

*Tukay: patrimonio y cosmovisión en un conjunto de manteles de historia totonacos dedicados a la naturaleza**

CARLOS ALBERTO CASAS MENDOZA**

INTRODUCCIÓN

LA DISCUSIÓN ALREDEDOR DEL PATRIMONIO incluye un amplio campo de relaciones, en la que participan diversos actores bajo múltiples puntos de vista e intereses. Gran parte de la crítica antropológica actual se centra en la visión romántica y en muchas ocasiones manipuladora de la cultura que han generado las políticas públicas en torno al patrimonio. En dicha perspectiva se ve a las identidades y a la cultura como objetos cerrados y estables;¹ como esencias y no como *procesos* constituidos por relacionales sociales que se encuentran sujetos a distinto contextos de acción y (re)producción.

En este artículo analizo el proceso de construcción de un bien patrimonial por parte de un grupo de artesanos totonacos. Me propongo mostrar las diferentes relaciones que se generan entre los actores sociales que participan en ese proceso, así como sus tensiones y contradicciones, mostrando las múltiples texturas que dicho fenómeno presenta. Mi análisis se enfoca en las relaciones y percepciones de los artistas totonacos en torno a un textil de reciente creación, pero de profundas raíces en la subjetividad presente y pasada de los artesanos totonacas. Se trata de objetos muy peculiares, producidos por artistas totonacos que trabajan con fibras de algodón y a

* El presente artículo es resultado del proyecto de investigación: *De la costa al piedemonte: fronteras identitarias, trabajo, ritual y percepción del territorio en el Totonacapan*, Instituto de Antropología, Universidad Veracruzana, PRODEP, Dirección General de Educación Universitaria, Secretaría de Educación Pública (SEP), México, clave DSA/103.5/14/7147, folio UV-PTC-744. Agradezco al lingüista Crescencio García Ramos sus comentarios sobre la lengua totonaca.

** Dirigir correspondencia al Instituto de Antropología, Universidad Veracruzana, Ave. Xalapa 310, Col. Progreso Macuiltépetl, C. P. 91030, Xalapa, Veracruz, México, tel. (01) (228) 8401231, e-mail: casasmendoza@hotmail.com.

¹ GRIMSON, 2011.

los que ellos llaman en totonaco: *mantilax nimá talichiwinán xalaqmaqan latamat*, manteles que cuentan la historia o *manteles de historia*.²

La producción de textiles tiene una amplia historia entre los totonacos, así como la elaboración de manteles para el uso cotidiano; pero el concepto que está por tras de los manteles de historia es diferente, ya que son resultado de una serie de *(re)interpretaciones* sobre lo que los artistas que los producen consideran su patrimonio cultural. ¿Por qué escoger entre el rico acervo de objetos y prácticas patrimoniales totonacas estos manteles —mucho más recientes— para analizar los recorridos del *proceso de constitución de los bienes simbólicos patrimoniales*?, es una pregunta que habré de trabajar a lo largo de este texto y que busca desarrollar el argumento de que las lógicas de producción del patrimonio pasan necesariamente por concepciones ontológicas y relacionales, pero también materiales, que *(re)* construyen el concepto de valor entre objetos y/o prácticas. Este proceso no es inacabado, por lo que resulta clave para entenderlo seguir sus formas de producción y circulación.

Parto del argumento de que en la producción de bienes patrimoniales la relación entre objetos y prácticas es parte de un modelo relacional que no debe darse por sentado. Aunque los manteles de historia son objetos físicos y palpables, en la lógica de constitución de sus significados —para varios artistas totonacos que los producen— no hace sentido, ni es factible la distinción que separa lo tangible de lo intangible o lo material de lo inmaterial. Para los totonacos, dentro de los procesos de subjetivación de sus objetos, sus percepciones e incluso sus denominaciones lingüísticas, no existe una separación que aisle la materialidad de una *cosa* de los sentidos ontológicos y relacionales que los constituyen. Ellos entienden muy bien tal distinción e incluso conviven con ella cotidianamente dentro de las muchas formas de intercambio en que participan, principalmente aquéllas vinculadas con el mercado y la transacción de bienes patrimoniales; sin embargo, en su concepción simbólica lo tangible e intangible no se aíslan. Estas diferentes conceptualizaciones del patrimonio conforman un modelo de subjetivación, adaptado a distintos contextos,

² Literalmente la frase traduciría “manteles que cuentan la vida antigua”. Dichos manteles aparecieron aproximadamente hace quince años.

coyunturas, circunstancias; pero también a procesos de negociación y constitución de los campos y relaciones de poder que atraviesan la producción del patrimonio.

PATRIMONIO Y CIRCULACIÓN DE OBJETOS: HACIA UNA TEORÍA DE LA PRODUCCIÓN DE LOS *BIENES PATRIMONIALES*

Gran parte de las investigaciones antropológicas enfocadas sobre el patrimonio parten de un análisis que da por sentada la categoría misma. En este artículo me interesa argumentar que es necesario partir de un análisis previo, el cual encare las lógicas mismas de construcción de las formas de valor que están detrás de los procesos de creación y reproducción del patrimonio. Se trata de analizar los usos, los modelos de producción y las figuras de apropiación de los objetos considerados patrimoniales, para explicar sus sentidos y lógicas de (re)producción. Éste es un posible camino para avanzar hacia una discusión sobre las formas de construcción de lo que denominamos *bienes patrimoniales* y del efecto que ellos tienen en la (re)producción de las relaciones sociales.

Jaume Franquesa ha propuesto sustituir el concepto de *patrimonio* (para el estudio de los procesos de patrimonialización).³ Siguiendo a Annette Weiner⁴ y Maurice Godelier,⁵ propone usar el concepto de *guardar*, como una noción más adecuada para producir una etnografía sobre los procesos relacionados con la circulación de los objetos, que, según la autora, resulta más eficaz (desde un punto de vista analítico) para producir un mejor entendimiento sobre la construcción del valor de los objetos y de las prácticas consideradas patrimoniales.⁶ Otros autores, como Mármol, Frigolé y Narotzky también han llamado la atención sobre la importancia de realzar el análisis sobre las formas de incorporación de valor referidas al pasado, como la clave para adentrarse en el entendimiento de los mecanismos de la patrimonialización.⁷ Se trata, dicen estos autores,

³ FRANQUESA, 2010, p. 41.

⁴ WEINER, 1992.

⁵ GODELIER, 1998.

⁶ FRANQUESA, 2010, p. 44.

⁷ MÁRMOL, FRIGOLÉ y NAROTZKY, 2010, p. 9.

de prestar más atención a los procesos de reconfiguración del valor y a los significados atribuidos y/o ligados hacia al pasado.

Desde otra perspectiva, la antropología del arte propuesta por Alfred Gell también aporta algunos elementos para profundizar en la relación entre los objetos, los contextos de producción y las prácticas que los producen.⁸ La *personificación* de las cosas entraña un determinado modelo relacional, que nos puede proporcionar elementos para desmenuzar la forma en que un determinado grupo (a través de sus prácticas) destina valor a los objetos que produce y que pone en circulación. Gran parte de las perspectivas sobre la materialidad de las cosas, que ha derivado de este enfoque (como las de Martin Holbraad, Tim Ingold, Daniel Miller o la de otros trabajos pioneros, como los de Arjun Appadurai y de Igor Kopytoff),⁹ presentan un amplio abanico de posicionamientos en cuanto a la relación entre objetos-humanos y sus formas de agencia,¹⁰ brindándonos elementos interesantes para desarrollar un análisis de este tipo.

Así pues, la noción de trayectoria y circulación de los bienes patrimoniales adquiere un lugar central en el entendimiento etnográfico sobre las formas de (re)producción y consumo del patrimonio. Esbozar una teoría antropológica contemporánea sobre el patrimonio (desde esta perspectiva), requiere poner en el centro del análisis dos aspectos: 1) los factores relacionales que se derivan de la producción de los bienes y 2) las distintas trayectorias y formas de circulación que afectan a esos bienes.¹¹

Las formas de circulación no son independientes. Están sujetas a disputas y trasiegos dentro de los campos de poder y de las formas de fricción que envuelven al patrimonio. Representan verdaderos *mundos atravesados* en que son negociadas, al igual que los ámbitos relacionales que los involucran. Con el concepto de mundos atravesados estoy identificando una situación específica, en la que las poblaciones ya no lidian con una única forma de concepción y producción de los bienes. Éstos se encuentran expuestos a diferentes sentidos de producción, inserción y

⁸ GELL, 1998.

⁹ HOLBRAAD, 2015; INGOLD, 2015; MILLER, 2005; APPADURAI, 1991; KOPYTOFF, 1991.

¹⁰ HENARE, HOLBRAAD y WESTELL, 2007.

¹¹ También se podrían contemplar, en este esquema de análisis, las formas de "retención" de los objetos. Sin embargo, estos aspectos no serán abordados en el presente artículo.

negociación, tanto de los objetos producidos por los habitantes de dichas poblaciones, como del efecto que las configuraciones globales generan en la producción de sus objetos. Obviamente ésta es una relación *atravesada* por múltiples focos de tensión. A este respecto Arruti, Traldi y Borges señalan:

Esta tensión no es apenas analítica. El propio espacio de vida y de referencias estéticas indígenas experimenta las sobreposiciones de usos y las ambigüedades de sentido derivadas de tal multiplicación de contextos en que sus objetos pasan a circular. Observamos en la práctica de los artesanos, tanto el compromiso con la producción de artefactos mantenidos como “tradicionales”, como el interés en producir objetos nuevos, relacionados a proyectos de vida contemporáneos, que implican nuevas referencias estéticas, materiales, estilos, usos y modos de producción.¹²

Tomando como punto de partida lo anterior, ¿cuál es el sentido que guarda la relación entre medio ambiente, naturaleza y arte para los totonacos contemporáneos? y ¿cómo se traduce para ellos esta relación?, si la encuadramos dentro de los procesos más amplios de apropiación, negociación, disputa y (re)producción de los bienes patrimoniales, en particular, cuando enfocamos lo que ellos llaman manteles de historia. En otras palabras, ¿qué efecto tienen los procesos de circulación y construcción del valor en la negociación y disputa de estos objetos y cómo se constituyen en bienes patrimoniales? Se trata pues de conjuntar dos aproximaciones que, me parece, son altamente productivas al tratar de estudiar los procesos de patrimonialización. Por una parte, los escenarios de negociación y disputa que envuelve al patrimonio; y, por otra parte, las lógicas de circulación en que se ven envueltos los objetos patrimoniales. En la primera parte de este artículo abordaré los escenarios de disputa y negociación que rodean la producción de los manteles de historia; para, en un segundo momento, abordar sus lógicas de producción y circulación. Éstas, como veremos, advierten un proceso de significación y resignificación de las cosmovisiones totonacas y se encuentran sujetas a procesos contantes de (re) construcción de la noción de patrimonio, que actualmente desarrollan los creadores de los manteles de historia.

¹² ARRUTI, TRALDI y BORGES, 2014, p. 2, traducción propia del portugués.

Las preguntas planteadas anteriormente no parten únicamente de una preocupación de orden académico (aunque obviamente tales cuestiones estén implícitas en el análisis que desarrollaré a continuación). Son el resultado del diálogo que en los últimos tres años he mantenido con un conjunto de artistas totonacos que, desde hace casi dos décadas, encararon una serie de proyectos de reelaboración de lo que ellos mismos consideran sus propias formas de producción del patrimonio. Surgen de un contexto de disputa y reelaboración patrimonial que describiré a continuación y que está marcado por el surgimiento del Centro de Artes Indígenas (CAI), en el municipio de Papantla, Veracruz.

EL CAI Y EL DEBATE SOBRE LA MERCANTILIZACIÓN DE LA CULTURA: ESCENARIOS DE NEGOCIACIÓN Y DISPUTA

El CAI fue creado en el 2006, en el contexto del desarrollo de un proyecto que un grupo de promotores totonacos llamaron Regeneración Cultural Integral. El Centro, desde sus orígenes, fue financiado por la Cumbre Tajín y por el Gobierno del Estado de Veracruz (México). Sin embargo, el CAI surgió en un momento de replanteamiento del proyecto de la Cumbre; durante una coyuntura que fue propicia para llevar a cabo algunos cambios en la organización del festival, que había sido creado en el año 2000. Es importante señalar que en ese periodo inicial de seis años (2000-2006), la Cumbre Tajín transitó del rechazo abierto y activo de varios grupos de intelectuales y miembros de la sociedad civil (sobre todo en los dos primeros años), hacia una fase de crecimiento y normalización de sus actividades, la cual no ha estado exenta de críticas y debates.

Durante los primeros seis años, la Cumbre Tajín desarrolló todo un modelo de producción y espectacularización de la cultura (en el sentido que delinea George Yudice¹³), en el que productores profesionales con una gran trayectoria en la televisión, en las comunicaciones y en la creación de grandes eventos de carácter global, fueron atraídos por el ex gobernador Miguel Alemán Velasco para montar una amplia plataforma mediática y de producción del festival sin precedentes. Esto llevó a que

¹³ YUDICE, 2002.

la Cumbre Tajín fuera en muchos momentos criticada por tener un sesgo mercantilizador y mediático de la cultura.¹⁴ El festival atrajo a la región grandes contingentes humanos, generando un *boom* del turismo regional durante la semana del equinoccio de primavera.

Hacia mediados del 2005 se registraron algunos cambios en las pautas de la organización que intentaron redireccionar el proyecto.¹⁵ La Cumbre mantuvo su lógica de posproducción del evento, haciéndolo crecer aún más en lo que se refiere a su carácter mediático. Pero, al mismo tiempo, fue creado el CAI con un equipo de trabajo totalmente distinto. Para su operación se atrajo a un grupo de promotores culturales (indígenas y mestizos), algunos de ellos con más de treinta años de actuación en el ámbito de la promoción de la cultura comunitaria, sobre todo en la región norte del estado de Veracruz. Varios de ellos habían trabajado en proyectos ligados a instituciones vinculadas con la promoción cultural, como la Dirección General de Culturas Populares o el Instituto Nacional de Bellas Artes, o habían participado dentro de proyectos de corte indigenista o rural.

Estos promotores habían actuado en varios ámbitos de la producción artística como la pintura, el teatro, la alfarería, la danza, la música, etc. Tenían también un perfil de alto compromiso y responsabilidad social, además de que poseían un conocimiento en áreas de la antropología y la sociología (aunque la mayoría no eran profesionales formados en esas áreas). El grupo comenzó a preparar una propuesta para crear un espacio de (re)producción de las artes, en el que se buscaba que los actores centrales fueran los propios totonacos y otras comunidades indígenas, fomentando el dialogo intercultural. El proyecto era innovador, sumamente creativo y desde su origen buscó desarrollar un modelo de activa participación y corresponsabilidad con los totonacos, teniendo como objetivos la valorización de su identidad cultural y el fomento y recuperación de la misma, así como el estímulo a la discusión sobre la autoafirmación del patrimonio cultural propio. Para esto desarrollaron el concepto que denominaron Regeneración Cultural Integral, fuertemente inspirado en los

¹⁴ Véanse FLORES CHUZEVILLE, 2015; MARTÍNEZ CABRAL, 2005; MACIEL MARTÍNEZ, 2008; REYES GARCÍA, 2011, entre otros.

¹⁵ Para ver en retrospectiva dichas transformaciones, desde la óptica de sus gestores, se puede consultar BAZBAZ LAPIDUS, 2014.

planteamientos teóricos de antropólogos como Gustavo Esteva y Guillermo Bonfil Batalla.¹⁶

El objetivo central era promover un modelo educativo que reafirmara la experiencia cultural de los propios totonacos, en la que ellos mismos se encargaran de diseñar e instruir a las nuevas generaciones de jóvenes y niños que habían comenzado a alejarse de sus propios patrones culturales o que ya no los conocían. Se buscó usar las amplias instalaciones e infraestructura de la Cumbre Tajín, localizadas en el Parque Takilhsukut (El Principio, en totonaco), las cuales sólo se utilizaban una vez al año (durante el festival), montando allí una serie de escuelas o casas de arte, dirigidas a la enseñanza de la propia tradición artística totonaca. En un documento del establecimiento del CAI del 2007 se afirma lo siguiente:

El reconocimiento de que Veracruz es un estado pluricultural, donde se asientan pueblos con diversas maneras de concebir su existencia, de relacionarse con sus semejantes y con el medio ambiente, nos lleva a reconocer que también existen formas diferentes de producción cultural y artística.

Y que esta diversidad creativa es un patrimonio que debemos conocer, valorar y preservar [...]

Pero la experiencia nos ha demostrado que la mejor forma de preservar una cultura es desarrollándola, fortaleciéndola, generando el ambiente propicio para su sustentabilidad, garantizando su transmisión a las nuevas generaciones.

El Centro de las Artes Indígenas de Veracruz tiene este propósito: proporcionar a los creadores indígenas condiciones favorables para el desarrollo de su arte y para su reproducción.¹⁷

El grupo del CAI entendía que el arte era “un medio, un vehículo, una síntesis, mediante el cual transmitimos las ideas y sentimientos que consideramos necesarias, valiosas, imprescindibles, esenciales”,¹⁸ por lo que trabajar con él permitía reforzar los patrones de cultura y de percepción totonacos, que ya estaban depositados en las propias manifestaciones del arte totonaco. El proyecto perseguía que las escuelas de arte se sustenta-

¹⁶ En particular, la teoría del control cultural de Guillermo Bonfil Batalla fue un referente conceptual importante en la elaboración de su propuesta, véase BONFIL BATALLA, 1988.

¹⁷ CAI, 2007, p. 2.

¹⁸ CAI, 2007, p. 4.

ran en las tradiciones totonacas, pero que también se constituyeran en *talleres-laboratorio de investigación-creación*, coordinados por los propios maestros totonacos.

El CAI arrancó en 2006 con la creación y funcionamiento de cinco equipos de trabajo: 1) la Casa de los Abuelos; 2) el Nicho de la Palabra Florida (en sus dos versiones: oral y escrita); 3) la Casa de la Música y la Danza; 4) el Arte de Sanar, y 5) la Casa de las Manos Creadoras. Del 2006 a la fecha estos grupos se han diversificado y multiplicado en otras tantas casas más, pero por cuestiones de espacio solo me remitiré a esta última. En el 2007, la Casa de las Manos Creadoras (Makaskujnín, en totonaco) tenía dos casas: Ihtamanah (las que trabajan con el barro) y Tlauná (las que trabajan con el telar). La casa del telar con el tiempo se transformó en la Casa Mundo del Algodón (Ixpulatamat Panamak, como se autodenominaron). Su actual coordinador (2017) menciona que algunas de las personas que hoy conforman la Casa, comenzaron a reunirse en el 2004, dentro de otro contexto. En esa época, como talleristas invitados por la Cumbre.¹⁹ Cuenta que en ese momento no contaban con recursos propios:

De talleristas nos invitaron como artesanos y es por eso que llegamos aquí para organizarnos como artesanos, todos los que bordaban, éramos varios, fuimos quedando unos pocos, como ocho, nada más. Sí, porque no había pasaje, ni para comida, ni para agua, cada quien traía su pocillo de lonche, para agua y así. Como dos años poco a poco fue la plática y hasta que llegamos a tener la casa propia.²⁰

Un primer cambio fundamental de ese grupo (a partir del 2006), tuvo que ver con la discusión sobre las lógicas de organización del trabajo y sobre la concepción misma de su oficio. El grupo comenzó a reafirmar el sentido que tenía su oficio como un arte, lo cual significó un cambio importante en las lógicas de entendimiento sobre los objetos que elaboraban. La producción de bienes, que antes eran estrictamente considerados como artesanales, dieron un giro para ser relocalizados como artísticos. Se afirmaron como productores de arte, creadores de una estética propia, diferente y con las mismas condiciones de dignificación y reconocimiento

¹⁹ Nicolás Xochihua González (entrevista 1), del 11 de junio de 2016.

²⁰ Nicolás Xochihua González (entrevista 1), del 11 de junio de 2016.

que otras formas de producción artística. El grupo encabezó un trabajo de investigación que no se centró solamente en la enseñanza del oficio de tejedor, sino que busco preguntarse sobre los atributos míticos y cosmológicos que identificaban el arte del tejido totonaco. Para esto, se inició un trabajo de recuperación de la memoria entre los ancianos tejedores totonacos (tanto de la sierra como de la costa) y se hizo una invitación a los tejedores más jóvenes y experimentados que colaboran en este proyecto para que se tornaran en transmisores de dicho conocimiento.

HILANDO EL ALGODÓN COMO LA HEBRA DE LA ARAÑA... ASÍ EL MUNDO, ASÍ LA VIDA

Entre los tejedores totonacos que trabajan con las fibras del algodón se cuenta que su trabajo es algo que se puede aprender, pero que deviene principalmente en la forma de un *don*, denominado *chuna shminit*, el cual se trae desde el nacimiento y/o se presenta como un destino. Este oficio es indiferenciado en términos del género, lo que permite que hombres y mujeres lo practiquen; aunque existe una tendencia mayoritaria a que sea realizado por mujeres. En él influyen elementos tales como la herencia, los antecedentes familiares, pero sobre todo, la presencia de elementos que están contenidos en la naturaleza y que operan también en el ámbito de la creación. Así, por ejemplo, el don del tejido está contenido en objetos como la telaraña que, por asociación y destino, mantienen vínculos especiales entre lo natural y lo humano, lo que posibilita que ciertas mujeres y hombres, bajo ciertas condiciones, los hereden.

A las personas que trabajan con el algodón se les llama *malaná* (si hablamos de la variedad dialectal del totonaco de la Llanura Costera, ubicada en el norte de Veracruz) o *tlawaná* (si nos referimos a la variedad de la Sierra, localizada a ambos lados de los estados de Puebla y Veracruz). No obstante, en los dos casos la idea contenida en las raíces lingüísticas de dichas palabras es relativamente semejante: *mala*-crear y *tlawa*-hacer; es decir, “el que crea” o “creador” y, para el segundo caso, “el que hace” o “hacedor”.

Curiosamente, la palabra *malaná* (usada en la Llanura Costera, región a la que me referiré mayormente), es empleada también en otros ámbitos

de carácter divino y religioso. En la mitología totonaca el término *malaná* es empleado para referirse al dios creador o también a las abuelas-madre creadoras, llamadas en totonaco *natsetnsi*. El papel de las *natsetnsi* es muy importante en el pensamiento totonaco y se encuentra fuertemente ligado a la fecundidad. Las abuelas (doce en total), junto con la araña, participan en distintos momentos de la creación. Por ejemplo, si un niño muere porque no fue bien cuidado en esta vida, las *natsetnsi* lo recogen y lo envían de vuelta; un totonaco me decía: “lo vuelven a hacer, a fabricar, y lo mandan de nuevo al mundo. Uno lo reconoce porque ese niño viene con un lunar en la nalga”. Los totonacos piensan que las *natsetnsi* actúan durante todo el proceso relacionado con el embarazo (aunque su papel en la mitología y el pensamiento totonaco no se restringe sólo a esto), desde la concepción hasta el alumbramiento, por lo que se les invoca, se les hacen peticiones, se les pide perdón y se les ofrecen rezos durante la gestación y el nacimiento.

Por su parte, la araña (*tukay*, en totonaco) es la encargada de tejer el ombligo de los niños. Su papel como hacedora y creadora es altamente ponderado por los totonacos. En especial, se le correlaciona con la labor creativa que hacen las personas que tejen. Alain Ichon, que hizo trabajo etnográfico a finales de la década de 1960 entre los totonacos de la Sierra, describió que la araña está dentro del dominio de los dioses creadores y se encarga de asistir a las *natsi'itni* (las divinidades maternas), que actúan en la formación de los fetos.²¹ Por esta razón la araña aparece en mitos tan importantes, como en el del dueño del maíz: “tejiendo el ombligo del futuro dios”.²²

Como *tukay*, las tejedoras o tejedores deben saber no sólo manipular los hilos para producir los tejidos, sino además deben realizar todo el proceso. Se considera que un buen tejedor(a) debe sembrar el algodón, procesarlo, hacer los hilos y, por supuesto, elaborar distintos tipos de piezas con él. En este sentido, *tukay* es una figura simbólica sumamente interesante que se refleja en distintos lugares del pensamiento totonaco, desde

²¹ ICHON, 1973, p. 174. Aunque la forma escrita registrada por Ichon varía, estamos hablando de la misma figura mítica citada arriba, las *natsetnsi*.

²² ICHON, 1973, p. 173.

la concepción, el origen del hombre, hasta el trabajo y la producción de los textiles. Es una figura simbólica que va transitando de las narrativas míticas sobre el mundo a los objetos hechos con las fibras de algodón.

Ahora bien, formas semejantes de asociación simbólica aparecen en distintos órdenes del pensamiento totonaco y en particular tienen un impacto muy importante en la producción y circulación de los objetos. Se puede advertir en estas formas de asociación toda una teoría, no explícita, sobre los objetos —no sólo aquellos que son producidos con base en algodón; acerca del lugar que éstos ocupan en el mundo y en cuanto a la circulación de sus significados—. En esta teoría, los objetos no están inanimados, contienen las formas *inmateriales*, los modos de pensamiento y las creencias que los dotan de sentido y que explican la idea del mundo. Se transmiten entre los objetos, pero también se transfieren a las personas en la forma de dones.

Los objetos articulan una cadena de significados y elementos que se van entrelazando y que ligan ámbitos religiosos, económicos y lingüísticos. Por ejemplo, un objeto como el malacate o huso, *putlawan* en totonaco, utilizado para hacer los hilos del algodón, articula semánticamente dos partículas: *pu*-centro y *tlawan*-hacer; estos elementos están asociados a la idea y uso del objeto: una vara que pende de un contrapeso y que por la fuerza de gravedad gira en su centro y entrelaza el algodón, *haciendo* un hilo. Pero la idea de centro (*pu*) también guarda un aspecto simbólico, que no se refiere sólo a la idea mecánica de girar, sino que también se relaciona con el lugar que ese objeto ocupa en el mundo; es decir, el centro, el lugar simbólico en donde se crean —se hacen— y se originan las cosas hechas a partir del algodón. A este respecto, un totonaco me decía: “*putlawa* es el lugar de la creación, lugar del hacer, lugar donde se hace, donde se crea, donde se genera, donde se procrea”.

La idea de centralidad aparece en otros objetos totonacos relacionados con lo cósmico y lo divino; como por ejemplo en *puchaw*, la ofrenda en forma de alimento que se deposita en un altar instalado en una mesa, durante las celebraciones del Día de Muertos. *Puchaw* tiene un origen etimológico totonaco en que también aparece la raíz *pu* —centro—, además de la raíz *chaw* —alimento—; literalmente se traduciría al español: el centro del alimento, de la comida. Sin embargo, cuando un totonaco me

explicaba el significado de esta palabra, golpeaba reiteradamente la mesa alrededor de la cual estábamos sentados y decía: “Ahí se ofrenda toda la cosecha divina que tiene el hombre, que para eso trabaja el hombre, para ofrendar a sus dioses. Todo el sagrado alimento. Y ese *putlawan* [golpeando nuevamente la mesa, para enfatizar],²³ esta mesa divina de la creación pues se convierte en *putchaw*”. Durante la explicación del sentido de la palabra fui advirtiendo cómo en su relato se esforzaba en transmitir al objeto (la mesa/altar divino), el sentido y la lógica de su pensamiento. Los operadores lingüísticos crean un punto de conexión entre palabra-pensamiento-objeto y ponen de manifiesto el sentido relacional del que he venido hablando hasta aquí, en el que la materialidad del objeto se ve desbordada y se pone en conexión con los aspectos inmateriales y divinos, que están presentes en el mismo.

Pero sin lugar a dudas, la noción que trasmite con mayor fuerza el sentido de correlación entre los ámbitos del pensamiento divino, la naturaleza de las cosas, su presencia en las personas y la producción de los objetos, se encierra en la noción compleja que los totonacos denominan el don. Este concepto se expresa en múltiples ámbitos de la vida, que aquí trataré principalmente en relación con la producción de aquellos objetos elaborados con base en algodón y de las personas que los hacen, los/las *malaná*.

La noción del don no debe verse como un aspecto que incide únicamente en el rumbo de la vida. No se relaciona solamente con el destino que tendrán los individuos. Es una categoría mucho más compleja, directamente ligada a la noción de *persona* y que además se haya articulada al aparato de pensamiento divino y a la organización ritual. El don es algo con lo que se nace y que, en algunos casos, debe ser descubierto por el propio individuo, pues de no hacerlo puede acarrearle daños, tal y como se desprende del siguiente testimonio oral:

[...] traemos diferentes dones. Cada quien; por ejemplo, músicos, danzantes. Hay algunos niños que ya traen ese don de ser danzantes, que tan sólo de ver los pasos ellos ya los van memorizando, los van captando y al primer ensayo el niño ya se

²³ De aquí en adelante, en las citas de entrevistados, aquellas frases o palabras encerradas en corchetes son mías.

sabe los pasos, porque ya trae su don. Y algunos traemos el don, pero muchos no lo hemos descubierto. Luego no lo aceptamos... En ocasiones pues afecta. Afecta ese don al no ejercerlo en este mundo. Tenemos que ejercer el don que hemos traído cada uno de nosotros, que nos han dado, porque esos son conocimientos.²⁴

La explicación sobre la transmisión de los dones es especialmente relevante para el caso de los/as tejedores/as. Es una actividad que preferentemente se adquiere al nacer, por factores divinos, pero en la que también puede haber una intervención humana que busque orientar el desarrollo de las habilidades y destrezas que encarna el arte de hilar. Ambas formas aparecen en los relatos de forma complementaria. En algunos casos se intuye que ya se trae consigo el don, por pertenecer a un grupo familiar en el que la habilidad se encuentra presente. Pero aun en estos casos, existe una disposición por reforzar y encauzar dicha destreza. En este plano, se recurre a la invocación y a la asociación de objetos, como la tela de *tukay*, para fortalecer el desarrollo de dicha habilidad:

Mi mama se llamaba Cirila González. Con ella aprendí cómo tejía. Yo me quedaba paradito y viendo cómo hacía y dije: yo también quiero tejer. Y es como empecé a tejer a los siete años. De eso, a la edad que tengo, pues me he dedicado toda la vida. Ella me puso la tela de la telaraña, que es amarilla. Iba a leñar y bajaban del monte la telaraña, pegajosa. Es que las arañas tejen. Ahí, [la] bajó con la tijerita... y es como ella [así] la bajó y me la puso en la mano derecha, para que cuando yo creciera pudiera desarrollar un don en tejer, en bordar, en telar, en todo. A mí se me facilita hacer un bordado, punto de cruz. Yo nada más veo y hago un diseño de volada. Ya traigo el don, más aparte, la pulsera de la araña, pues con eso se cumple todo. Esa pulsera la anda uno trayendo hasta que se reviente. De bebé se lo ponen. Ya ves que la araña, cuando teje, hace rapidito su tela y es por eso [que] uno borda. Yo bordo rápido, y es también porque me pusieron la pulsera de la telaraña. Heredé la telaraña.²⁵

La noción de heredar algo está fuertemente articulada a la idea del recibimiento de los dones y juega un papel muy importante entre aquellos tejedores totonacos que han desarrollado, en los últimos quince años, todo un posicionamiento respecto al tema del patrimonio. Es importante la idea de que a través de un objeto (en este caso ligado a la naturaleza), co-

²⁴ Ignacia Hernández Vásquez (entrevista), tejedora de la Casa del Algodón, Centro de Artes Indígenas, 11 de junio de 2014.

²⁵ Nicolás Xochihua González (entrevista 1), coordinador de la Casa del Algodón, Centro de Artes Indígenas, 11 de junio de 2016.

mo la tela de *tukay*, se genera un hilo conductor simbólico que (re)transmite los modelos de percepción, transferencia y concepción del mundo totonaco. Así pues, se genera un recorrido que va del pensamiento al objeto que es producido y que se plasma en la memoria narrada, entendida como *patrimonio heredado*. Esto puede verse también en la siguiente narración testimonial, obtenida con otra tejedora que, en este caso, no obtuvo el don a través de la transferencia por un objeto, pero que reconoce la existencia de este modo de adopción del don:

De la telaraña hacen una pulsera. Hacen un hilo, forman un hilo. Y a través de ese hilo pues se lo ponen a la criatura, al niño. Al niño o niña, se lo ponen. Y lo trae como una pulsera. Lo trae todo el tiempo. Eso, conforme va creciendo. Ahora sí, es como que va heredando. Ya, para que el niño o la niña sea un buen bordador o buen talador. Pero no es cualquier araña, es una araña amarilla. Se llama *Tukay*. Con su tela se forma la pulsera. Y este pedazo de hilo se lo ponen a la criatura y lo anda jalando, lo trae hasta acabárselo. Hasta donde se caiga, hasta donde lo pierda. O, cuando ya no le quede, hasta que se reviente... Le decimos *ists'inat tukay*, el hilo de la telaraña.²⁶

Como hemos observado, el don es estimado como algo con lo que preferentemente se nace y que se trae consigo como algo natural y divino. Sin embargo, también está influido por particularidades de las trayectorias biográficas de los individuos, y puede verse influenciado por otros elementos tales como: 1) las formas de transmisión y/o confirmación del don, las cuales pueden involucrar objetos contenedores de elementos divinos (como en la telaraña de *tukay*) o la intervención de algún individuo o de la familia durante el proceso de (re)conocimiento del don; 2) el propio autoreconocimiento de que se es portador de ese don, el cual implica un proceso individual de percepción de sí mismo frente a la naturaleza y el orden divino; 3) un proceso de aprendizaje y/o desarrollo de destrezas, técnicas, habilidades y conocimientos, adquiridos bajo distintos contextos y que desenlazan en el (re)conocimiento de la posesión de un don, y 4) la combinación de dos o más de los aspectos anteriormente citados.

²⁶ Lucía Simbrón Vázquez (entrevista), asistente del coordinador de la Casa del Algodón, Centro de Artes Indígenas, 11 de junio de 2016.

En el caso del aprendizaje, aunque aparentemente siempre estuvo presente como un camino para la identificación de los dones (según varios relatos recogidos en campo), durante los últimos quince años, este modo de identificación de la posesión del don se ha visto incrementado, como veremos en el siguiente apartado. Sin embargo, antes me gustaría subrayar el papel del arte de hilar en la concepción y el pensamiento totonacos y en la manera en cómo se plasma éste en la circulación y producción de los objetos.

Un primer indicio que me permitió avistar la importancia que el algodón juega en las formas de representación de la naturaleza, así como también advertir la manera en que los objetos son estimados como transmisores y conductores de los órdenes de pensamiento cósmico-divinos totonacos, surgió de una plática que tuve con dos *malaná*. En esa conversación, una joven totonaca, de alrededor de 18 años, y su maestra, una mujer más experimentada, de alrededor de 60 años (también totonaca), me introdujeron al proceso de elaboración y tratamiento de las fibras del algodón, al cual en distintos momentos de la conversación se referían como un arte. La explicación de la actividad fue detallada y extensa, contemplando desde la selección y cultivo de las semillas del algodón, sus cuidados, la cosecha, el tratamiento del fruto, su transformación en hilos, hasta concluir con la explicación sobre la elaboración de las diversas piezas textiles que los totonacos hacen en los telares de cintura. El cuidado para referirse a las técnicas fue minucioso, así como el detalle para hablar sobre las destrezas y dones que debía tener un buen tejedor. Su relato era acucioso y dulce a la vez. Aun cuando el calor era sofocante —en un fin de verano papanteco—, su paciencia para referirse detalladamente al proceso técnico no parecía alterarse para explicarle a un lego como yo —que hasta ese momento nunca se había interesado por los textiles— las delicadezas y sutilezas del algodón. Al contrario, lo hacían con un singular y alegre interés por transmitirme sus conocimientos.

Lo que me resultó más llamativo fue la manera en cómo, a cada paso de la explicación sobre los aspectos técnicos de la elaboración de los objetos textiles, las *malaná* (principalmente la de mayor edad) entrelazaban en su explicación toda una gama de referencias sobre los mitos de origen que marcan el rumbo de las/los tejedoras/es. Su relato iba entrelazando

tanto los aspectos tecnológicos, como aquellos otros elementos en que se daba sentido a los objetos y a las personas como parte de un orden de carácter más divino y relacional. En esa conversación escuché por primera vez las referencias sobre *tukay* y sobre *chat kujoj*, la abuela armadillo, figura mítica totonaca que define la relación entre lo cósmico-lo humano-lo animal-lo vegetal y el origen de las/los *hacedoras/les* del algodón. Citó parte de aquella narración de Ignacia (la *malaná* de mayor edad):

Esta es una historia de cuando nuestro Dios nació, Jesús. Eran [muchos] los regalos que le iban a ofrecer, y esa abuela llevaba su telar. Pero como no se lo dio, pensó en regresar, porque pues, había muchos animalitos que le iban a ofrecer sus regalos. Entonces pues ella se cansó de esperar y no le dio su regalo. No le dio su telar que llevaba para dárselo. Entonces, al regresarse, dicen que por el camino ella tropezó y se cayó, y al caerse pues le cayó el telar encima. Pero al levantarse ya no era [más] una persona, ya era un armadillo. Y como a ella le dio pena de todo [esto], se avergonzó de que los demás animales vieran que ya no volvió a [ser] lo que era. Entonces, ella corrió a las montañas, al monte a ocultarse en una cueva. Por eso se dice que cuando nosotros hacemos un obsequio, un regalo, es porque yo lo voy a dar de corazón. Aunque sea un regalo chiquito, pero de corazón le voy a ofrecer a la persona que le voy a dar. Y ahora sí, dárselo, que es para él, ya [está] destinado para él. Ahora, si no le doy y me regreso con el mismo regalo, pues creo que no me voy a sentir bien si me regreso con lo que yo [iba a dar], o por envidia, o no sé qué, algo, no darle. Entonces, así le pasó a la abuela, que ya había destinado. Porque, pues como era pobre y no tenía qué ofrecerle al Niño Dios, lo único que tenía era la tela, su tela —porque trabajaba el telar—, iba para ofrecerle al Niño Dios. Pero al mismo tiempo [la historia] dice muchas cosas. Porque al hacer un trabajo, por decir, el trabajar el algodón, lleva mucho tiempo para aprenderlo y si nosotros queremos aprenderlo, hay que tener paciencia. Lo que implica allí es la paciencia y la mente [que] está allí. Porque si nosotros estamos aprendiendo, despepitando el algodón, y queremos hacer el procesado, pero no estamos con nuestra mente [tranquila], estamos pensando allá, [en otras cosas]: no le dejé de comer a mi esposo, o, el puerco se desató, o equis cosa, el trabajo no nos va a salir. Y aunque esté aquí batallando, pero no estoy con los cinco sentidos que debo de estar, el trabajo no sale. Ya mejor lo botas, porque uno no tiene paciencia. Y ya, se quedó botado el trabajo. Lo que se necesita aquí es la paciencia, de hacer, de trabajar y sobre todo la paciencia. Porque lo que debe de haber aquí es la paz, la armonía. Dejar fuera lo que es el egoísmo, la envidia o qué sé yo... Eso es lo que nosotros, es lo que encierra nuestro trabajo.²⁷

²⁷ Ignacia Hernández Vásquez (entrevista), 20 de septiembre de 2014.

Esta narración ejemplifica muy bien los vínculos y asociaciones de los que he estado hablando anteriormente. El relato de Ignacia sobre *chat kujoj* le sirve de base no sólo para contar el mito central que explica el surgimiento de las tejedoras y sus telares, de cómo fueron colocadas éstas en el mundo. También es una pieza narrativa que hace referencia al sentido del don, esta vez como modelo de intercambio de bienes y de obsequios, que está en completa sintonía con la idea de obligación y destino que envuelve dicho concepto, el cual no se puede, ni se debe pasar por alto. Muestra, además, los vínculos relacionales entre los ámbitos del trabajo, la experiencia y las nociones de causalidad humana, que desde la perspectiva totonaca siempre están en correlación con un orden divino que hay que tener en cuenta en la vida mundana. Finalmente, el relato destaca cómo las formas del hacer cotidiano, del trabajo, están envueltas por una lógica de lo que Ignacia llama armonía y paciencia, en sintonía con sus ideas sobre el origen de las cosas y las personas, así como al lugar que éstas ocupan en el mundo y la vida cotidiana.

En un primer momento, cuando Ignacia me fue contando todo este rompecabezas de historias y de relatos sobre las técnicas del algodón y sus implicaciones en la vida para los totonacos, no había captado la manera en que todos estos elementos se articulaban, construyendo lo que podría ser denominado *una misma unidad de las cosas y los objetos en el relato*. Me explico: si yo preguntaba sobre el modo de abatanar el algodón, ellas en alguna parte de su narración sobre ese elemento técnico en particular, terminaban por asociarlo con algún aspecto del pensamiento totonaco. De tal forma que una y otra parte de los relatos se asociaban y se correspondían en una misma unidad de sentido. Al revisar mis notas de campo, reescuchar las grabaciones y releer las transcripciones de las entrevistas, pude distinguir más claramente dicha unidad de significados. Así como también avistar la manera en que algunos utensilios y objetos empleados en la elaboración de los textiles, aparecen como unidades que, de la misma forma que los relatos, también generan formas concentradoras de sentido y expresan la idea de circulación entre los objetos y las personas (a través del don). De tal forma que la circulación de estos objetos en la vida diaria, de alguna manera implicaba también la circulación de las ideas que les daban sentido.

Hay una parte del relato de Minerva, la *malaná* más joven, en la que esta cuestión puede ejemplificarse. Durante la explicación del abatanado del algodón,²⁸ Minerva enfatizó la importancia de hacer esto de una manera delicada pero con firmeza, percibiendo con los dedos la textura de la fibra. Ignacia enfatizó: “hay que torcerlo bien y abatanarlo, para dejar así esa fibra que nosotros llamamos el mundo, *latamat*”.²⁹ La asociación entre la denominación de la fibra (mundo-*latamat*) y el momento exacto en que ocurre este paso del proceso, antes de su transformación en un hilo de algodón, es consecuente con el relato posterior que ellas realizaron sobre la manera en que el *lisiwin* (el malacate) hace un nuevo objeto. En efecto, ése es un momento de creación. La esencia del algodón, su semilla y su fruto se transforman en un hilo, que a su vez se convertirá en trenzado y en tejido... Como la hebra de la araña... Así el mundo, así la vida; en consonancia con el pensamiento y la ontología totonaca sobre la vida, las personas y los objetos.

MANTELES DE HISTORIA: PATRIMONIO, APRENDIZAJE Y REELABORACIÓN

Los totonacos comparten una amplia trayectoria en la elaboración de productos hechos con base en fibras de algodón. Apoyado en los testimonios de los cronistas coloniales y en fuentes etnohistóricas, Walter Krickeberg señaló la existencia entre ellos de una rica industria textil que funcionó desde el periodo prehispánico.³⁰ Como cultivadores del algodón y notables tejedores, los totonacos han desarrollado una rica elaboración de piezas en algodón: “mantas y telas dibujadas de mil modos distintos [...] telas multicolores, así también relata Sahagún (1. X. C. 29, párr. 7), que las mujeres vestían enaguas y camisas ricamente bordadas [...] y *quechquemitl* multicolores [...] y como entendieron bien esto, se preocuparon por poner dibujos de buen gusto a las telas”.³¹ El carácter percedero de

²⁸ Los totonacos llaman “*abatanado*” al momento en que se golpea el algodón, para hilarlo posteriormente con el malacate, denominado en totonaco *putlawan* o también llamado *lisiwin*.

²⁹ Minerva Salazar (entrevista), tejedora de la Casa del Algodón, Centro de Artes Indígenas, 11 de junio de 2014.

³⁰ KRICKEBERG, 1933, p. 59.

³¹ KRICKEBERG, 1933, p. 59.

estas piezas dejó muy pocos vestigios físicos originales, aunque aún se conserva un rico legado arqueológico que da testimonio de esa tradición.

Durante el siglo XX, Isabel Kelly y Ángel Palerm hicieron trabajo de campo en la localidad de El Tajín (en 1947), encontrando parte de esa producción de textiles.³² Sin embargo, ésta se había visto notablemente reducida, al menos en lo que corresponde a las partes bajas de la Llanura Costera del Totonacapan y la congregación de El Tajín.³³ En su etnografía, describieron la producción de sólo tres tipos de productos elaborados en la población con fibras de algodón: manteles, ruedos —una especie de tiras largas y estrechas, usadas entre otras cosas para transportar cosas en la cabeza— y coladeras —artículos de uso estrictamente utilitarios—. ³⁴ Su descripción profundizó ampliamente en la parte tecnológica correspondiente a los procesos de elaboración de las piezas, así como también en el uso de los telares de cintura y de otros elementos más. Sin embargo, no hicieron mención alguna sobre los aspectos simbólicos asociados a dichos objetos.³⁵

Sobre los manteles producidos en la Congregación Tajín (como se conoce actualmente al pueblo de El Tajín, etnografiado por Kelly y Palerm), encontré también varias fuentes orales que hacen referencia a su producción. Su uso, como en la descripción de Kelly y Palerm, aparece también relacionado a fines de carácter utilitario y cotidiano como adornos de mesas. Sin embargo, también obtuve referencias sobre el empleo de estos manteles en los altares devocionales, utilizados en distintos contextos rituales y ceremoniales, como los altares de Día de Muertos y los altares

³² KELLY y PALERM, 1952. La mayor parte de las notas etnográficas recopiladas por Isabel Kelly durante su estancia en la localidad de Tajín se encuentran bajo resguardo de la Southern Methodist University (SMU), el *index* de esos materiales puede ser consultado en: <https://legacy.lib.utexas.edu/taro/smu/00311/smu-00311.html#scopecontent>.

³³ La diversidad de producción de piezas textiles presenta una mayor continuidad en la Sierra. Sin embargo, mi trabajo etnográfico se concentró en las partes bajas, por lo que no abundo más sobre este tema.

³⁴ KELLY y PALERM, 1952, pp. 227-228.

³⁵ El texto de Kelly y Palerm es rico en descripciones sobre las tecnologías ocupadas en distintos ámbitos de la producción totonaca, así como de sus formas de reproducción y subsistencia. Sin embargo, por cuestiones de espacio aquí solo me restrinjo al tema de las fibras de algodón. En el proyecto original de Kelly y del Instituto Smithsonian (que la financió), ese texto, que sería el primero de una colección, por desgracia no llegó a ver la luz. A la fecha, no sabemos si estos antropólogos hicieron algún registro sobre los aspectos simbólicos arriba enunciados.

dedicados a los santos en las fiestas patronales (Santiago, San Francisco, San Miguel, entre otros). En la mayor parte de dichos relatos se describe a los manteles como “la piel que cubre a los altares”, indicándose así una transformación de orden simbólico que señala cómo el objeto —mantel— adquiere bajo ciertos contextos sagrados una asociación simbólica con el orden divino, generando en él nuevas formas y significados de sentido religioso.

En el proceso de identificar estas asociaciones entre los textiles (observados en su calidad de objetos) y sus vínculos inmateriales, las *malaná* me comenzaron a mostrar unas piezas que denominaron, primero en español, manteles de historia, y, posteriormente, a pregunta mía sobre su denominación en totonaco: *mantilax nimá talichiwínán xalaqmaqan latamat*. Me sorprendió la ausencia de información sobre su existencia en fuentes historiográficas, documentales, de historia oral y etnográficas. Los manteles que había observado normalmente no cuentan historias, no producen un relato de las cosas. Pueden verse transformados en sus usos y adoptar un sentido simbólico-devocional, como el que describí antes, pero no cuentan una historia. ¿De dónde venían estos manteles y en qué contextos circulaban?

Muy rápidamente me di cuenta de que su producción no era generalizada. A mediados de 2015 visité algunas poblaciones de la Sierra para ver si encontraba algún tipo de manteles producidos con un significado semejante. Inicialmente no tenía como objetivo estudiar dicha región, pero necesitaba tener un punto de comparación. Después de hacer un recorrido regional encontré sólo en la cabecera municipal de Coxquihui una referencia a estos manteles. Ésta se originó en el contexto de una conversación con estudiantes que participaban en la extensión de la Casa del Algodón del CAI, la cual comenzó a funcionar de manera más activa en el año de 2013.

LA REELABORACIÓN DE LOS OBJETOS PATRIMONIALES Y SU DISPUTA

Ilana Goldstein, quien estudia el caso de la elaboración de objetos artísticos por grupos indígenas en Australia, apunta cómo la distinción

artesanías-arte siempre ha sido un objeto de disputa y de fricción: “[...] con raras excepciones, las creaciones populares e indígenas acostumbran ser ignoradas o relegadas a un segundo plano. Separar la artesanía del arte es una estrategia de jerarquización de esos sistemas”.³⁶ Néstor García Canclini señala que la dicotomía arte *versus* artesanía es construida alrededor de una imagen que sitúa las creaciones de los artistas como productos singulares y solitarios, en tanto que los objetos producidos por los artesanos son de carácter colectivo y anónimo;³⁷ además de que las obras artesanales son producidas en serie y no de manera irreplicable, como en el caso del arte.³⁸ Como en el caso australiano, las formas de producción del grupo de totonacos del CAI fueron reivindicadas como un modo propio de producir arte, destacando su valor patrimonial. En esta cuestión el CAI tuvo un fin determinante, ya que colocó las formas de arte producidas por los artistas totonacos no sólo como obras, sino también como factores importantes en la producción del patrimonio cultural totonaco.

La elaboración de objetos, pensada como la producción de un cierto tipo de tecnología(s), también nos presenta un campo interesante para pensar las formas de clasificación de los bienes artísticos y de sus formas de exclusión. Según Tim Ingold, el concepto de tecnología adquirió hasta bien entrado el siglo XVII un uso regular en Occidente, coincidiendo con un cambio importante en la cosmología occidental, que lo acuñó como un eje central para el entendimiento del universo y de su aprovechamiento.³⁹ El papel de las artesanías y del artesano en los procesos de producción de las tecnologías estaba presente desde los griegos; sin embargo, se transformó con el advenimiento del concepto moderno de tecnología:

En su concepción original, aristotélica, *tekhne* significaba “una capacidad general para hacer cosas inteligentemente” (Bruzina, 1982: 167), una habilidad que depende de la capacidad de un trabajador manual calificado, o de un artesano, para visualizar formas particulares, y poner sus habilidades manuales y agudeza perceptiva al servicio de la realización de las mismas. Sin embargo, con la adopción de una visión meca-

³⁶ GOLDSTEIN, 2014, p. 3.

³⁷ GARCÍA CANCLINI, 1990.

³⁸ GOLDSTEIN, 2014, p. 3.

³⁹ INGOLD, 2015, p. 260.

cista de la naturaleza la actividad de hacer, o fabricar, comenzó a tomar un aspecto bastante diferente. La imagen del artesano, inmerso con la totalidad de su ser en un compromiso sensorial con el material fue gradualmente suplantada por la imagen del operario cuyo trabajo es poner en marcha un sistema exterior de fuerzas productivas de acuerdo a principios de funcionamiento mecánico que son completamente indiferentes a aptitudes y sensibilidades humanas particulares.⁴⁰

Curiosamente, la misma oposición que se confirió al arte *versus* artesanía también fue aplicada a la oposición ciencia *versus* tecnología. Ingold señala cómo el técnico o tecnólogo fue restringido a la operación mecánica, racionalizada, pero no creativa, al proceso de ser un ejecutor, pero no un diseñador.

Al interior del CAI se tomó un camino distinto. Se buscó sumar a la aptitud creativa y a las lógicas del pensamiento artístico totonaco, una serie de nuevas formas de organización del trabajo (como el uso de la computadora y la elaboración de reportes y planes de trabajo) que, sin modificar los patrones propios de elaboración de los objetos y de sus técnicas, reforzaran la producción de bienes que ellos leen como artísticos y que consideran forman parte de su patrimonio. La elaboración de objetos, como los ruedos (descritos por Kelly y Palerm, más arriba mencionados) fueron recuperados; también se reforzó el aprendizaje y la recuperación de los procedimientos antiguos del tratamiento del algodón y de sus procesos.

Al mismo tiempo, el grupo inició todo un proceso de experimentación, en el que la elaboración de los manteles de historia son un buen ejemplo. Los manteles primero fueron elaborados como parte de un ejercicio de aprendizaje, en el que las niñas/os y los jóvenes que ingresaban a la Casa del Algodón confeccionaban en los telares de cintura piezas rectangulares de un formato pequeño (aproximadamente 45 por 25 centímetros). Los menores elaboraban de tres a cuatro manteles de este tipo durante la última fase de aprendizaje de las técnicas del telar de cintura, con el objetivo de perfeccionar sus habilidades y pasar a la elaboración de formatos cada vez más complejos. Sin que alguno de los miembros del CAI me supiera explicar comenzaron a colocar en estos manteles relatos

⁴⁰ INGOLD, 2015, p. 260.

que reproducían secuencias narrativas, mostradas no en uno sino en varios de estos lienzos de tela, organizados y expuestos posteriormente en forma de paneles. Una de las instructoras mencionaba que los manteles retomaban historias antiguas, como el mito del sol y otros relatos semejantes. Ignacia definía estos manteles de la siguiente forma:

[...] son manteles con historia. Ponemos [las] historias y las tradiciones de antes. De lo que se hacía. Como de las ofrendas, ceremonias. Cómo un niño nacía antes en las comunidades con las parteras y todo eso... De lo de la siembra. Entonces, en los mantelitos están plasmadas todas esas historias. Tenemos varios trabajos con historia. Son manteles na'más para exhibición, no para usarse.⁴¹

Cuando comencé a interesarme por esta cuestión, uno de los tejedores comentó que esto no era nuevo y mencionó: “vea los murales”, “¿cuáles murales?”, pregunté, y él contestó: “los que están en las pirámides de El Tajín”, refiriéndose a los tableros y altos relieves del sitio arqueológico, localizado a menos de dos kilómetros de la Casa del Algodón. Para él, aunque el material cambiaba, tenía el mismo sentido: que los objetos hablaran sobre la historia y el pensamiento totonaco. A la vez, le parecía que el hecho de que fueran de algodón tenía un significado muy especial, porque recobraba con mayor fuerza los actos de creación que ya estaban contenidos en la naturaleza del material.

Entre los manteles de historia que me mostraron uno llamó mi atención, lo habían denominado: *La historia de la naturaleza*. Había sido elaborado de forma colectiva por varios de los miembros de la Casa del Algodón. Lo conformaban ocho manteles, montados sobre dos petates hechos de palma, que se encontraban suspendidos (a manera de bastidores o paneles) en la parte central de la Casa del Algodón. Nicolás Xochihua lo describió de la siguiente forma:

Es un telar de cintura, elaborado por los maestros del algodón. Está plasmado lo que era la naturaleza de años. Cómo vivían antes y cómo estamos viviendo hoy... Si comparamos el último mantel [sobre la contaminación] a como estábamos ayer [primer mantel] la gente se da una idea de que hay que cuidar el ambiente, la natura-

⁴¹ Ignacia Hernández Vásquez (entrevista), 20 de septiembre 2014.

leza... Si tomamos árboles, tenemos que sembrar otros. Es una reflexión en bordado, sobre cómo era antes y cómo estamos hoy. Es lo que está plasmado aquí... *La historia de la naturaleza*, le llamamos.⁴²

La explicación del conjunto de manteles la hizo siguiendo una secuencia que comenzó en el panel o petate A colocado en la parte izquierda (véase Fotografía 1). Como si se tratara de un texto, lo fue leyendo-narrando, iniciando a partir del primer mantel, situado en el extremo superior izquierdo. De allí, prosiguió su descripción de arriba hacia abajo, en línea recta; es decir, con el mantel que estaba colocado inmediatamente debajo del primero. Para de allí continuar hacia la derecha, trazando una línea inclinada que corría de abajo hacia arriba, hacia el mantel ubicado en la parte contigua superior derecha. Y así sucesivamente, continuando a través del resto de los demás manteles, hasta concluir con el último, colocado en el panel o petate B, ubicado a la derecha, en la parte inferior. Curiosamente, esta secuencia de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, delineaba un patrón parecido a un *zigzag*, semejante al del trenzado del petate que sostenía el conjunto de manteles, pero que contrastaba con éste, pues sus líneas seguían un trazado horizontal, dibujando pequeñas variaciones angulares de 45 grados que no formaban líneas paralelas entre sí (como las del petate), sino conexiones de líneas verticales e inclinadas.

Al mostrarme los dos paneles Nicolás hizo una lectura progresiva de las imágenes, como si se tratara de un relato unificado que había que ir leyendo-narrando parte por parte, siguiendo la sintaxis descrita anteriormente. Cada mantel describía un segmento de la historia, ligado al tema central, la historia de la naturaleza y su destrucción. En cierta forma, cada uno de los manteles conformaba unidades menores de significado (imágenes-relato), aglutinadas entre sí. Los manteles generaron la siguiente narración:⁴³

⁴² Nicolás Xochihua González (entrevista 2), coordinador de la Casa del Algodón, Centro de Artes Indígenas, 11 de junio de 2016.

⁴³ Uso directamente la descripción testimonial de Nicolás y agrego a esa narración, entre corchetes, la numeración correspondiente de las imágenes que ubican cada relato con su respectivo mantel, esto con el fin de ubicarlos de manera simple y rápida. Agrego también al relato una numeración para proporcionar más claridad a cada una de las unidades descriptivas que componen la explicación de Nicolás, atribuidas a cada uno

1. Si usted ve aquí los árboles... Había mucha vegetación y hoy en día pues ya no hay [Refiriéndose al mantel 1; extremo superior izquierdo del petate A].
2. Lo van tumbando [mantel 2; extremo inferior izquierdo del petate A].
3. Aquí ya está *derhojeando* [deshojado] [mantel 3, ubicado en la segunda columna del petate A, parte superior].
4. Aquí ya lo están quemando... Aquí, pues, de que quemaron, pues ya están sembrando. Como se observa aquí hay unas personas sembrando el maíz [mantel 4, ubicado en la segunda columna del petate A, parte inferior].
5. Y aquí pues ya tenemos la planta del maíz, unas plantas de Zapote Cabello, que casi ya no hay... [Es] Zapote Cabello y tenemos unos árboles, unas matas de algodón, que son las que sembraban en las milpas, el algodón [mantel 5, ubicado en la primera columna del petate B, parte superior].
6. De aquí está la ganadería. Pues, ya casi, ya no hay árboles, está bien deteriorado... está cerca del mar, hay unos pescaditos ahí. Una representación que íbamos haciendo [mantel 6, ubicado en la primera columna del petate B, parte inferior].
7. Y aquí es donde la sobrepoblación. Donde pues hay muchas casas y hay mucha contaminación. Casi ya no hay árboles [mantel 7, ubicado en la segunda columna del petate B, parte superior].
8. De este lado tenemos la contaminación de Pemex. Donde contaminan todo.... Por eso es que tenemos que tener [en un mantel anterior] los pescaditos. [Ya aquí] hay unas personas que se espantan porque se están muriendo [los pescaditos]. Ya vez que luego ahí donde queman el petróleo, sale el humo, que está contaminando el cielo.... y es para que haya una reflexión, la gente que nos visita [mantel 8, ubicado en la segunda columna del petate B, parte inferior]. Si comparamos ésta [mantel 8] a como estábamos ayer, pues ya, se den una idea, pues de que hay que cuidar el ambiente, la naturaleza, para que ya no... Si tomamos árboles tenemos que sem-

de los manteles. Como en las citas orales anteriores, las frases agregadas entre corchetes son mías y sólo buscan dar más claridad al relato, sin interferir en el sentido de lo que se dice o afirma en los testimonios.

brar, y es por eso, una reflexión en bordado... [De] como era antes y como estamos hoy... Es lo que está plasmado aquí.⁴⁴



FOTOGRAFÍA 1. Manteles de historia dedicados a la naturaleza, elaborados por artistas totonacos del CAI, Papantla, Ver. Autor: Carlos Alberto Casas Mendoza.

Sobra decir que estos manteles se insertan dentro de un marco de reelaboración creativa. En sí mismos, adoptan nuevos sentidos y prácticas sobre el uso de dichos objetos dentro del acervo de los totonacos. En principio, son creados para ser expuestos, lo que marca una diferencia sustantiva con otro tipo de piezas semejantes. Por otra parte, los manteles fueron

⁴⁴ Nicolás Xochihua González (entrevista 2), 11 de junio de 2016.

elaborados como parte de un proceso de aprendizaje-enseñanza, pero también de reflexividad sobre los temas que los tejedores totonacos del CAI consideran centrales. El valor patrimonial de estos manteles no está en el objeto mismo, me explicaba uno de los tejedores. No es el mantel en sí lo que ellos consideran un bien patrimonial, sino más bien lo que ellos denominan la “historia antigua” que se transfiere a los objetos y que los dota de sentido. Esta “historia antigua” puede tener varias formas: mitos, cuentos, relatos de costumbres, etcétera, pero se busca que ellos estén articulados a los objetos mismos (en este caso a los manteles). En particular, los manteles sobre *La historia de la naturaleza* son una alegoría comparativa, creada desde el presente, sobre un pasado que ellos identifican como alterado y que, piensan, requiere ser revaluado.

REFLEXIONES FINALES

En el año 2012 el CAI recibió el Premio Patrimonio a la Cultural Inmaterial de la Humanidad, otorgado por la UNESCO en la categoría de Buenas Prácticas. Con anterioridad, en el 2009, también la UNESCO inscribió a la Danza Ritual de los Voladores en su Lista Representativa de Salvaguarda de la Herencia Cultural Intangible, reconociendo a este ritual como un patrimonio de carácter universal. En ambos casos, dichas denominaciones se lograron gracias a un proceso de gestión y de preparación de expedientes de candidatura en el que varios de los miembros de CAI participaron. Estos reconocimientos, así como otros premios más, como la preseña Sheila Hicks, que recibió la Casa del Algodón en el 2011 por su labor pionera en los textiles, han tenido un efecto muy importante en las dinámicas de los totonacos que participan en el CAI y en los procesos de apropiación del concepto de patrimonio.

En principio, hay que señalar que dicho concepto no existe en el idioma totonaco. Sin embargo, al preguntarle a algunos hablantes del totonaco (que tienen como lengua materna este idioma), sobre el sentido que tiene dicho concepto, me remitieron a la palabra: *aqataaxtu*, “algo que se hereda”. Por su relevancia, esta noción de herencia (recibida ya sea a través de una persona, un grupo o por elementos divinos, como los que entraña el don), es atribuida a algo que es importante mantener y preser-

var.⁴⁵ Estas dos ideas (la de la herencia y la de la preservación) jugaron un papel muy importante en la construcción de un campo relacional y simbólico, que encontró resonancia en el proyecto de estímulo a las artes impulsado por el CAI. Se refleja en un interés cada vez mayor en la noción de patrimonio y en su apropiación.

Desde la década de 1980 se ha registrado un crecimiento paulatino en la literatura especializada sobre el tema del patrimonio. No obstante, en términos más generales, la discusión sobre el patrimonio no es nueva. Sólo por mencionar dos casos, el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) de Brasil se creó en 1937. Por su parte, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), creado en 1939, atendió este ámbito en el caso mexicano, dividiendo posteriormente sus funciones con el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). A mediados de los años setenta y finales de los ochenta del siglo pasado, este debate tuvo un significativo impulso.

La creación de aparatos públicos —a escala global y también en los ámbitos domésticos de los estados nacionales— creó todo un andamiaje institucional que le dio cobertura y que alentó el interés por el tema, sobre todo durante las últimas tres décadas del siglo XX. La Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972) sentó bases importantes en el ámbito global. Generó regulaciones y difundió (a nivel internacional) todo un conjunto de prácticas y formas de organización dirigidas hacia el mantenimiento del patrimonio.

Más allá de la discusión sobre la generación de aparatos institucionales abocados a la defensa de los ámbitos patrimoniales a escala nacional, es claro que durante la segunda parte del siglo XX el tema del patrimonio adquirió un carácter y un sentido más globalizado. El efecto que tuvo la publicación y difusión de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial de la UNESCO fue central para el desarrollo de una nueva época de discusión sobre el patrimonio, que fue más allá de los aparatos naciona-

⁴⁵ Existe una distinción con otra palabra semejante en totonaco, pero que guarda un sentido semántico diferente, por lo que se hace en ella una distinción fonética, me refiero a la palabra *aqataxtu* (con un fonema /a/ breve, no prolongado). Esta palabra se traduciría como “lo que resta”, “lo que sobra” y guarda un sentido distinto al de *aqataaxtu* (“lo que se hereda”).

les. Autores como Jaume Franquesa, Marc Guillaume y Françoise Choay,⁴⁶ señalan los años sesenta como el momento de extensión del campo patrimonial. Otros autores, como Ilana Goldstein, señalan cómo la noción moderna de patrimonio cultural hay que entenderla también dentro de un marco más amplio, que implica articularla dentro de los procesos de formación de los estados nacionales europeos durante finales del siglo XVIII.⁴⁷

Así pues, el impacto de la discusión sobre los bienes patrimoniales tuvo una importante repercusión a escala global. De la década de 1970 hasta finales de los años noventa mucho del debate estuvo centrado en aspectos tales como el resguardo, la protección, el fortalecimiento de aparatos regulatorios —nacionales e internacionales— y sus subsecuentes instrumentos jurídicos. En materia de política pública, en varios lugares del mundo se vio al patrimonio como una fórmula que, junto con el turismo, pudiera reactivar economías locales a través de mecanismos como la sustentabilidad y el desarrollo regional.⁴⁸ No obstante, no se generó una discusión sobre cómo entender las prácticas ligadas a esas formas de política pública. En particular, a la necesidad de producir una etnografía sobre el patrimonio que visibilizara las prácticas locales, sus interfaces y su efecto en las relaciones sociales y de poder. Si bien es cierto que existen trabajos que han mostrado el desencanto y las contradicciones respecto a los efectos que despertaron los procesos de patrimonialización,⁴⁹ está todavía por producirse una propuesta antropológica que desarrolle modelos teóricos para analizar el tema.

En el presente texto he buscado mostrar los distintos recorridos y trayectorias que han impactado en la configuración del patrimonio entre el grupo de artistas totonacos que se agrupan alrededor del CAI. La interpretación de estos procesos no es simple, pues articula múltiples formas de mediación cultural, así como de procesos derivados tanto de los contextos locales como globales. La discusión sobre el patrimonio no les es ajena y se encuentra en diálogo permanente con sus formas de percepción y

⁴⁶ FRANQUESA, 2010; GUILLAUME, 1980; CHOAY, 1992.

⁴⁷ GOLDSTEIN, 2014, p. 12.

⁴⁸ Éste es el caso, en México, de las políticas de incentivo a los “Pueblo Mágicos”.

⁴⁹ Véase, por ejemplo, para el caso mexicano, SNTE, 1995.

entendimiento de su mundo y de las transacciones que realizan con otros grupos, tanto desde dentro como desde fuera del lugar en el que habitan.

Desde la perspectiva de una *estética relacional*, Nicolás Bourriaud ha señalado que el arte es un buen lugar para mirar estos procesos de mediación: “Todas las obras de arte producen un modelo de sociabilidad, que transpone la realidad o [que] puede ser transmitida por ella”.⁵⁰ En este sentido, la obra de arte genera un circuito de relaciones e intercambio entre creadores de objetos y agentes que los (re)interpretan, usan, distribuyen y ponen en circulación, en un mundo atravesado por múltiples procesos de intervención y disputa en el que el patrimonio no es la excepción.

BIBLIOGRAFÍA

- APPADURAI, Arjun (ed.)
1991 *La vida social de las cosas; perspectiva cultural de las mercancías*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 406 pp.
- ARRUTI, José Mauricio, Alessandra TRALDI y Virginia BORGES
2014 “Arte e Sociedade Indígena: diálogos sobre patrimônio e mercado”, *PROA. Revista de Antropología e Arte*, núm. 5, pp. 1-6.
- BAZBAZ LAPIDUS, Salomón
2014 “Cumbre Tajín: Modelo de gestión de patrimonio cultural de Veracruz”, Ponencia presentada en el Primer Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural, Santiago, Chile [Disponible en línea: <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/160/Cumbre%20Tajin%20Modelo%20de%20gestion%20de%20patrimonio%20cultural%20de%20Veracruz.pdf?sequence=1&isAllowed=y>].
- BONFIL BATALLA, Guillermo
1988 “La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos”, *Anuario antropológico/86*, Editora Universidade de Brasilia, Brasilia, pp. 13-53.
- BONFIL CASTRO, Ramón, Néstor GARCÍA CANCLINI *et al.*
1993 *Símpoio Patrimônio, Museus y Participación Social*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 357 pp.
- BOURRIAUD, Nicolas
2002 *Relational a esthetics*, Les Presses du réel, Dijon, Francia, 125 pp.

⁵⁰ BOURRIAUD, 2002, p. 18.

- CAI
 2007 *El Proyecto Educativo, Centro de Artes Indígenas, Xtaxkgakget Makgkaxtlawana, El Esplendor de los Artistas, Proyecto 2007*, CAI, Papantla, México, 15 de mayo del 2007, mimeo.
- CHOAY, Françoise
 1992 *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris, 282 pp.
- FLORES CHUZEVILLE, Andrea
 2015 “La construcción del discurso de la preservación del patrimonio cultural Totonaca en la gestión del Festival Cumbre Tajín”, tesis de Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), Tlaquepaque, Jalisco [En línea: <https://core.ac.uk/download/pdf/47249463.pdf>].
- FRANQUESA, Jaume
 2010 “Una aproximación al patrimonio desde la antropología económica: la patrimonialización como *guardar*”, en *Los lindes del patrimonio. Consumo y valores del pasado*, Icaria e Institut Català D'Antropologia, Barcelona, España, pp. 39-57.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor
 1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 365 pp.
- GELL, Alfred
 1998 *Art and Agency*, Clarendon Press, Londres, 271 pp.
- GODELIER, Maurice
 1998 *El enigma del don*, Editorial Paidós, Barcelona, España, 315 pp.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzar
 2014 “Artes indígenas, patrimonío cultural e mercado”, *PROA. Revista de Antropología e Arte*, núm. 5, pp. 7-27.
- GRIMSON, Alejandro
 2011 *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Siglo XXI editores, México.
- GUILLAUME, Marc
 1980 *La politique du patrimoine*, Galilée, Paris, 196 pp.
- HENARE, Amiria, Martin HOLBRAAD y Sari WESTELL (eds.)
 2007 *Thinking Through Things. Theorizing Artifacts Ethnographically*, Routledge, Abigdon, Oxon, Reino Unido, 233 pp.
- HOLBRAAD, Martin
 2015 “Puede hablar la cosa”, en Piergiorgio Di Giminiani, Sergio González Varela, Marjorie Murray y Helene Risor (coords.), *Tecnologías en los márgenes: Antropología, mundos materiales y técnicas en América Latina*,

- Bonilla Artigas editores/Universidad Autónoma de San Luis Potosí/
Pontificia Universidad Católica de Chile, México, pp. 339-364.
- ICHON, Alain
1973 *La religión de los totonacas de la sierra*, Instituto Nacional Indigenista,
Secretaría de Educación Pública, México, 512 pp.
- INGOLD, Tim
2015 “Herramientas, mentes y máquinas. Una excursión en la filosofía de
la tecnología”, en Piergiorgio Di Giminiani, Sergio González Varela,
Marjorie Murray y Helene Risor (coords.), *Tecnologías en los márgenes: Antropología, mundos materiales y técnicas en América Latina*,
Bonilla Artigas editores/Universidad Autónoma de San Luis Potosí/
Pontificia Universidad Católica de Chile, México, pp. 259-288.
- KELLY, Isabel y Ángel PALERM
1952 *The Tajín Totonac. Part 1. History, subsistence, shelter, and technology*,
Smithsonian Institution, United State Government Printing Office,
Washington, 369 pp.
- KOPYTOFF, Igor
1991 “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”,
en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural
de la mercancía*, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las
Artes, México, pp. 89-122.
- KRICKEBERG, Walter
1933 *Los totonaca. Contribución a la etnografía histórica de la América
Central*, Secretaría de Educación Pública/Talleres del Museo Nacional
de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 241 pp.
- MACIEL MARTÍNEZ, X. D. C.
2008 “Preservación del patrimonio cultural de El Tajín frente al contexto
global y cambio cultural”, tesis de Licenciatura en Antropología
Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- MARTÍNEZ CABRAL, Lizeth Adriana
2005 “Festivales y Mercantilización Cultural: Cumbre Tajín, un estudio de
caso”, tesis de Maestría, Universidad de la América, Puebla, Cholula
[Disponible en línea: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/mea/martinez_c_la/].
- MÁRMOL, Camila del, Joan FRIGOLÉ y Susana NAROTZKY (eds.)
2010 *Los lindes del patrimonio. Consumo y valores del pasado*, Icaria/Institut
Català D’Antropologia, Barcelona, España, 421 pp.
- MILLER, Daniel (ed.)
2005 *Materiality*, Duke University Press, Durham-Londres, 302 pp.

REYES GARCÍA, P. E.

2011 “Ante Cumbre Tajín, el otro Tajín: El movimiento social en contra de la Cumbre Tajín”, tesis de Licenciatura en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

SNTE

1995 *El patrimonio sitiado: el punto de vista de los trabajadores*, Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), delegación D II I A 1, Sección 10, México, 407 pp.

WEINER, Annette

1992 *Inalienable Possessions. The Paradox of Keeping-While-Giving*, University of California Press, Berkeley, 232 pp.

YUDICE, George

2002 *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Editorial Gedisa, Barcelona, España, 475 pp.