Contamos historias para ordenar el caos del mundo, para encauzar el flujo de la vida entre un principio y un final y de esa manera otorgarle sentido, para reconstruir una vida destrozada o para ‘devolver a la gente la historia en sus propias palabras’” (Meyer; Salgado, 2002: 15). Por su parte, la narrativa es un género oral que, en general, encierra todo tipo de relatos, ofrece secuencias de hechos sucedidos por uno o más personajes en las dimensiones espaciotemporales, no necesariamente en las realidades físicas inmediatas, y cobran importancia cuando son rememoradas y puestas en acción, es decir, cuando son *dichas*.

Cuando la antropología de las narrativas está centrada en las concepciones de una comunidad o en los saberes tradicionales, no se busca la autoría de las narrativas, ya que constituyen un género común a la cultura, circulan entre todas las voces y se transmiten generacionalmente para dar sentido, estructura y organización a ciertas esferas de la vida social.

Otro aspecto fundamental es plantear las narrativas en su carácter histórico, incluso aquellas en las que la distinción entre lo ficticio y lo verdadero tenga una esencia obnubilada, ya que entre ambos se constituyen y no existe separación tajante para comunicar el sentido en sus propios marcos culturales. Las narrativas toman elementos particulares del mundo para metaforizarlos y, así, justificar la existencia de las cosas y los seres, para hacer comunidad y explicar los fenómenos del entorno. Son procesos de reflexión, de análisis e interpretación del mundo que hacen ser a las personas, por eso son, en sí mismas, relaciones históricas de su existencia.

Es importante fijar la atención de las narrativas en su tránsito de dos mundos: uno evidente y otro simbólico, fundados en personas, seres, ambientes, acontecimientos y lugares tan lejanos en el tiempo y el espacio que, precisamente, reclaman las narrativas para hacerse presentes en el mundo de las personas, en el mundo de los discursos, en el mundo del texto, en el mundo de la creación de los seres humanos.

Las narrativas requieren de narradores, pero exigen la presencia de escuchas que, atentos, atiendan y reproduzcan el sentido de los mensajes, pues ello permite que aquellas permanezcan vigentes en la explicación del mundo, siendo voces que

.....
3. Ver Bortoluzzi y Jacorzynski (2010). Es preciso mencionar que este campo tuvo especial auge con autores que dieron una salida emergente al ejercicio antropológico en una época teórica conocida como *posmodernismo*, proponiendo etnografías con mayor horizontalidad, mayor atención a las narrativas de las personas y, con esto, más inclusivas, invitando, metodológicamente, a hacer caso a las interpretaciones nativas sobre el fenómeno observado. Para ampliar, ver Clifford (1995); Geertz (1989; 1994; 2005); Geertz y Clifford (1991) y Rosaldo (1989).

llegan del pasado y que se actualizan con el paso del tiempo, para mantener los lazos de una comunidad. Las narrativas también agudizan los sentidos, pues no solo dependen de la voz que habla, sino que también deben contener intensidades que permitan escuchar, ver y sentir lo que están refiriendo, hacer transitar, provocando sensaciones, preocupaciones, dolores, gustos, satisfacciones y deseos.

Solo así, las narrativas son capaces de explorar y explicar el mundo que se experimenta en diferentes textos, en los que se funda la existencia de los seres humanos. Esta investigación insiste en la importancia de la mujer en la conformación cultural *teenek*, a partir de la experiencia corporal de crear y portar el mundo con el *dhayemlaab* y, con ello, comprender la participación humana en el mundo cultural.

El *dhayemlaab* es una manera de representar el mundo por medio de sus bordados en punto de cruz con hilos de colores característicos: rosa mexicano, verde, rojo, amarillo y naranja sobre un lienzo romboidal blanco de cuadrillé o manta⁴. Su base geométrica es la repetición de triángulos a diferentes escalas, lo que sugiere una base fractálica, mientras que la creación de sus diseños, básicamente, está asociada a los elementos de la tierra. Cabe resaltar que esta prenda de uso femenino tiene dos principios fundamentales. Primero, es un objeto que solo con el uso adquiere importancia, ya que coloca a la mujer, en tanto portadora, como centro del mundo, posicionándola como expresión simbólica de la madre que porta la tierra. Segundo, la lógica deóntica de que el bordado del *dhayemlaab* sea una actividad eminentemente femenina al interior de la cultura que plantea la prohibición de esta actividad en el orden masculino⁵. De esta manera, las mujeres que bordan no solo son responsables de la transmisión histórica de los diseños de los bordados, sino

4. En México, existe una importante tradición de trabajos que describen las técnicas para la elaboración del *quechquemilt*, tanto en grupos prehispánicos como en grupos étnicos contemporáneos. Para ampliar, ver los trabajos de Christensen (1947); Weitlaner Johnson (1953); Peñafiel (1977); Stresser-Péan (2012); Gómez Martínez (2014); García Valencia (2018); Heiras Rodríguez, Mora Martínez y Diez Barroso (2019), que, en diferentes latitudes geográficas y temporales, han detallado sobre esta prenda de origen prehispánico.

5. Hoy día, hay hombres que participan de la actividad del bordado del *dhayemlaab*, sin embargo, los casos que he observado son únicamente para tener listos pedidos de las prendas para usos fuera de la comunidad, ya sea para consumo turístico o para agrupaciones de danza folclórica que emplean la prenda en sus presentaciones. En términos *tradicionales* los hombres no bordan y, a pesar de que hay mujeres de generaciones jóvenes que no saben bordar, al requerir un *dhayemlaab*, se acercan únicamente a mujeres bordadoras para que ellas sean quienes lo manufacturen. Existen comunidades del *México profundo* en las que está documentada la participación de los hombres en diferentes actividades relacionadas con la manufactura de textiles; por ejemplo, entre mixtecos (Johnson, 2015; Turok, 1988) y zapotecos de Oaxaca (Weitlaner; De Cicco, 1998), lo que muestra que la actividad textil no es un asunto meramente femenino. En la Huasteca nahua, en los estados de Hidalgo y Veracruz, también es común observar a hombres que bordan los diseños de blusas, sin embargo, para el caso de la Huasteca potosina, siguiendo la tesis central de este artículo, el bordado y uso del *dhayemlaab* sí se instituye como una actividad realizada por mujeres.

que estos se incorporan en los cuerpos femeninos, de tal manera que fundan un todo homogéneo que modela gran parte del mundo, de la cultura, y donde, quizá, se encuentre la génesis del sentido.

Mi principal intención es partir del texto etnográfico, para poder plantear un análisis de la corporalidad textil, partir del hecho de un cuerpo-texto que, leído y decodificado, nos diga algo sobre alguien, y no analizar el cuerpo desde una perspectiva taxonómica ni tampoco desde una teoría particular del cuerpo teenek. El punto central de esta reflexión es el cuerpo cultural, el cuerpo revestido, aquello que constituye la corporalidad textil de las mujeres teenek.

El ser humano es eminentemente corporal, con y por el cuerpo participa del mundo, se funde y se confunde en él. El cuerpo da carnalidad a la existencia, pero es un cuerpo-objeto; es decir, culturalmente constituible y naturalizado por las prácticas, los saberes, los dispositivos y las tecnologías que le dan sentido de existencia. Desde estas premisas, me interesa plantear al cuerpo humano bajo 3 características de importancia en el análisis de las corporalidades con relación a los textiles: 1) el cuerpo es un sistema de símbolos que lo convierte en un universo objetivo; 2) el cuerpo es el entorno de relaciones con el mundo; y 3) la condición inherente de alteridad en la que se basa la experiencia.

Estas características permiten distinguir entre el cuerpo-objeto y el cuerpo-sujeto, para abordar la corporalidad de determinado grupo humano. Hay que recordar que es en la corporalidad, y no en el cuerpo, en donde se encarna la cultura, la materia prima de la evidencia empírica o el lugar de lo perceptible.

El cuerpo-objeto es el cuerpo instrumental, el que se sitúa entre otros más en el mundo. Asible en la evidencia empírica por medio de la observación, porque se prolonga gracias a ciertos atributos que lo constituyen. Es aquel que se reviste y se objetiva en discursos y prácticas específicas configurando un sistema de símbolos compartidos y transmitidos que modelan relaciones sociales. Es también aquel que se funda en la fase instrumental, el cuerpo técnico, en el que, con su uso específico, se expresan “las maneras según las cuales, los hombres en cada sociedad, de una manera tradicional, saben servirse de su cuerpo” (Mauss, 1991: 343). Este cuerpo es el de la adquisición y especialización de saberes que permiten no solo informarlo, sino transformarlo (Barba, 1986).

El cuerpo-sujeto, el cuerpo individual, refiere a las formas de interpretación del cuerpo vivido; es decir, las formas de hacerlo existir y hacerlo sentir. Antropológicamente, plantea la *lingüística* de la experiencia y, con ello, la importancia de la reflexividad como fuente de interpretación de la experiencia personal expresada en la narrativa oral: la información obtenida en la entrevista que nos conduce a la memoria del mundo. Este cuerpo, el cuerpo agente, reflexiona e interpreta su experiencia en

el mundo, en tanto “agente activo y sujeto de su propia historia” (Ortner, 1993: 28), con cierto albedrío, pero alejado de principios individualistas, ya que sus marcos de interpretación lo hacen estar sujeto a su repertorio cultural, concordando unas veces, otras desde la discordancia, pero siempre inserto en el mundo del cual participa⁶.

Esta perspectiva dual sobre el cuerpo deviene en la distinción entre soy cuerpo y tengo cuerpo; distinción que se traduce en el ser y el estar, unidad de la encarnación de la experiencia que resulta fundamental en la comprensión de las corporalidades. Por esto, la relación entre ser y tener conecta con la condición temporal vivida con el cuerpo sintiente y el cuerpo existente: un cuerpo *sentipensante* (Fals-Borda, 2009)⁷.

Lo esencial del existir es acercarse a la realidad, participar de ella, fundirse y derramarse en esa realidad que constituye el mundo. Pero cabe advertir que no es un mundo dado, sino intervenido, que requiere de la acción humana (Ingold, 1992), por medio del cuerpo y sus técnicas, para hacerlo y diferenciarlo. Para lograrlo, las personas incorporan elementos culturales del entorno que les rodea, *su mundo*, y que está dado a partir de la experiencia sensible: lo que se ve, lo que se oye, lo que se toca, por ejemplo.

La incorporación de elementos en el cuerpo se hace mediante diversos modos y soportes materiales que se usan para establecer no solo relaciones más íntimas con el mundo, sino más afectuosas e, incluso, sirven para establecer relaciones de parentesco ritual, históricas, religiosas y, particularmente, para fundar el principio de alteridad.

Es importante mencionar que esta incorporación de elementos iconográficos es una extensión de atributos para que el cuerpo humano sea algo más que un cuerpo humano y, al revestirse en una corporalidad textil, por ejemplo, parta de una intención determinada. Pensar en la noción de alteridad remite a comprender los

6. Agencia es una noción fundamental en la antropología, y permite reflexionar sobre la capacidad que tienen las personas de determinado grupo en la toma de decisiones, en un concepto íntimamente relacionado al campo de lo político que posiciona a las personas y sus haceres no como meros repositorios, inertes, que solo reciben la cultura y la reproducen, sino que son capaces de seleccionar y elegir aquellas acciones que modifiquen su propio sistema cultural. Es importante aclarar que es un concepto antropológico que se propone para condiciones sociales donde, a partir de la toma de decisiones, los grupos sociales se fortalecen y cohesionan los vínculos, y no es un concepto que se dirija a la individualidad. Para ampliar, ver Turner (1988), Giddens (1979), Ortner (1993), Bourdieu (1991), y Emirbayer y Mische (1988).

7. Hay que recordar que el término *sentipensante* fue un préstamo conceptual que Orlando Fals Borda tomó de los momposinos, quienes lo utilizaban para referirse a aquellas personas que se caracterizaban por combinar, en su hacer, razón, pasión, cuerpo y razón. En antropología, se ha posicionado como un concepto importante para caracterizar no solo prácticas metodológicas de trabajo de campo más horizontales y respetuosas con las personas que colaboran en una investigación, sino para que, también, sus voces sean activas en los resultados de la investigación y se posicionen sus propias interpretaciones e, incluso, desde mi parecer y desde donde se presenta esta reflexión, sean sus inquietudes las propias preguntas que dirijan la investigación.

procesos ontológicos en los que la vida humana está más allá de sus propios límites, en los que el cuerpo vehicula la capacidad de explorar la alteridad para traducirla, hacerla asible, en términos de humanidad (Millán, 2015). Fenomenológicamente, esta posibilidad faculta la materialización de las ideas en formas narrativas, mediante técnicas corporales específicas que van desde la elaboración de los textiles hasta su uso en contextos específicos.

Ahora bien, ¿cómo se entrecruza el camino de los textiles con el de la antropología de las narrativas? Ya he mencionado que el propósito de esa reflexión no es desarrollar una teoría nativa del cuerpo humano ni sus referencias taxonómicas, sino que, a partir de los testimonios obtenidos en las entrevistas desarrolladas durante el trabajo en terreno y que resultaron ser variaciones polifónicas en torno a que la mujer es el centro del mundo al portar el *dhayemlaab*, se problematiza la relación ontológica que se establece entre las mujeres y la cultura teenek con el textil.

Para comprender esta relación, hay que entender a los textiles como una forma narrativa que encuentra sentido en el cuerpo, es decir, en sus usos o en sus vidas sociales (Arnold; Espejo, 2015), y en torno a los cuales existe un sistema complejo de interpretación cultural que hay que deshilar.

- Los textiles son puntos de referencia para la memoria (Arnold; Espejo, 2015). Las culturas no son estáticas, cambian, y en sus cambios renuevan técnicas, materiales; sin embargo, al ser parte de una tradición cultural de larga data, los motivos y diseños permanecen. Algunas veces se estilizan, otras pierden elementos y se hacen más sencillos, pero mantienen ciertas formas que dan sentido a la comunidad y que permiten distinguirlos culturalmente. También pueden reinventarse técnicas y diseños para convertirse en medios de denuncia (Rivera-García, 2021).
- Son objetos ornamentales, pero, al mismo tiempo, presentan una facultad agencial. Los textiles no solo visten y adornan al cuerpo humano, sino que poseen una cualidad agencial en 3 órdenes⁸. Por un lado, transmiten ciertos mensajes que bien pueden ser políticos, estéticos, sexuales o de otra naturaleza. Segundo, también está reportado que, en diferentes grupos étnicos, los textiles ya poseen vida propia desde el momento en que comienzan a ser hechos, es decir, son seres vivos (Cereceda, 2010; Hoces-de la Guardia; Brugnoli, 2006; Zorn, 1987). Finalmente, la facultad agencial solo se posee al momento de estar en contacto con el cuerpo de las personas que integran la comunidad, porque sus cuerpos representan el contexto discursivo.

.....

8. Alfred Gell (2016) desarrolla una perspectiva teórica de la antropología del arte en la que apela por la importancia del objeto más allá del objeto; es decir, propone comprender *la obra* más allá de sus funciones estéticas, a partir de lo que suscita en el interior de una comunidad y, con ello, dotarla de una vida particular, mas no independiente, pues requiere de las personas para poder provocar algo entre ellas.

- Al menos entre los grupos étnicos americanos, es sabido que buena parte de los diseños de los textiles son una representación del mundo habitado, es decir, tienen una función cosmográfica (Arcuri, 2019) y cartográfica (Arnold; Espejo, 2015): animales, plantas, ríos, cerros, el cielo diurno o nocturno, e incluso motivos antropomórficos son los temas más recurrentes en los bordados y son aquellos dados desde la experiencia sensible. Cabe aclarar que no son representaciones trasladadas, sino estilizaciones artísticas de los elementos y la experiencia sensible no se limita a lo aprehendido por los sentidos, sino también a aquello que llega mediante la actividad onírica.
- Otra de las características fundamentales de los textiles, entre los grupos étnicos, es que son sistemas escriturales (Arnold, 2015; Arze, 2016; Cereceda, 2010; Echazú-Conitzer, 2020; Gisbert; Arze; Cajías, 1988; Huicochea-Enríquez, 2021), en tanto que presentan tramas de sentido coherentes, articuladas, cohesionadas, cargadas de sentido, y son susceptibles de modificación según las condiciones históricas por las que esté atravesando el grupo humano que las fabrique. Por ello, prefiero plantearlos en su facultad textual, más que en la escritural.
- Los textiles constituyen, con relación al cuerpo, una unidad de sentido que se lleva en la piel, bajo la característica de fertilidad ancestral (Rocha-Valverde, 2018).
- Los grupos étnicos, en la dinámica capitalista de la producción de sus bienes, han recurrido a la producción y venta de los textiles tradicionales, por lo que se han convertido en un bien y medio mercantil, ya sea para muestras en museos, pasarelas de moda o para uso de personas que están fuera de la comunidad. Este fenómeno ha contribuido a la conversión de los textiles en mercancías fetichizadas o, también, bajo el lema de la patrimonialización, en objetos de plagio que pueden venir de diferentes instancias gubernamentales o de la empresa privada.

Desde una perspectiva antropológica, el textil no puede analizarse como texto en sí mismo⁹, sino que deben considerarse los usos específicos de los textiles y diferenciar entre aquello que puede constituir la vestimenta o textiles de uso cotidiano, la piel social de las personas (Arnold; Espejo, 2015), y aquello que solo es de uso extracotidiano. En ambos casos, resulta fundamental, desde el trabajo etnográfico, la incorporación de la interpretación de las personas que elaboran y portan los textiles, así como la observación detallada de las técnicas para hacerlos, pues ahí se establecen normas sociales de prohibición o permisión de colores, materiales e incluso tamaños de los textiles.

.....

9. Ver la interesante crítica que hacen Denise Y. Arnold y Elvira Espejo (2015) sobre las limitaciones del análisis semiótico desarrollado por Cereceda (2010) del textil andino como texto. Esta crítica me ha servido como punto de partida para proponer el análisis de la relación entre las mujeres y el textil teenek como una unidad de sentido puramente ontológica.

En esta relación entre textil y persona “se crean y se desintegran las relaciones sociales, que incluyen los intercambios del textil como sujeto” (Arnold; Espejo, 2015: 317); relaciones en las que los textiles, específicamente el *dhayemlaab* teenek, son una extensión del mundo habitado y, al mismo tiempo, una extensión corporal de quien lo porta.

Por lo anterior, elaborar y portar un *dhayemlaab* resulta de un principio puramente ontológico: su iconografía no es una representación estática de formas, sino que, desde la elección de las formas a bordar, ya se indican elementos significativos de la naturaleza que promueven la vida en una sociedad eminentemente agrícola: el maíz en sus diferentes etapas, el árbol de la vida, el agua, el sol y el aire; al mismo tiempo, se bordan animales con los que se convive y comparte el territorio, pero, más importante aún, animales fundamentales para la cosmovisión teenek (pájaros y venados, principalmente). El diseño iconográfico o las *técnicas de expresión*, como lo llaman Denise Arnold y Elvira Espejo (2015), ya determinan movimiento; sin embargo, solo al portarlo y moverse con él es que verdaderamente cobran sentido todos estos elementos.

El *dhayemlaab* no es una representación cosmográfica ni cartográfica del mundo habitado, es el entorno mismo que, al ser portado por las mujeres teenek, constituye al mundo.

Encarnar el mundo: las mujeres y el *dhayemlaab*

El *dhayemlaab* tiene cosas muy bonitas de nosotros, no puede faltar la flor de nochebuena, es la que está en el centro y de ahí salen los vientos también. También tiene sus bracitos hacia todos los rumbos. También debe llevar a Thipaak, el maicito, la flor del maíz, la espigueta. También debe tener el árbol de la vida y los animales de acá: mariposas, venados, conejos. Es el manto de nuestra madre, tiene todo lo que hay en la tierra y, mira, si lo abrimos, es como el mundo. (María, comunicación personal, 30.09.2014)¹⁰

Este tipo de narrativas se multiplicaron por las diferentes comunidades en las que hice trabajo de campo, y lo que comenzó siendo un dato empírico se convirtió en la tesis central de este artículo. Tomar como punto de partida las prendas de vestir no implica analizar indumentarias que sirven para cubrir la desnudez del cuerpo o para

.....

10. Todas las personas que colaboraron con esta investigación han consentido tener una participación activa en este artículo, es decir, que su nombre y el de su comunidad de origen aparezcan en el texto. Por razones de integridad y seguridad, y por acuerdo común, decidimos no presentar sus apellidos.

protegerse de las condiciones climáticas, se trata de analizar cómo tales prendas tienen una relación significativa con el establecimiento del ser en la cultura.

Para el caso del *dhayemlaab*, desde el mismo nombre, ya tiene algunas complicaciones. Si bien no existe una definición tácita para la palabra *dhayem*, las personas teenek refieren a que es la prenda que cubre el torso de las mujeres:

más debajo [refiriendo a sus vecinos nahuas] le dicen *quechquem*, pero más acá nosotros, *dhayemlaab*, así le decían las abuelitas y para nosotros muy importante. Solo lo usamos las mujeres y traen todo lo que hay acá y va por arriba del cuello, nuestra cabeza en el medio. (Dorotea, Tamaletom, comunicación personal, 20.12.2016)

Dhayemlaab, en teenek; *quechquem*, en nahua, es una prenda romboidal¹¹ de confección prehispánica que ha sido tema de reflexión de diferentes investigadores en diferentes latitudes mesoamericanas. Para el caso específico de la Huasteca, tenemos los estudios de Guy Stresser-Péan (1995), Claude Stresser-Péan (2012) y, recientemente, Claudia Rocha Valverde (2014), que ha dedicado una obra considerable a esta prenda para proponerla como un mapa cosmológico entre los teenek.

Actualmente, el *dhayemlaab* se confecciona en tela cuadrillé para facilitar el bordado “antes era más trabajoso porque se hacía en manta, pero ya no, los cuadrillos ayudan para seguir el bordado” (Dorotea, Tamaletom, comunicación personal, 20.12.2016)¹². Se cortan dos rectángulos de la misma medida que se unen encontrados para formar un cono. Posteriormente, se cosen ambas piezas para formar un solo

11. Claude Lévi-Strauss (1972: 348) menciona que “casi doquiera existe el rombo, sirve para la disyunción del sexo femenino y para enviarlo del lado de la naturaleza”, por su asociación con la vagina y las representaciones históricas de ella en las diferentes culturas.

12. Es difícil ubicar temporalmente el desuso del telar de cintura para la manufactura del *dhayemlaab* en la Huasteca potosina. Localmente, se ubica hacia la década de 1970. En la actualidad, existen algunos casos aislados en los que las mujeres aún tienen telar de cintura para elaborar las fajas (*wik*). Por ejemplo, Rosa, en Chununtzen II, o Guadalupe, en San José de las Flores, aún mantienen sus telares de cintura –en malas condiciones– y solo los utilizan para algunas fajas. La pérdida de los telares de cintura se debe, en gran medida, a la complejidad e inversión de tiempo para la manufactura de las prendas y, en aras de hacer más eficiente la relación tiempo-beneficio, han optado por comprar telas industrializadas como la manta, primero, y el cuadrillé, ahora, para acortar un proceso que podía durar más de dos meses entre hilar el hilo y tejerlo en el telar, a solo comprar la tela, bordar los diseños y unirla con costura de hilo y aguja, proceso que puede extenderse a, máximo, 3 semanas. Indudablemente, hace falta un estudio sobre el impacto que social y culturalmente ha tenido el desuso del telar de cintura, pues con él no solo se dejó de hilar, unir e, incluso, teñir las propias prendas, sino que actividades concernientes al uso de los recursos naturales, al género y la propia tradición oral también se han desvanecido con el paso del tiempo.

lienzo con el centro libre¹³. Ya unidas, se bordan los diseños en punto de cruz, ya sea con estambre o con hilo vela, y hay que resaltar que no existe un dibujo previo que ir siguiendo, lo que compromete una especialización de la vista, el cálculo y la memoria.

Es importante decir que es una prenda absolutamente simétrica, romboidal, con ciertas especificaciones generales con respecto a su bordado. Con sus diferencias, todos los *dhayemlaab* se diseñan con un motivo central que define el frente y la parte posterior de la prenda. El diseño del frente es de mayor tamaño y en él está el punto focal de la observación; al tener un principio simétrico, la parte trasera de la prenda lleva el mismo bordado, pero en menor tamaño.

A partir de la centralidad espacial de ambos diseños, se bordan otros elementos hacia los laterales de la prenda. Posteriormente, se bordan los puntos de costura de los lienzos rectangulares, el cuello y, al final, se teje un fleco de estambre que será cosido alrededor del contorno del romboide. “Antes no se llevaban estos bordados [los puntos de costura], ni tampoco el estambre, pero ahora sí se hace porque es como la unión de los teenek, de los que somos de acá, aunque no seamos del mismo pueblo” (Guadalupe, San José de las Flores, comunicación personal, 10.12.2016).

Es muy significativo decir que el *dhayemlaab* es una prenda que, para su confección, parte de un principio bidimensional, mientras que, en su uso, se torna tridimensional, lo que implica que el cuerpo humano le da profundidad, largo y ancho a la prenda. Pero, más aún, esta tridimensionalidad ya es un tema ontológico, pues interesa cómo es que el *dhayemlaab* vive con la persona en el uso y “a la vez, permit[e] que ‘la persona viva’ dentro del textil” (Arnold; Espejo, 2015: 54).

Los bordados del *dhayemlaab* distinguen los siguientes grupos de elementos:

- Grupo geométrico. Dentro de este grupo se ubican los bordados de estrellas, triángulos, rombos, grecas, medios círculos, zigzag y cruces, principalmente.
- Grupo fitomorfo. En este grupo se distinguen, sobre todo, plantas y flores en diferentes planos: vertical, horizontal y sagital. Pueden ser en representación individual o acompañadas, y también pueden parecer provenir de un mismo punto de origen, como si fuera un florero.
- Grupo zoomorfo. Toda clase de animales con los que se comparte el entorno: insectos, aves, animales acuáticos y cuadrúpedos¹⁴.

13. Patricia Rieff Anawalt (1981; 2005) ha descrito las técnicas precortesianas en la confección de esta y otras prendas mesoamericanas.

14. Claudia Rocha Valverde (2014) propone también al grupo antropomorfo para clasificar todas las figuras de correspondencia humana; sin embargo, en mi trabajo de campo, nunca he tenido oportunidad de observar un *dhayemlaab* con tales motivos.

En Santa Bárbara, una mujer bordadora menciona que:

Se llama *dhayemlaab* y ya las de antes lo usaban. Antes se usaba más, ahora ya no, solo pa la danza o pa'l coro, también para la misa o para salir a algo importante. Más antes llevaba menos bordados, pero ahora ya lleva más porque así gusta más. También antes, cada una sabía bordar y hacía el suyo, muchas ahora lo encargan porque ya no quieren bordar, pero eso nos lo enseñaban las de antes, así como mi abuela me enseñó a mí y yo a mis hijas, pero mis nietas ya no quieren. Nosotras bordamos la estrella de 8, flor de nochebuena algunos le dicen, pero tiene su nombre en huasteco [teenek]. Lleva sus 8 caminos que se juntan en el centro. También debe llevar maicito, flor de espiga y otras flores. Se bordan los animalitos; allá en la sierra se bordan muchos venaditos porque allá todavía hay, pero acá ya no, entonces se bordan los que hay acá. (Antonia, comunicación personal, 23.12.2013)

Dentro de los múltiples motivos para bordar que puede presentar un *dhayemlaab*, me interesa destacar aquellos que son constantemente referidos en las narrativas. Una mujer danzante y bordadora de Chununtzen II recuerda que

el maicito siempre tiene que estar bordado en su flor de espiga; antes se llevaban menos cosas, así en la punta se bordaba la flor de nochebuena un poco más grandecita si era la de adelante y la de atrás igual, pero más chiquita y acá en los hombros se podía bordar el árbol de la vida que era también importante. (Rosa, comunicación personal, 12.04.2016)

Rosa, también coordinadora de una cooperativa de mujeres bordadoras, menciona:

el ajuar de nosotras las huastecas teenek ha cambiado pero poco, se sigue usando lo que utilizaban más antes aquí: usamos las [e]naguas, para nosotras es *lakaab*; también la blusa [generalmente de popelina rosa mexicano o de estampados florales], para nosotros algodón; nuestro *petob* [tocado circular compuesto por estambres de colores magenta, rosa mexicano, verde, amarillo y naranja]; el *dhayemlaab* o *quechquem*; la *wik*, con la que agarramos el *lakaab* [faja negra con líneas rojas o blancas hecha en telar de cintura], la talega [morral de cuadrillé bordado con los motivos del *dhayemlaab*]; los *tsamthus*, que son los aretes; el *puch* [pañó blanco de tela tipo encaje que ocasionalmente se ponen sobre la cabeza] y las sandalias negras.

El *dhayemlaab* es prenda antigua, por eso lleva la flor de 8 picos adelante y atrás, otros le dicen de nochebuena, pero en huasteco [teenek] es *lej oot laab* [estrella verdadera] y esa lleva adentro los *ik'chik* [vientos]. Se borda también la *witz laab* [espiga de maíz] y esa se puede hacer de diferentes maneras, pero siempre es la misma; en las esquinas del *dhayemlaab*, se bordan animalitos o también *ts'akam oot* [estrellitas]. Otros *dhayemlaab* pueden llevar aparte de la *lej oot* la *witz ejat talaab* [flor de la vida]. En otras comunidades

se refiere a este bordado como *wajud witz ejat talaab* [árbol florido de la vida] y más antes el bordado del centro era la *cruz witz* [flor de cruz o cruz teenek]. También en otras comunidades nombrada *cubat crus*, [cruz vertical] pero ahora ya se hace en los lados del *dhayemlaab*. También es importante el bordado del cuello, para nosotros *nuuk laab* y también se le conoce como *thamkuul* que es la unión, donde se junta el *dhayemlaab*.

Este ajuar es muy antiguo, nos lo dejaron las de antes y es cosa poderosa, hasta la virgen lo usó cuando vino por acá, el *dhayem* tiene lo que hay en la tierra, es el manto de la virgen por eso va encima del *lakaab* que ese es del color de la tierra. (Chununtzen II, comunicación personal, 12.04.2016)

Claude Lévi-Strauss (1985: 19) escribió que el tejido, actividad eminentemente femenina, es “una de las dos artes mayores de la civilización”, y, líneas más adelante, añade que es “la más compleja y refinada de las grandes artes de la civilización” (Lévi-Strauss, 1985: 93), pues representa un sistema simbólico que encarna códigos culturales, históricos y sociales que metaforizan la realidad humana.

Sobre la tierra, metaforizada por el *lakaab* o enaguas, se crea el mundo en un plano vertical, el plano del cuerpo humano, sin embargo, en esta verticalización se expande la vida hacia los 4 rumbos del universo, representados en el rombo que hace el *dhayemlaab* al extenderlo. El cuerpo humano femenino, representando el centro toral del universo, impulsa el movimiento a partir de la premisa de ser “el quicio del mundo” (Merleau-Ponty, 1985: 101); el eje vertical del cuerpo permite la movilidad del rombo-*dhayemlaab* que hace conjugar en una unidad de sentido el plano celeste (las estrellas y los vientos) con el terrestre (plantas, árboles y animales) e, incluso, con el acuático (animales del agua, principalmente, de ríos y lagos), sobre el terreno negro representado por el *lakaab*, refiriendo a la tierra. En este sentido, destaca la abundancia como característica femenina de fertilidad, que se traduce en la mujer como *madre de la existencia*, tanto en la perspectiva nativa como en la incorporación de los elementos cristianos en la conformación de la cultura teenek contemporánea.

Dhayemlaab no tiene significado directo al español, la palabra *dhayem*, generalmente, es traducida como *algo sagrado que dejaron las de antes* (nótese el principio femenino), la partícula *laab* refiere a lo cristiano como extensión de lo español y, además, sirve para denotar el carácter sagrado de la palabra anterior, sea verbo o sustantivo. La incorporación de elementos culturales nativos con los cristianos resulta significativa, porque al mencionar que es el manto de la virgen, se está haciendo referencia al cielo principalmente nocturno, con las *ts'akam oot*, estrellitas, aunque no exclusivamente al cielo nocturno, puesto que la estrella verdadera, *lej oot lab*, es una metáfora del astro solar, del Pulik Pay'lom: Dios Padre.

Así, el *dhayemlaab* es la creación del mundo desde la perspectiva dual mesoamericana: el principio femenino con Mim Ts'abal, madre tierra o madre de la existencia, en conjunción con el principio masculino, Pulik Pay'lom o Dios Padre. La mujer teenek encarna al mundo como madre de la existencia¹⁵, pero el *dhayemlaab* presenta algunos rasgos masculinos de los que no se puede prescindir desde una perspectiva fértil.

En tanto compleja y refinada arte de civilización, el *dhayemlaab* contiene elementos imprescindibles de la cultura teenek, entre los que brevemente describo los siguientes:

- *Lej oot laab*. Al interior de la estrella verdadera, se bordan unos grecados que, iconográficamente, representan los vientos benignos que activan la lluvia desde su principio masculino: Muxi Maam, el abuelo lluvia. El mismo bordado bien puede representar otra advocación del mismo dios abuelo, en su representación de relámpago. Ambos representando el principio celeste del mundo.
- *Wajud witz ejat talaab*. El árbol florido de la vida¹⁶ metaforiza la idea de paraíso, y lo asocia con el lugar de la abundancia, donde florecen los elementos materiales de subsistencia, pero también aquellos inmateriales que constituyen la cultura; es decir, las artes (música, danza, habla, bordado), en otras palabras, los lenguajes. Este árbol, en la vida cotidiana, también se asocia a los postes centrales que sostienen las unidades domésticas, siendo los miembros de la familia las flores que se cultivan alrededor del poste que se eleva hacia el mundo.
- *Witz laab*. Quizá sea este uno de los temas más desarrollados y fascinantes de la tradición cultural teenek, pues la referencia inmediata es a Thipaak, héroe cultural y espíritu del maíz, principal sustento material e inmaterial de la cultura huasteca. La espiga es, quizá, uno de los momentos determinantes durante la fase del cultivo del maíz y, por ello, es representada en el bordado. La espiga, cuando está en su máximo esplendor, es de color amarillo dorado y es un momento donde los vientos benéficos tienen un papel preponderante, pues cuando soplan hacen que el polen guardado en la espiga se disperse por esa planta y por otras. En esta etapa, se cortan algunas espigas para hacer unos rollos que se llevan a las unidades domésticas para que los aires malos no se lleven la flor, y como símbolo de abundancia. La polinización de las espigas hacia la planta da vida al jilote. En tanto espiga, Thipaak fecunda la mata, actividad diurna,

.....
15. Jacques Galinier (2018) ha hecho referencia a que, entre los otomíes, también hay una tendencia a considerar a la tierra bajo la imagen femenina.

16. Para ampliar sobre la importancia del árbol florido en la tradición mesoamericana, ver el trabajo histórico de Alfredo López Austin (1994).

y, por ello, asociada al sol que resplandece, momento de transición en el que una flor comienza a convertirse en la base alimenticia¹⁷.

- *Cruz wuitz* o *cubat cruz*. La flor de cruz o cruz teenek se conforma de un poste vertical atravesado por dos horizontales, que resultó de una fusión del tronco del árbol de la vida con la cruz de la tradición católica. Actualmente, se considera que en esa cruz teenek-cristiana se sostiene el cosmos teenek.
- *Tamkuul*. El bordado con el que se cierran las uniones del *dhayemlaab* es un recurso estilístico que oculta las costuras. Hay algunas personas que lo interpretan como la unión de los pueblos teenek, pero considero que este discurso se debe más a las influencias externas, ya sea desde la antropología, ya desde la gestoría cultural, porque sobre todo es un discurso de las mujeres que venden este y otro tipo de bordados en eventos culturales o en los centros de algunos municipios de fuerte afluencia turística.

Es en la irrupción de la vida cotidiana donde estos elementos cobran sentido para el análisis de las corporalidades, ya sea en la presentación de alguna danza en fiestas patronales o ceremonias políticas, ya en la participación de algún coro en misas locales o en foros culturales, o en la asistencia a misas o asambleas de importancia considerable. Estos eventos posicionan al cuerpo en el acontecimiento y la inminencia; es decir, posicionan a la persona en lo político y en lo histórico, factores que resultan medulares en el análisis de las corporalidades, ya que hablan de la historia de los cuerpos dentro de un contexto bajo las condiciones históricas que los hacen ser.

Respecto al uso social del *dhayemlaab*, cabe decir que es una prenda que comienza a usarse alrededor de los 6 años en adelante. No hay una edad específica para que las mujeres comiencen a usarlo, pero en etapas infantiles es común si las niñas pertenecen a alguna danza o a algún coro que precise de su uso en las interpretaciones. Hasta hace 15 años, era común verlo en celebraciones tales como primera comunión y bodas a la usanza tradicional; sin embargo, actualmente, han sido sustituidos por otro tipo de prendas. En mujeres adultas, el uso del *dhayemlaab* es frecuente; lo usan para ir a la iglesia, a alguna fiesta o evento cívico-social, e incluso hay mujeres que lo usan para salir el día de plaza.

Por desgracia, el uso de la prenda va disminuyendo, pues las nuevas generaciones la sustituyen por ropa de tipo occidental y, con esto, la elaboración y bordado del *dhayemlaab* va quedando cada vez en menos manos, y lo que antiguamente repre-

.....
17. Son numerosas las investigaciones sobre la importancia de Thipaak en la conformación de la cultura teenek. Por mencionar algunas: Fernández-Acosta (1982), CONACULTA (1994), Martínez (2000), Ochoa-Peralta (2000), Hernández-Ferrer (2000a; 2000b), De Vidas (2002), Van't Hooft y Cerda-Zepeda (2003), Suárez-Castillo (2005) y Alcorn (2006).

sentaba un saber femenino especializado, ya no es parte del repertorio cultural de todas las mujeres. En los últimos 10 años, se han creado cooperativas de mujeres bordadoras que hacen persistir la tradición cultural del bordado, incluso creando nuevas prendas para posicionarlas en el mercado y obtener ganancias económicas para la subsistencia.

Son pocas las unidades domésticas en las que la tradición del bordado se transmite generacional y familiarmente, pero recuerdan que las abuelas las sentaban en el patio de la casa, generalmente por las tardes, para enseñar a bordar el *dhayem*, “y mientras nos enseñaban, las abuelitas nos contaban las historias de cómo era bordar y por qué se empezó a bordar” (Rosa, Chununtzen II, comunicación personal, 12.04.2016). Esta fase de aprendizaje no solo constituía una preparación técnica, sino que, según la narrativa, era un saber en el que, junto con la tradición oral, se interpretaba el mundo y el ser en el mundo.

La mujer *teenek* es la conceptualización del mundo *teenek*; al encarnarlo, mediante el *dhayemlaab*, incorpora e inscribe en su propio cuerpo el entorno natural y establece las redes sociales en la construcción del mundo. A su vez, el conjunto de rasgos incorporados permite plantear a la corporalidad como un sistema epistemológico que, a su vez, constituye, en gran medida, la base teórica del entendimiento de los cuerpos, y con esto quiero destacar la reflexividad como un proceso hermenéutico de gran importancia en el desarrollo de una antropología de las narrativas¹⁸.

Consideraciones finales

El estudio de los textiles, así como de otras formas narrativas del cuerpo, no debe circunscribirse al puro textil, sino que deben explorarse otros campos de conocimiento, a fin de proponer investigaciones intertextuales que vinculen la antropología, la historia, la etnografía e, incluso, como ya se han generado buena cantidad de trabajos, la arqueología. Cabe decir que este planteamiento intertextual hila otros modos de dar sentido a las narrativas que no pueden pasarse por alto: pintura mural, cerámica, cestería, lítica, obra plástica en general; pero importante también es buscar en la tradición oral e, incluso, en los diseños espaciales de las danzas tradicionales.

.....

18. Es importante decir que me parece trascendental que la antropología no prescinda de la generación de conocimiento desde dentro de una determinada comunidad. No apelo por el *punto de vista del nativo*, sino por la construcción teórica de las comunidades para explicar su mundo. No son puntos de vista los que sostienen la explicación del mundo, son sistemas teóricos (Díaz-Cruz, 1988; Millán, 2015) que articulan el ser y estar en determinado marco cultural, por esto, la empresa antropológica académica no debe hablar en nombre de los grupos con los que trabaja, la tarea está en “reconstruir su propia antropología para situarla en el lugar que le corresponde” (Millán, 2015: 97).

Para este caso, he recurrido a la intersección entre tradición oral, etnografía y antropología, planteando la importancia que tienen las mujeres al interior de la cultura teenek de la Huasteca potosina. Con los testimonios del trabajo de campo que refieren a la importancia del *dhayemlaab* y su uso sobre el cuerpo femenino, pude establecer la primera premisa sobre el cuerpo como un sistema de símbolos.

Debo reiterar que refiero al cuerpo revestido, un cuerpo que in-corpora en sí diversos soportes materiales; por esto, propongo comprender la noción de corporalidad como la facultad narrativa de la que las personas de un grupo se valen para experimentar, comprender, transmitir y perpetuar su cultura, mediante el cuerpo objeto y sujeto, al que ya hice referencia en líneas anteriores.

El *dhayemlaab*, en tanto objeto, representa al mundo, pero, al ser puesto sobre el cuerpo de las mujeres, se reafirman las relaciones con el entorno no solo natural, sino social, cultural e, incluso, ritual, rebasando la esfera representacional por la agencial; cuerpo y textil se vuelven una unidad de sentido en la que logran cambiar las condiciones estructurantes de la cotidianidad (Ortner, 1993). Así, los elementos iconográficos, el cielo, el sol, las estrellas, lugares míticos y la geografía sagrada se animan y, al mismo tiempo, hacen vivir actividades fundamentales como la agricultura, por eso la importancia de incluir en los bordados al maíz en sus diferentes etapas de crecimiento.

Ellas [las mujeres] son cosa de poder cuando usan su *dhayem*, no lo usan del diario porque es prenda sagrada y todos, todos llevan al maicito, eso nos recuerda a nosotros que debemos seguir cultivando. Ya hay quienes no, pero es cosa importante porque de él vivimos. (Ramiro, Santa Bárbara, comunicación personal, 20.04.2016)

Hombres y mujeres teenek ven en esta unidad de sentido mujer-*dhayemlaab* la posibilidad de establecer las relaciones entre la cultura y el entorno, a fin de asegurar presencia, permanencia y perpetuidad cultural.

¿Cómo es aprehendida culturalmente tal unidad de sentido entre las mujeres y el *dhayemlaab*? Para responder esta pregunta, es imprescindible problematizar cómo las personas extienden sus atributos hacia aquellos elementos de la cultura material y el entorno que son inherentes al pensamiento simbólico, y estructuran la experiencia humana en un fenómeno que se basa en el principio de alteridad y que denomino humanización de lo mesoamericano¹⁹.

.....
19. En la última década del siglo pasado se desarrolló una escuela de pensamiento que heredó del estructuralismo y posestructuralismo francés, específicamente de Claude Lévi-Strauss y su importante discusión sobre la relación naturaleza-cultura y de su discípulo Philippe Descola, las nociones estructurales sobre la conformación del parentesco, la cosmología y las nociones de persona como sistemas ontológicos

Comprender la extensión de los atributos humanos hacia aquellos soportes materiales obliga a entender las culturas desde una perspectiva ontológica que conduzca a pensar la relación entre cultura y naturaleza en términos de correspondencia; es decir, donde ambos se necesitan para existir. Esta perspectiva no tiende a generar nuevos conceptos, sino a describir detalladamente formas y lenguajes que evidencien las prácticas culturales diferentes, sus procesos de generación de conocimiento: indicadores de identidad y diferencia, es decir, la alteridad. Comprender la unidad de sentido cuerpo-textil desde una perspectiva ontológica implica “plantear que la iconografía del textil es la suma de toda la cadena de procesos que han intervenido en su elaboración” (Arnold; Espejo, 2015: 184); procesos a los que ya he hecho referencia en líneas anteriores.

Las mujeres, en la cultura teenek en la Huasteca potosina, constituyen una pieza fundamental en la creación del mundo cultural, pues sus códigos de significación expresados particularmente en el *dhayemlaab* refieren al conocimiento ancestral sobre las plantas, los árboles, el cielo diurno y nocturno con sus astros, los rumbos del universo y los animales con los que se convive en la cotidianidad para dar vida a la cultura teenek.

Encarnar el mundo es portarlo y transportarlo como principio generador de vida. La tripla mujer-*dhayemlaab-lakaab* “establece (...) toda clase de equivalencias de orden metafórico” (Lévi-Strauss, 1985: 14), pues su corporalidad permite encarnar, en la refinada arte del bordado, aquellos elementos materiales e inmateriales en los que se funda la experiencia cultural: la estrella verdadera, *lej oot laab* y su correlato solar en el anuncio de un nuevo día, y el rompimiento de los tiempos de la oscuridad;

.....
de explicación étnica. Esta escuela, denominada por Eduardo Viveiros de Castro –alumno de Descola– como perspectivismo amerindio, se fundó sobre etnografías amazónicas, como una forma contestataria de hacer antropología frente a las escuelas hegemónicas representadas por occidente. En palabras muy básicas, sin ánimos de menospreciar esta escuela, una de las principales apuestas es establecer que las relaciones humano-animal y humano-no humano constituyen un mundo cercano que, además, los hace ser. Esta escuela antropológica, cimentada en gran medida en presupuestos filosóficos, promueve un giro ontológico que intenta poner énfasis en los saberes étnicos como forma de explicación de sus respectivos mundos, a partir de sus particulares perspectivas. Esta forma de generar conocimiento también apuesta por evitar generalizaciones esencialistas y privilegia las filosofías y ontologías nativas, en aras de recuperar las identidades étnicas y, con ello, el posicionamiento político. Hay que decir que, como parte de los posmodernos giros en las ciencias sociales, esta escuela de pensamiento también centra parte de sus observaciones en el cuerpo, pues es a partir de la oposición de corporalidades humanas, animales y no humanas que el modelo perspectivista funda su estructura ontológica. Esta propuesta ha marcado un antes y un después en los análisis antropológicos, pero también ha tenido fuertes críticas y ha sido acusada por terminar rayando en análisis constructivistas del mundo que son excesivos en su interpretación (Reynoso, 2015). Sin dejar de reconocer los aportes de esta corriente de pensamiento, prefiero adscribirme a uno de los principales aportes del mesoamericanismo mexicano, que es, precisamente, comprender tanto a la naturaleza como a muchas de sus maneras de representarla, bajo la característica animada.

la espiga, *witz laab*, como una de las principales flores que hace prosperar la cultura, el maíz, y su correlato en la tradición oral sobre Thipaak; el árbol de la vida, *wajud witz ejat talaab*, que conecta la profundidad de la tierra, el *lakaab*, con lo más elevado del plano celeste y en el que se guardan los saberes que constituyen marcadores étnicos teenek. Además de ser el plano que propició la humanización y, con ella, el desarrollo de las principales artes y oficios. En un sentido velado, este árbol puede metaforizar al cerro de los mantenimientos, en tanto depósito de sustento material e inmaterial, y constantemente referido tanto en las crónicas de frailes, militares y viajeros, como en la tradición oral contemporánea.

Así, la mujer teenek, en su alteridad, es reconocida como madre de la existencia; ya incluso en la incorporación de elementos nativos y cristianos, cubre con su manto todo aquello que ella da en calidad de fruto y que equivale, en los diseños iconográficos, a los mantenimientos existentes en la tierra. Pero aún más allá, es una metáfora para hablar de la extensión corporal que la madre tierra brinda a sus hijos para cubrirlos y tenerlos bajo su seno. Urdir la existencia depende, en gran medida, de cómo se conceptualiza el cuerpo femenino al portar al textil, al enseñar a bordarlo, armarlo y experimentarlo culturalmente. En esta unidad de sentido, se teje también la constitución de la persona.

La tradición textil ha cambiado en la Huasteca potosina, el telar de cintura y sus tareas han caído en desuso; sin embargo, a pesar de las transformaciones, también encontramos una serie de continuidades culturales que se mantienen vigentes, tal como el bordado sobre telas industriales con diseños de estrellas, el maíz en sus diferentes etapas, el árbol de la vida, animales terrestres, celestes y acuáticos que siguen siendo los elementos centrales del bordado: el mundo. Las mujeres, en tanto hacedoras y portadoras, vinculan la memoria con el cuerpo femenino desde el principio creador de Mim Ts'abal, madre de la existencia, portadora de la fertilidad, el principio femenino de la abundancia de agua, luz, tierra y vida, que se bordan y se portan en el *dhayemlaab* teenek.

En la Huasteca potosina, así como en diferentes territorios de tradición mesoamericana, tejer o bordar es un saber hacer primordial, transmitido por una diosa o una virgen (González-Pérez, 2017), a las mujeres de la comunidad. En tanto acto fundacional, la virgen, en la tradición oral, inventó y enseñó el bordado con la consigna de no dejar de hacerlo:

cuando la virgen estaba por terminar el *dhayem*, la araña se lo destejía para que volviera a comenzar y cuando otra vez ya lo iba a acabar, la araña le volvía a dar la vuelta y así se la pasaba; por eso la araña bien que supo cómo bordar. (Dorotea, Tamaletom, comunicación personal, 20.12.2016)

Las travesuras de la araña tejedora aseguraban la permanencia de los teenek, ya que de haber terminado la virgen su bordado, el mundo también hubiera dejado de existir.

¿Qué son los textiles? Tramas de hilos, telas y tejidos que se entrelazan y cosen para contar historias particulares y, especialmente, historias que les quedan a los grupos más vulnerables. Por esto, los textiles son un recurso para narrar esas “historias que no son todavía historias” (Bonfil-Batalla, 2005); es decir, aquellas historias que aún están abiertas y en proceso de construcción. La lectura de los textiles, en su condición antropológica, debe ser absolutamente situada, así como la defensa de su elaboración y sus usos, porque son resquicios vivos de los elementos de identificación cultural.

A su vez, el estudio debe considerarlos como expresiones vivas de la resistencia cultural, pues en tanto textiles “portadores de diseños enraizados en la milenaria historia de estos pueblos” (Fábregas-Puig, 1998: 27), no solo son parte del patrimonio cultural, sino que constituyen testimonios locales que deben considerarse para la adecuada preservación y distinción de diseños, comunidades, técnicas y usos, y así defenderlos de arrebatos, plagios y despojos que conducen al etnocidio cultural.

Referencias

- Aguilera-Madrigal, Sabina (2011). *La faja ralámuli: un entramado cosmológico*. Ciudad de México: UNAM-IIA.
- Alcorn, Janis (2006). Thipak and the Origin of Maize in Northern Mesoamerica. En *Histories of Maize. Multidisciplinary Approaches to the Prehistory, Linguistics, Biogeography, Domestication, and Evolution of Maize* (pp. 599-609). San Diego: Academic Press.
- Arcuri, Marcia (2019). Cosmografías ameríndias: a arte e ‘ato de animar’. En *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente* (pp. 217-239). Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut. Recuperado de https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/iai_mods_00000020
- Arnold, Denise Y. (2015). Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura. En *Textualidades. Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro* (pp. 39-64). Cochabamba: INIAM/UMSS. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/288181508_Del_hilo_al_laberinto_replanteando_el_debate_sobre_los_disenos_textiles_como_escritura_pp_39-64_y_Algunos_debates_sobre_los_sistemas_escriturarios_indigenas_en_torno_a_la_escritura_testeriana_pp_149-1
- Arnold, Denise Y.; Espejo, Elvira (2015/2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA.

- Arze O., Silvia (2016). Trama y urdimbre. Los textiles, espacios de comunicación y representación. En *Bolivia. Lenguajes gráficos* (pp. 215-257). La Paz: Espacio Simón I. Patiño.
- Barba, Eugenio (1986). *Más allá de las islas flotantes*. Ciudad de México: Gaceta.
- Barth, Fredrik (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Ciudad de México: FCE.
- Bello-Tocancipá, Andrea Carolina; Aranguren-Romero, Juan Pablo (2020). Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. *H-ART*, 6, 181-204. Recuperado de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.25025/harto6.2020.10>
- Bonfil-Batalla, Guillermo (2005/1980). Historias que no son todavía historias. En *Historia ¿Para qué?* (pp. 227-245). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Bortoluzzi, Manfredi; Jacorzynski, Witold (2010). *El hombre es un fluir de un cuento: antropología de las narrativas*. Ciudad de México: Publicaciones de la Casa Chata/CIESAS.
- Bourdieu, Pierre (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loïc (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Cereceda, Verónica (2010/1978). Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara*, 43(1), 181-198. Recuperado de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029
- Christensen, Bodil (1947). Otomi looms and quechquemits from San Pablito, State of Puebla, and from Santa Ana Hueytlalpan, State of Hidalgo, México. En *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology* (Vol. 3, pp. 61-90). Washington, DC: Carnegie Institution of Washington.
- Clifford, James (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- CONACULTA (1994). *Relatos huastecos. An t' ilabti tenek*. Ciudad de México: CONACULTA-Dirección General de Culturas Populares.
- De Vidas, Anath (2002). *El trueno ya no vive aquí: representaciones de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana, México)*. Ciudad de México: CIESAS/ColSan/CEMCA/IRD.
- Díaz-Cruz, Rodrigo (1988). *Archipielago de rituales*. Barcelona: Anthropos/UAM-I.
- Echazú-Conitzer, Alejandra (2020). Textiles: signo táctil, memoria y oralidad. *Revista Ciencia y Cultura*, 24(45), 185-219. Recuperado de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S2077-33232020000200009&script=sci_arttext
- Emirbayer, Mustafa; Mische, Ann (1988). What is Agency? *American Journal of Sociology*, 103(4), 962-1023.

- Fábregas-Puig, Andrés (1998). El textil como resistencia cultural. *Artes de México*, 19, 24-27. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/24326979>
- Fals-Borda, Orlando (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Buenos Aires: CLACSO/Siglo XXI.
- Fernández-Acosta, Nefi (1982). El cultivo del maíz en la Huasteca Potosina. En *Nuestro maíz. Treinta monografías populares* (pp. 7-30). Ciudad de México: Museo de las Culturas Populares.
- García-Valencia, Enrique Hugo (2018). Urdimbres y tramas complejas. *Dimensión Antropológica*, 72(25), 110-140.
- Galinier, Jacques (2018/1990). *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. Ciudad de México: IIA UNAM/CEMCA/UICEH.
- Geertz, Clifford (1989). *El antropólogo como autor*. Buenos Aires: Paidós.
- Geertz, Clifford (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, Clifford (2005). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, Clifford; Clifford, James (coords.), (1991). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Gell, Alfred (2016/1998). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.
- Giddens, Anthony (1979). *Central Problems in Social Theory: Action, Structure, and Contradiction in Social Analysis*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Gisbert, Teresa; Arze, Silvia; Cajías, Martha (1988). *Textiles en los Andes bolivianos*. La Paz: Fundación Cultural Quipus.
- Gómez-Martínez, Arturo (2009). Tramas, colores y texturas en los textiles indígenas mexicanos, elementos gráficos para el estudio de la cosmovisión. En *Cosmovisión mesoamericana y ritualidad agrícola* (pp. 67-78). Puebla: BUAP.
- Gómez-Martínez, Arturo (2014). Los textiles nahuas y otomíes (arte, tradición y dinámica cultural indígena). *Revista Inclusiones*, 1(2), 71-95. Recuperado de https://www.academia.edu/39989629/Los_textiles_nahuas_y_otomies_arte_tradici%C3%ADn_y_din%C3%ADmica_cultural_ind%C3%ADgena_email_work_card=view-paper
- Gómez-Martínez, Arturo (2019). Los textiles y los sistemas de medición entre los pueblos nahuas de la Huasteca. *Ichan Tecolotl*, 33. Recuperado de https://www.academia.edu/51448215/Los_textiles_y_los_sistemas_de_medici%C3%B3n_entre_los_pueblos_nahuas_de_la_Huasteca
- González-Pérez, Damián (2017). Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca. *Desacatos*, 54, 138-157.

- González-Pérez, Damián (2018). Urdiendo el habla: vocabulario de la tradición textil de comunidades zapotecas del sur de Oaxaca, México. *Indiana*, 35(2), 211-242. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/2470/247057647010/html/>
- Guzmán, Eulalia (1959). Huipil y máxtlatl. En *Esplendor del México Antiguo* (Vol. 2, pp. 957-982). Ciudad de México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México.
- Heiras-Rodríguez, Carlos; Mora-Martínez, Libertad; Diez-Barroso, Alberto (2019). *Las gasas, arte textil nahua*. Ciudad de México: Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas.
- Hernández-Ferrer, Marcela (2000a). *Ofrendas a D'hipaak. Ritos agrícolas entre los teenek de San Luis Potosí* (Tesis de licenciatura). ENAH, México.
- Hernández-Ferrer, Marcela (2000b). *Idhidh kwitol: niño maíz*. Los niños en los rituales agrícolas de los teenek de la Huasteca potosina. En *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas* (pp. 215-233). Ciudad de México: CONACULTA/INAH/IIH UNAM.
- Hoces-de la Guardia, María Soledad; Brugnoli, Paulina (2006). *Manual de técnicas textiles andinas. Terminaciones*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino. Recuperado de <http://precolombino.cl/manual-de-tecnicas-textiles-andinas-terminaciones.pdf>
- Huicochea-Enríquez, María Guadalupe (2021). *Hilando historias, producción textil en el Códice de Otlazpan*. Pachuca: Secretaría de Cultura de Hidalgo.
- Ibarra-Ortiz, Hugo Ernesto (2010). *Trama y urdimbre de una tradición. Los sarapes de Guadalupe, Zacatecas*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Ingold, Tim (1992). Culture and the Perception of the Environment. En *Bush Base. Forest Farm. Culture, Environment and development* (pp. 39-56), editado por Elisabeth Croll; David Parkin. New York: Routledge.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía-INEGI (2020). *Censo de Población y Vivienda*. Recuperado de <http://cuentame.inegi.org.mx>
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas; Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2020). *Atlas de los pueblos indígenas de México*. Recuperado de <http://atlas.inpi.gob.mx>
- Johnson, Kirsten (2015). *Saberes enlazados. La obra de Irmgard Weitlaner Johnson*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Lechuga, Ruth (1982). *El traje indígena de México*. Ciudad de México: Panorama.
- Lechuga, Ruth (1986). *La indumentaria en el México indígena: las técnicas textiles en el México indígena*. Ciudad de México: FONART.
- Lévi-Strauss, Claude (1972). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

- Lévi-Strauss, Claude (1985). *La alfarera celosa*. Barcelona: Paidós.
- López-Austin, Alfredo (1994). *Tamoanchan y Tlalocan*. Ciudad de México: FCE.
- Martínez, Flavio (2000). El origen del maíz. Como el maíz triunfó sobre el ojite. En *Cuerpos de maíz, danzas agrícolas de la Huasteca* (pp. 150-152). Ciudad de México: CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Mauss, Marcel (1991/1939). Técnicas y movimientos corporales. En *Sociología y antropología* (pp. 337-356). Madrid: Tecnos.
- Merleau-Ponty, Maurice (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Meyer, Eugenia; Salgado, Eva (2002). *Un refugio en la memoria. La experiencia de los exilios latinoamericanos en México*. Ciudad de México: UNAM.
- Millán, Saúl (2015). La alteridad permanente: cosmovisiones indígenas y teorías antropológicas. *Scripta Ethnologica*, 37, 82-100.
- Ochoa-Peralta, María Ángela (2000). Las aventuras de Dhiipak o dos facetas del sacrificio en la mitología de los teenek (huastecos). *Dimensión Antropológica*, 20, 101-123.
- Ortner, Sherry (1993). *La teoría antropológica desde los años sesenta*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Peñafiel, Antonio (1977/1903). *Indumentaria antigua mexicana*. Ciudad de México: Porrúa.
- Pérez-Bustos, Tania (2019). ¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía? *Disparidades*, 74(1), 1-7. <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.04>
- Reynoso, Carlos (2015). *Crítica de la antropología perspectivista*. Buenos Aires: SB.
- Rieff-Anawalt, Patricia (1981). *Indian Clothing Before Cortes: Mesoamerican Costumes from the Codices*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Rieff-Anawalt, Patricia (2005). Atuendos del México Antiguo. *Arqueología Mexicana*, 19, 10-19.
- Rivera-García, Mariana Xochiquétzal (2017). Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles. *Universitas*, 27, 139-160.
- Rivera-García, Mariana Xochiquétzal (2021). Prácticas etnográficas reinventadas: el quehacer textil y la etnografía audiovisual como narrativas de la memoria. *Alteridades*, 62, 25-40.
- Rocha-Valverde, Claudia (2014). *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek. Historia de una prenda sagrada*. San Luis Potosí: Gobierno de San Luis Potosí/Col-San/Ponciano Arriaga/CONACULTA.
- Rocha-Valverde, Claudia (2018). El cuerpo femenino como territorio sagrado. Una interpretación de la ritualidad sobre la piel entre indígenas huastecas del oriente de México. *Estudios atacameños*, 59, 50-77.

- Rosaldo, Renato (1989). *Cultura y verdad. Nuevas propuestas de análisis social*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Stresser-Péan, Guy (1995). *Le codex de Xicotepec*. Ciudad de México: FCE/CEMCA/Gobierno del Estado de Puebla.
- Stresser-Péan, Claude (2012). *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. Ciudad de México: FCE.
- Suárez-Castillo, Rosalío (2005). *Biyal t'ílabchic. Mitos huastecos*. Ciudad de México: Universidad del Centro de México.
- Turner, Victor (1988/1969). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Turok, Marta (1988). *El caracol púrpura: una tradición milenaria en Oaxaca*. Ciudad de México: SEP/Dirección General de Culturas Populares.
- Van't Hooft, Anuschka; Cerda-Zepeda, José (2003). *Lo que relatan los de antes: cuentos tének y nahuas de la Huasteca*. Ciudad de México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Weitlaner-Johnson, Irmgard (1953). El quechquémitl y el huipil. En *Huastecos, totonacos y sus vecinos* (pp. 241-257). Ciudad de México: Sociedad Mexicana de Antropología.
- Weitlaner-Johnson, Irmgard (1959a). Weft-Wrap Openwork Techniques in Archaeological and Contemporary Textiles of Mexico. *Textile Museum Journal*, 4(3), 63-74.
- Weitlaner-Johnson, Irmgard (1959b). Hilado y tejido. En *Esplendor del México Antiguo* (Vol. 1, pp. 439-478). Ciudad de México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México.
- Weitlaner, Roberto; De Cicco, Gabriel (1998). La jerarquía de los dioses zapotecas del sur. En *Los zapotecos de la Sierra Norte de Oaxaca. Antología etnográfica* (pp. 231-251). Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas/CIESAS.
- Zorn, Elayne (1987). Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores. *Revista Andina*, 10, 489-526. Recuperado de <http://revista.cbc.org.pe/index.php/revista-andina/article/view/130/119>