



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL TEJIDO EN LA COMUNIDAD TSOTSIL

DE SAN BARTOLOMÉ DE LOS LLANOS, CHIAPAS.

**Una aproximación etnográfica al lenguaje simbólico del brocado y a la
práctica textil**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:

VANINA ALEJANDRA TOBAR

TUTORA

DRA. LAURA ELENA SOTELO SANTOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, considerado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, manifiesto que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Las citas de otras obras y las referencias generales a otros autores, se consignan con el crédito correspondiente”.

*Estirando en el telar
secretos de abuela india,
la América de memoria
el mujerío eterniza.
Nudo por nudo, día tras día.
Hilo por hilo, día tras día.*
(María Elena Walsh, cantautora argentina)

*Dedicada a las mujeres tejedoras
de San Bartolomé de los Llanos.*

AGRADECIMIENTOS

Numerosas personas hicieron posible el discurrir de esta tesis y a ellas y a ellos va mi agradecimiento, de corazón.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme acogido académicamente y ser mi *alma mater* en este país. A la Coordinación del Programa de Estudios Mesoamericanos: a Elvia Castoreda y Myriam Frago por su disposición y paciencia a lo largo de esta maestría, a la Dra. Ana Bella Pérez Castro por motivarme a que esta tesis se concrete.

A mi tutora Laura Elena Sotelo por darme libertad en mi trabajo y por compartir el amor por las culturas mayas. A los sinodales Marta Turok, Alejandro de Ávila, David Lorente y Pedro Pitarch por todas sus enseñanzas y apoyo. A Marta Turok por permitirme el acceso a los textiles etnográficos de la Colección de Ruth Lechuga (Museo Franz Mayer). Al Centro de Textiles del Mundo Maya (San Cristóbal de las Casas, Chiapas) y a la Biblioteca Juan de Córdova (Oaxaca de Juárez) por darme la posibilidad de analizar sus acervos y contribuir también en la elaboración de esta tesis.

A la comunidad de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas, la cual me mostró otro camino para mirar el mundo, y sobre todo a las mujeres tejedoras por compartirme su *saber-hacer* y enseñarme que tejer es aprender a vivir. A doña Mari por abrirme su corazón y su hogar desde siempre, a doña Juanita por ser mi paciente maestra de tejido y por regalarme su tiempo y amistad. A ambas por ofrecerme, desde el corazón, su sabiduría y su ejemplo como mujeres.

A Ana y Miguel, dos luces en mi vida, quienes me enseñaron a comprender lo mesoamericano a partir de los propios pueblos y desde sus luchas. Gracias de corazón por el tiempo, el saber y las enseñanzas que depositaron en mí y por insistir en que el conocimiento se construye desde lo colectivo.

A Erick, mi compañero y cómplice en este camino del conocimiento de nuestra América Latina profunda.

A mi familia de Argentina, por darme alas para volar y comprender mis sueños. A la Negra, mi familia de México, por despertar en mí el amor a los textiles de San Bartolomé.

A mis compañeros de Maestría, Yuyultzin, Victoria, Elvia y Salvador, por las acaloradas charlas e intercambio de ideas, por el compañerismo.

A todas ellas y ellos, infinitas gracias.

ÍNDICE

Introducción	7
El tránsito de lo arqueológico a lo vivo	10
Antecedentes: los estudios sobre el textil en las comunidades mayas de Chiapas	13
I. Las huellas materiales prehispánicas del tejido y algunas impresiones coloniales locales.....	14
II. Los textiles en la etnografía regional.....	16
PRIMERA PARTE	21
Capítulo 1. MI LLEGADA A LA COMUNIDAD TSOTSIL DE SAN BARTOLOMÉ	22
DE LOS LLANOS	
1.1. Breve mirada a los tsotsiles de San Bartolomé.....	25
1.2. Los barrios tradicionales indígenas de la cabecera municipal.....	28
1.2.1. La localidad de Paraíso del Grijalva.....	32
1.3. El Tejido social.....	33
1.4. La ropa de <i>nuestros antiguos, nuestros abuelos</i> : los textiles tradicionales de San Bartolomé	39
Capítulo 2. UNA ETNOGRAFÍA DE LAS TEJEDORAS Y DEL TEXTIL	47
2.1. Una herencia del saber y el hacer: el mundo cotidiano de las mujeres y sus experiencias.....	48
en torno al tejido	
2.1.1. El ciclo de vida de la mujer: etapas asociadas al tejido.....	52
2.2. Entre hilos, palitos y colores: el mundo corporal y sensible de las tejedoras.....	56
2.2.1. Hilado en <i>petet</i> : ¿cosa de <i>nuestras abuelas</i> ?.....	57
2.2.2. El proceso de teñido de las fibras.....	65
2.2.3. Partes del telar: los instrumentos textiles.....	67
2.2.4. El armado del telar y la elaboración textil: procesos de urdido, tejido y la “sacada” de la tela	73
3. La noción de corporalidad y el textil como <i> cuerpo</i>	80
SEGUNDA PARTE	82
Capítulo 3. APROXIMACIÓN AL LENGUAJE SIMBÓLICO DEL TEXTIL DE SAN BARTOLOMÉ	83
3.1. Una prenda tradicional femenina: el <i> chilil</i>	83
3.2. El lenguaje simbólico en el textil: algunas consideraciones teóricas y metodológicas.....	84
3.3. La siembra del <i>yalak’il</i>	87
3.4. Las figuras brocadas: imágenes visuales y sistemas de estructuración en el diseño.....	93
3.4.1. Muestrario de los diseños brocados: disposición de las imágenes visuales dentro de cada	

pasada de trama suplementaria.....	102
3.4.2. Niveles de estructuración hacia el interior del <i>lienzo</i> y de la <i>prenda</i>	105
3.5. Un análisis de las prendas femeninas de algunas colecciones etnográficas.....	109
Capítulo 4. EL TEJIDO Y SU VÍNCULO CON LO SAGRADO DENTRO DE LA COSMOVISIÓN DE SAN BARTOLOMÉ.....	120
4.1. El tejido y la fertilidad: mientras el <i>Rayo</i> está trabajando, la tejedora y su machete están descansando	120
4.2. El <i>Rayo</i> que habita en el <i>Cerro</i>	128
4.3. La petición del favor divino para aprender a tejer: la <i>Ch'ul JMe' Vixtiik del Ch'ul Vits</i>	131
4.3.1. Tejer y escribir.....	137
Conclusiones. EL TEXTIL COMO INSTRUMENTO PARA PENSAR EL MUNDO	139
La práctica del tejido y el textil en San Bartolomé de Los Llanos: simbolismo y sentido	139
Del mundo sensible al inteligible: el universo tejido	140
Índice de Imágenes	153
Índice de Figuras, Tablas, Dibujos	154
Referencias bibliográficas	155

Introducción

Mi primer encuentro –como argentina– con México, fue a través de Chiapas, concretamente con la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, lugar al que llegué para hacer una estancia académica, un día del mes de agosto del año 2012. Viviendo allí, caminando por las calles angostas de esa ciudad colonial –célebre por el levantamiento zapatista del año 1994–, una de las cosas que más atrajo mi atención fue la forma en que las mujeres indígenas iban vestidas, es decir, las prendas que cubrían los cuerpos de estas mujeres que se encontraban vendiendo en la calle o en el mercado o que simplemente transitaban. Esa fascinación por los textiles de Chiapas –sus colores, figuras y texturas– se unió, en ese momento, a mi curiosidad previa por los textiles andinos, que según las investigaciones de las últimas tres décadas, expresaban y articulaban una lógica indígena del mundo, de raíces prehispánicas.¹ Con el correr de los meses, la gente de Chiapas me fue enseñando que según la prenda que traía puesta la mujer, esta pertenecía a tal o cual comunidad de los Altos. Un día muy caloroso, estando a una hora de San Cristóbal, en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, alguien me mostró por primera vez los textiles de San Bartolomé de los Llanos (hoy Venustiano Carranza), los cuales no eran usualmente vistos en San Cristóbal –salvo en tiendas–. Desde ese instante supe que quería saber más sobre esos objetos tejidos, sobre las mujeres que los elaboraban y sobre el simbolismo de los diseños. En ese momento no lo sabía, pero esa curiosidad me obligaría a transitar –como arqueóloga– por nuevos caminos epistemológicos y metodológicos, como es la etnografía.

El tema de esta investigación es el tejido y el textil –es decir, la práctica y el objeto– de San Bartolomé de los Llanos, comunidad maya de habla tsotsil² del estado de Chiapas. En el caso del textil como objeto me centro en el estudio de una de las prendas femeninas considerada tradicional³ y de sus diseños brocados, que actualmente tejen en telar de cintura y

¹ Como serían los *tokhapus* prehispánicos y coloniales plasmados en los textiles.

² Uso la grafía *ts* y no *tz* “porque en los últimos decenios un importante número de escritores indígenas tsotsiles ha acordado emplear *ts*” (Diccionario Multilingüe, 2016: 36). Por ello, de ahora en adelante, para las palabras en

² Uso la grafía *ts* y no *tz* “porque en los últimos decenios un importante número de escritores indígenas tsotsiles ha acordado emplear *ts*” (Diccionario Multilingüe, 2016: 36). Por ello, de ahora en adelante, para las palabras en tsotsil y tseltal uso la grafía *ts*.

³ Por “tradicional” entiendo aquello que “no se limita a la conservación ni a la transmisión pura y simple de las experiencias anteriores. En el transcurso de la historia integra elementos nuevos adaptándolos a elementos antiguos [...] reactualiza y hace ser de nuevo lo que ha sido, no está limitada al saber hacer de una cultura porque se identifica con la vida misma de una comunidad” (Schwarz, 2008: 115). Es decir, lo tradicional no es estático necesariamente, sino que está en permanente cambio y reelaboración.

portan las mujeres indígenas, tanto en su vida cotidiana como en el contexto ritual. Esta pieza textil, conocida como huipil y denominada *chilil* en la lengua maya local, es a la vez parte de la vestimenta tradicional de la mujer en Mesoamérica, desde tiempos prehispánicos. Pero lo tradicional aquí no es entendido como un elemento estático, sino como algo que está en permanente cambio y reelaboración, de manera consciente, en este caso por parte de las productoras y portadoras del textil. Decidí realizar mi estudio en San Bartolomé de los Llanos por diversas razones. Esta comunidad, llamada desde la década de 1930 “Venustiano Carranza”, comparte con las demás comunidades mayas de habla tsotsil la tradición prehispánica del telar de cintura y el uso, por parte de mujeres y hombres indígenas, del traje tradicional. Sin embargo, San Bartolomé se encuentra ubicada en tierras bajas y cálidas, transición entre los Altos (tierra fría) y la Depresión Central de Chiapas (tierra caliente), y se distingue por tener textiles delgados y semitransparentes,⁴ diferentes a los que usan las mujeres de San Andrés, Chenalhó, Cancuc, Tenejapa, por nombrar solo algunas de las comunidades mayas de los Altos. Por otro lado, su ubicación geográfica vinculó históricamente a esta comunidad con otros grupos lingüísticos (no solo grupos mayenses), como los zoques y los chiapanecas, propiciando la circulación de objetos, conocimientos y prácticas a nivel regional; proceso que en el caso zoque se vio reflejado en el textil, según fue registrado por la pareja de artistas y coleccionistas Dorothy y Donald Cordry en la década del cuarenta del siglo pasado, al comparar y vincular la tradición textil zoque con la de San Bartolomé.⁵

Ahora bien, ¿cuál fue mi camino hasta llegar al textil como tema de investigación? ¿qué me impulsó a estudiar el textil en Mesoamérica? El interés por el objeto textil –ya sea el textil prehispánico como el contemporáneo elaborado en telar de cintura– y por las figuras representadas en él surgió en Sudamérica, hace algunos años, cuando al leer sobre los tejidos andinos⁶ las investigaciones sugerían que, posiblemente desde tiempos precolombinos, estos habían sido no sólo parte de la vestimenta, del intercambio de regalos o bienes de tributación, sino también soportes de sistemas de comunicación visual no verbales que operaban como

⁴ En este sentido, Ruth Lechuga (1991: 58) al hablar del atuendo prehispánico de las mujeres mayas de alcornia señala que “algunos huipiles eran cortos, de **tejido delgado, transparente y adornado con dibujos hechos de técnica de brocado**”, agregando que “En el Cenote Sagrado de Chichén Itzá se encontró un fragmento de un tejido elaborado con esa técnica”. Las negritas son mías.

⁵ Sobre San Bartolomé, decían los Cordry hacia 1940 “el único pueblo de Chiapas cuyos habitantes tienen un traje muy parecido al zoque” (Cordry y Cordry, 1988: 113).

⁶ El Área Andina es, junto con Mesoamérica, la otra gran área cultural del continente americano. Comprende un extenso territorio del occidente de América del Sur constituido por el sur de Colombia, todo Ecuador, Perú, parte de Bolivia, el norte y centro de Chile y el frente occidental de Argentina (Lumbreras *et al.*, 2008: 34).

formas de escritura;⁷ lo que en los estudios andinos se ha denominado “el problema escriturario, en sentido de lo que la escritura *es*, y lo que el textil *es*”, dando lugar a la pregunta específica de si el textil andino es o no una forma de escritura (Arnold, 2015: 40-41). Por ello, en un inicio, en esta investigación propuse como problema estudiar los diseños de los textiles mayas contemporáneos como formas mesoamericanas de escritura, en el marco del debate más amplio de los sistemas de escritura de tradición prehispánica y así, analizarlos desde la categoría de un sistema de escritura semasiográfico,⁸ siguiendo las propuestas de investigadores como Elizabeth Boone (2000; Boone y Mignolo, 1994). Sin embargo, en comparación con el Área Andina, donde se han conservado una gran cantidad de textiles prehispánicos y, en consecuencia, existe un desarrollo de los estudios sobre los sistemas de comunicación visual andinos desde un enfoque diacrónico (combinación del objeto arqueológico, el dato etnohistórico y el dato etnográfico), considero que en Mesoamérica hay dos fenómenos que cuestionaron mi enfoque: por un lado, no existe un corpus considerable de textiles arqueológicos recuperados en el Área maya; y por el otro, la existencia de un sistema de escritura en su forma “ortodoxa” –es decir, como registro del habla– como es la escritura maya, opaca otros posibles códigos gráficos mayas al abordarlos desde la teoría de la escritura. A esto se sumó un tercer elemento, la *etnografía*, ya que a partir de esta metodología –que también constituye una epistemología– corroboré que no era conveniente analizar estos lenguajes visuales desde la dicotomía oralidad *versus* escritura, como bien señaló Carlo Severi,⁹ sino buscar otras herramientas conceptuales para comprender la complejidad del proceso textil y de las representaciones simbólicas plasmadas en los textiles; y que el mismo trabajo de campo me daría esas claves.

Cuando inicié mi trabajo de campo y a lo largo del mismo me preguntaba ¿por qué las mujeres siguen realizando una práctica tan antigua como es el telar de cintura?, práctica que, por otro lado, comparte con la otra gran área cultural –la Andina– desde tiempos prehispánicos y hasta el presente; ¿esta permanencia responde, hoy en día, a motivos

⁷ Véase los trabajos compilados en González Carvajal y Bray (2008); y también Boone y Mignolo (1994), Boone (2000), Quispe Agnoli (2005), Salomon (2001), Silverman (2006, 2011), entre otros.

⁸ El interés por desarrollar esta línea de investigación había surgido de mi propia experiencia como arqueóloga, analizando los diseños en objetos cerámicos con influencia incaica, proveniente del área más meridional del *Tawantinsuyu* o imperio inca.

⁹ Carlo Severi planteó la falacia de la oposición entre tradiciones orales y tradiciones escritas dentro del estudio antropológico, dado que limita y reduce lo oral en su oposición a lo escrito; por el contrario, las “tradiciones iconográficas amerindias” (también llamadas por él pictografías) en lugar de intentos fallidos por inventar la escritura, son ejemplos de situaciones intermedias entre oralidad y escritura, y son prácticas sociales ligadas a la memoria y a la tradición. (Severi, 2010: 13-14).

meramente económicos?, ya que el textil ha generado un gran mercado, sobre todo asociado al turismo, a las modas y al consumo de sectores con cierto poder adquisitivo; o más bien el textil ¿no sería un “instrumento para pensar el mundo”, un “modelo conceptual”, como propone Pedro Pitarch (en prensa)? En esta tesis me inclino por esto último y por lo tanto, propongo como hipótesis que el diseño textil constituye un lenguaje simbólico expresado a través de imágenes que funcionan como símbolos¹⁰ creados por la comunidad en su permanente diálogo con los seres y los elementos de la naturaleza (dioses, fuerzas y espacios sagrados) que forman su cosmos. Este camino se fue manifestando en el mismo trabajo etnográfico. Del mismo modo, para comprender el simbolismo que expresa este lenguaje visual tejido en la prenda femenina, debo conocer también cómo dialogan el tejido (como práctica) y el textil (como objeto) en una escala social, es decir, con la comunidad en su conjunto y con la “comunidad de práctica textil” –tomando un concepto desarrollado por Denise Arnold y Elvira Espejo (2013) en los Andes bolivianos– y sus familias, en particular, dado que ambos aspectos están integrados.

El tránsito de lo arqueológico a lo *vivo*

Mi interés por el objeto textil me introdujo a la etnografía, como ya mencioné. Por lo tanto, el primer reto al que me enfrenté fue metodológico, dado que tuve que hacer etnografía partiendo de una formación de historiadora y arqueóloga. De este modo, la experiencia etnográfica me condujo no solo al objeto textil, sino a la observación y al registro de las prácticas socioculturales y sus lógicas subyacentes de pensamiento –que, por otro lado, les permiten a las comunidades enfrentar la modernidad–. Por lo tanto, la metodología que adopté fue hacer una etnografía de las tejedoras y del textil de la comunidad de San Bartolomé a partir de la observación sistemática y participante. Me propuse como objetivo general comenzar a describir los niveles material, social y simbólico-religioso del tejido en San Bartolomé, siempre desde la propia percepción de las mujeres tejedoras y la comunidad, tomados como sujetos de discursos y no como simples informantes. Asimismo, derivado de lo anterior, me propuse como objetivos específicos:

- 1) Describir el proceso de hilado (si existe o no en la actualidad y cómo), el proceso de elaboración del textil, las técnicas de tejido, las partes del telar de cintura, los materiales y

¹⁰ Tomo el concepto que desarrolla Fernando Schwarz (2008), en el marco de la Antropología de lo sagrado.

colores; en definitiva, el mundo sensible y corporal de las tejedoras, prestando atención en todos los casos a la terminología textil local (nivel material y social).

2) Registrar y analizar los diseños tejidos en la prenda femenina tradicional a partir de las imágenes visuales que conforman el universo de representaciones simbólicas de las tejedoras –así como un ámbito de reproducción de su cosmovisión–¹¹ y cómo se estructuran en el espacio textil (nivel simbólico). En este último objetivo esbozo algunas posibles interpretaciones de los diseños, las cuales serán ampliadas en el capítulo de conclusiones. También incluyo el análisis de nueve prendas de algunas colecciones etnográficas (Colección Pellizzi del Centro de Textiles del Mundo Maya y Colección Ruth Lechuga del Centro de Estudios de Arte Popular Ruth Lechuga, Museo Franz Mayer).

3) Describir y comprender la relación que existe en San Bartolomé entre el tejido y el textil y el ámbito de lo sagrado: ¿existen entidades sagradas vinculadas al tejido? ¿cómo participa el tejido en el ritual?, ¿cuál es el vínculo del telar y los diseños con lo sagrado? (nivel simbólico y sagrado). En esta investigación de maestría comenzaré a responder algunas de estas preguntas.

Cabe aclarar nuevamente que en esta tesis me limito a estudiar el huipil tradicional, es decir, el que elaboran y usan las propias mujeres indígenas, y que por tanto, tiene una vida social unida a la tejedora. El trabajo de campo lo realicé *junto con* y de la mano de mujeres tejedoras de los barrios tradicionales indígenas, ubicados en la cabecera municipal;¹² y con tejedoras de colonias periféricas, como San Francisco; y de localidades más alejadas de la cabecera, como Paraíso del Grijalva. El método consistió en la convivencia con las tejedoras, realizando entrevistas semiestructuradas y abiertas en español –dado que la mayoría es bilingüe–, y muy pocas en tsotsil, en este caso con la ayuda de un intérprete –como me sucedió con Bartolomé, de 104 años de edad, quien hablaba poco español–. De todas maneras, aunque mi tsotsil es muy básico, siempre busqué que las tejedoras me transmitieran su saber por medio de las categorías en su propia lengua. Durante mis jornadas de campo,¹³ inmersa en la vida y en el tiempo comunitarios, comprendí que si quería acercarme a los símbolos tejidos

¹¹ En este concepto sigo la propuesta desarrollada por Alfredo López Austin (1996, 2016a) para Mesoamérica.

¹² Sobre estos barrios hablaré en el capítulo uno, en relación a la organización social de la población tsotsil de San Bartolomé de los Llanos.

¹³ Realicé investigación de campo durante los meses de mayo y junio de 2016; julio de 2017; diciembre del año 2017 y enero de 2018; junio, julio y diciembre de 2018 y enero de 2019; abril del año 2019. A partir del mes de diciembre del año 2017 conté con el apoyo económico del Programa de Apoyo de Estudios de Posgrado (PAEP), dependiente de la UNAM.

y a los procesos corporales experimentados por las mujeres tejedoras, yo también debía aprender a tejer. Así, aprendí a tejer en telar de cintura bajo la guía de Juana Tubak Palam¹⁴ – a quien me refiero en esta tesis como Juanita–, tejedora tsotsil; aprendizaje que me llevaría a comprender que *tejer* es a la vez un proceso mental, corporal y sensitivo –un dejarse fluir del cuerpo–, ya que en las llamadas “sociedades tradicionales” la acción y el pensamiento están articulados.¹⁵ Por otro lado, como expresó la antropóloga Sabina Aguilera Madrigal¹⁶ (2014: 9), ese aprendizaje es una “vía fundamental para quien busca entender lo que un textil terminado puede estar comunicando”.

Este escrito se estructura de modo que cada capítulo tenga una correspondencia con los objetivos planteados. En el capítulo uno (1) hago primero una breve presentación de la comunidad de San Bartolomé de los Llanos en el contexto de la región de la Depresión Central, para luego sumergirme en el tejido social del grupo tsotsil de la comunidad, cuya vida cotidiana transcurre en los barrios tradicionales y colonias adyacentes de la cabecera municipal, así como en localidades más alejadas (particularmente, Paraíso del Grijalva). Si bien parece un espacio muy amplio, al trabajar con mujeres que forman parte de grupos o cooperativas de tejedoras me vi obligada a moverme por distintos puntos geográficos de la comunidad –que, por otro lado, están muy cerca–. En el capítulo dos (2) –que corresponde con el primer objetivo particular– describo a la comunidad de práctica textil a partir de varias dimensiones, tales como su mundo cotidiano y vivencial en tanto mujeres, su ciclo de vida –compuesto por etapas marcadas, de algún modo, por el tejido–, y el mundo sensible y corporal de las tejedoras durante el acto de tejer. En el capítulo tres (3) realizo la descripción de la técnica decorativa (brocado) y menciono brevemente la asociación entre el tejido y la milpa (el brocado como una “siembra”); también realizo el análisis de los diseños tejidos en la prenda femenina tradicional estudiada –el objetivo segundo– y propongo aplicar algunos conceptos desarrollados por Pedro Pitarch como es la idea de “pliegue” que se basa en

¹⁴ En San Bartolomé existen dos sistemas de apellido que distinguen a las personas: uno es el castellano y el otro es el indígena –en “idioma”, como dicen las tejedoras–. Así, Juana es Tubak Palam en tsotsil, mientras que sus apellidos en castellano son Solano Espinosa. En lo personal, decidí usar en este trabajo los apellidos de las tejedoras y demás sujetos que aquí aparecen en tsotsil, en caso de que me lo hayan dado –de lo contrario, utilizo sus apellidos en español– y sólo la primera vez que aparecen en el texto, ya que a lo largo del mismo usaré solo el nombre de pila.

¹⁵ Alfredo López Austin ha señalado que “las sociedades que llamamos tradicionales tienen en su conducta y pensamiento una congruencia muy superior a la nuestra, proyectada en buena parte en su concepción de las leyes sociales y naturales, indisolublemente unidas” (2016a: 40).

¹⁶ Esta antropóloga ha realizado estudios sobre textiles –en particular, la faja– entre los grupos tarahumara del suroeste del estado de Chihuahua.

modelos textiles –según el autor–, con el propósito de comenzar a entender el textil en relación con la corporalidad, ya que aquí exploro la idea de que el textil es una arte centrado en el cuerpo. En el último capítulo (4) trato sobre el tejido y su vínculo con lo sagrado dentro de la cosmovisión de San Bartolomé. Aquí hago uso del método comparativo, ya que he consultado contribuciones etnográficas, cuentos y relatos indígenas de otras comunidades de la región de Chiapas y de Mesoamérica, como complementos explicativos y con el fin de enriquecer mis interpretaciones.

Antecedentes: los estudios sobre el textil en las comunidades mayas de Chiapas

Las tradiciones textiles en el continente americano son fruto de un proceso de varios milenios. Para el área cultural de Mesoamérica se han desarrollado diversas investigaciones sobre los textiles precolombinos y contemporáneos.¹⁷ Me limitaré a abordar los estudios que se han hecho en torno a esta problemática en el actual territorio del estado de Chiapas, espacio habitado al momento de la conquista por grupos mayas, pero también por zoques y chiapanecas. Así mismo, para comprender la práctica cultural del tejido en telar de cintura y la vestimenta que se crea a partir de esta, debemos indagar diferentes caminos, como lo son la arqueología, la etnohistoria y la antropología; también con el fin de contrastar y cruzar los datos brindados por esas fuentes en nuestra área de investigación. Por ello, se hará un breve repaso sobre los hallazgos de textiles recuperados en los sitios arqueológicos de Chiapas, sobre algunos testimonios de cronistas españoles (frailes y soldados) que vieron y narraron esta tradición textil y las diferentes dimensiones en torno a ella (la de la vestimenta, la económica, etcétera); y finalmente, sobre la práctica del tejido, brocado e hilado, registrada desde las etnografías del siglo XX.

¹⁷ Véase al respecto Patricia Anawalt (2010), Cordry y Cordry (1968), Ruth Lechuga (1982a, 1982b, 1991), Guadalupe Mastache (2005); McCafferty y McCafferty (1991), Irmgard Weitlaner Johnson (1972), entre otras publicaciones.

I. Las huellas materiales prehispánicas del tejido y algunas impresiones coloniales locales

A diferencia de la otra gran área cultural, como es el Área Andina, en territorio maya se han recuperado pocos fragmentos de textiles en contextos arqueológicos (de entierro y rituales),¹⁸ debido a las malas condiciones de preservación de los materiales orgánicos. No obstante, aparte de los pocos restos de tejidos, contamos con algunos datos arqueológicos indirectos vinculados a la producción textil prehispánica, como son las herramientas asociadas a la práctica del hilado y del tejido (*v.gr.* malacates)¹⁹ y las representaciones en cerámica (figurillas femeninas de Jaina, vasos polícromos), en monumentos líticos como las estelas (*v.gr.* Yaxchilán) o a través de la pintura mural (*v.gr.* Bonampak, Calakmul).

En el caso concreto de Chiapas, en su territorio han sido recuperados textiles en contextos funerarios y rituales, como fueron las cavidades naturales o cuevas. Cerca de Comitán, en la denominada cueva del Chiptic, se encontraron tres piezas fragmentarias de algodón pertenecientes a la misma prenda. Según el análisis de I. Weitlaner Johnson, la prenda, la cual podría corresponder a un traje ceremonial maya, fue elaborada con la técnica de tejido semicanasta (variación del tejido sencillo) y decorada con dos técnicas diferentes: la pintura a mano y el teñido (*batik*), generando estampados monocromos y polícromos (Weitlaner Johnson, 1954). Hacia la zona zoque, sobre el cañón del río La Venta, se encuentra

¹⁸ En Río Azul (Petén guatemalteco), ciudad del Clásico, en la década de 1980 fue recuperada en el contexto de un entierro una pieza de tela de tejido abierto y de gasa, blanco sobre blanco, “muy similar a los textiles producidos actualmente por los maya kekchi alrededor de la moderna ciudad de Cobán en Guatemala”; véase Adams (1990: 37). Mientras que en las tierras bajas de la parte superior del valle del río Belice, en la Cueva de Barton Creek –cuya ocupación también correspondería al Clásico (Clásico Terminal)–, se recuperó un fragmento de paño de fibras de algodón, el cual fue elaborado con la técnica de sarga; véase Morehart *et al.* (2004).

Pero el hallazgo más importante de textiles se dio en el Cenote Sagrado de Chichén Itzá (clima húmedo de las tierras bajas de la península de Yucatán), donde se registraron alrededor de 600 fragmentos pequeños, sobre los cuales se ha interpretado que “Podrían haber sido ropa de sacrificados vivientes tirados al pozo, telas que envuelven otros objetos, u ofrendas...” (Mahler Lothrop, 1992: 33). La mayoría de las telas fueron elaboradas con fibras vegetales hiladas a mano como el algodón y unas pocas de agave; y se determinó la presencia de tres tipos de tejidos lisos: unidades individuales de hilos usados en la urdimbre y la trama para crear un tejido abierto (tafetán), un hilo de urdimbre por dos hilos de trama (taletón), y una combinación de hilos hilados de manera diferente para crear una variación de textura. Otras técnicas encontradas en los fragmentos fueron gasa, sarga, trama suplementaria (brocado), entre otras. Para una lectura de los análisis sobre los textiles del Cenote Sagrado véase Mahler Lothrop (1992).

¹⁹ Véase las publicaciones sobre los trabajos arqueológicos en el sitio Caracol (Belice) (Chase *et al.*, 2008) donde se hallaron malacates (de piedra y de cerámica) y agujas de hueso en contextos primarios, como entierros de mujeres de la élite maya del Clásico (250-900 e.c.). Además, tanto en el sitio de Copán (Honduras), trabajado por Julia Hendon, como en Tikal, se rescataron malacates, agujas y punzones; en el caso de Copán, vinculados a mujeres de la élite (citado en Chase *et al.*: 2008: 128). Por su parte, en el Cenote Sagrado, aparecieron malacates de madera y cerámica, y otras herramientas de tejido como un posible machete, un punzón y un levantador de urdimbre (Lothrop, 1992: 39). Por otra parte, en otras partes del mundo, el malacate es denominado como tortera o tortero, volante o fuyasola.

la cueva del Lazo (Ocozocoautla), en la que se recuperaron textiles (algunos con decoración geométrica), cuerdas y cordeles de fibra vegetal, asociados a entierros de niños aparentemente sacrificados durante el Clásico Tardío (600-900 e.c.) (Domenici, 2013). La mayoría de los restos de textiles son de algodón o de una combinación de algodón y agave, fueron elaborados con la técnica de tejido sencillo y decorados a partir del brocado, entre otras técnicas; mientras que algunos hilos fueron teñidos (de rojo, azul o marrón) (Domenici y Sánchez Valenzuela, 2017: 80). Finalmente, hacia el oriente del estado, están las cuevas de la Sierra de La Garrafa (Siltepec) donde se hallaron dos prendas de algodón de estilo Mixteca-Puebla, como parte de unas ofrendas funerarias: una es una tilma formada por cuatro lienzos y decorada, y la otra es un *xicolli*.²⁰

Por otro lado, en el Soconusco se recuperaron impresiones de textiles en cerámica e instrumentos (malacates pequeños y ligeros para hilar algodón). El análisis que realizó Walter Morris sobre las impresiones reveló “la existencia de una provisión relativamente abundante de **tejido simple** durante el período Postclásico Tardío, **tela delgada y transparente**”²¹ apropiada para clima cálido húmedo del Soconusco” (citado en Voorhies, 1991: 245). También en la extinta ciudad colonial de Copanaguastla, fundada por los dominicos en el siglo XVI, se llevaron a cabo excavaciones arqueológicas en las que se descubrieron evidencias de una antigua “industria algodonera”: “se encontraron malacates [pequeños, de barro] con los que los antiguos habitantes hilaban el algodón para tejerlo, así como los sellos de barro con que decoraban las telas” (Lee Whiting *et al.*, 1993: 95; Lee Whiting, 1994: 39-44). Estos datos son importantes, ya que hacen referencia a la industria del hilado y del tejido y confirman materialmente lo registrado por varios cronistas españoles,²² como el fraile dominico Francisco Ximénez, quien escribió que el pueblo “quelene” (tseltal) de Copanaguastla “es la madre del algodón y de allí se visten todas estas provincias” (Ximénez, 1999: 363). También el fraile inglés Thomas Gage en su crónica titulada *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales* (publicado en el siglo XVII), se refirió al valle donde se asienta el pueblo de San Bartolomé relatando que “produce también muchísimo

²⁰ La tilma está exhibida actualmente en el Museo Regional de Chiapas (dependiente del INAH), ubicado en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez. Según Eduardo Pareyón (1991: 66-67), la presencia de estos objetos en territorio chiapaneco respondió a la existencia de una ruta comercial de los mixtecos hacia el Soconusco.

²¹ Las negritas son mías.

²² En líneas generales, dentro del Área maya, contamos con referencias al cultivo del algodón, al hilado y tejido por parte de las mujeres, al tributo de mantas y al traje o vestimenta de los naturales. Véase también De la Garza (1983); Fuentes y Guzmán (1933); Gage (1982); Ximénez (1999).

algodón, que es la principal mercancía del país, por los copiosos surtidos de mantas que de él se fabrican” (Gage, 1982: 319).

II. Los textiles en la etnografía regional

La poca preservación de los textiles en el registro arqueológico del Área Maya hizo de los estudios etnográficos contemporáneos la alternativa para su investigación, teniendo en cuenta que el telar de cintura es una práctica prehispánica tradicional que las mujeres mantienen hasta nuestros días. En general, el tejido aparece registrado en muchas monografías etnográficas de las comunidades mayas de Chiapas como una actividad femenina,²³ común a la vida cotidiana de la mujer indígena, y que debía ser realizada por las niñas desde temprana edad, como parte de su aprendizaje. Por lo tanto, es una práctica identificada con una de las partes de la dualidad mesoamericana, la femenina.

Pero antes de hacer un repaso sobre las investigaciones que existen a la fecha sobre el textil en los estudios etnográficos, quisiera mencionar brevemente algunas líneas sobre el rol de la vestimenta –y por ende, de los textiles– en la definición de *lo indígena* en la antropología mexicana. Si bien no me extenderé en este tema, que excede por mucho esta tesis, solo diré que en la historia de esta disciplina uno de los elementos culturales que ha servido para definir *lo indígena* –en oposición a *lo ladino* o mestizo– ha sido la vestimenta, en el contexto de las dinámicas entre la naciente cultura nacional y la cultura indígena, en las que la antropología tuvo un papel importante. En términos generales, el interés por el vestido o indumentaria indígena ha estado ligado al estudio de la economía de autosuficiencia a través de la unidad económica familiar –siendo el vestido un elemento de la misma–, y como una forma tradicional que mantiene al indígena unido a la estructura social de la comunidad (Aguirre Beltrán y Pozas, 1973: 138-139); lo que en palabras de Pozas y Pozas (1984: 52) sería “un rasgo formal de la infraestructura, equivalente a una señal de quien la usa habla lengua indígena y participa en las organizaciones y en los cargos religiosos tradicionales”. El estudio de la indumentaria también ha estado ligado a la construcción de discursos sobre la “identidad” o pertenencia, la alteridad y la etnicidad. En este sentido, el traje ha sido considerado como un elemento clave en la diferenciación de los pueblos indígenas, incluso entre los tsotsiles, como señalaba Gertrude Duby en los años sesenta del siglo pasado: “Los

²³ Si bien en pleno siglo XXI ya existen varones que tejen en telar de cintura (lo que no es bien visto, sobre todo por los miembros masculinos), como es el caso de la comunidad en la que me encuentro trabajando, este tema no será abordado en esta investigación.

miles de tzotziles que existen forman muchos pueblos, y cada uno de ellos tiene sus costumbres particulares, **traje propio (pudiéndose identificar por él la región de que proviene el indígena)** y variaciones típicas en el idioma” (Duby, 1961: 14). Por su parte, en épocas más recientes, Miguel Bartolomé inserta el vestido en la cuestión étnica señalando que “desde la época prehispánica la indumentaria ha constituido un marcador de las filiaciones culturales y sociorganizativas de las colectividades nativas [...] La ropa aparece así como un signo diacrítico de la identidad, cuyas características sirven para destacar no sólo la filiación étnica sino incluso la adscripción comunitaria”; y llega a decir que el huipil –tema aquí estudiado– es, en la actualidad, “el más evidente marcador de la filiación étnica” (Bartolomé, 1994: 93-94).

Volviendo a los estudios etnográficos contemporáneos que se encargan de estudiar concretamente el textil, si bien me enfocaré en Chiapas, no puedo dejar de mencionar los estudios que se han llevado a cabo sobre los textiles en el territorio maya guatemalteco, en general, y sobre la prenda femenina, en particular. Uno de los trabajos pioneros sobre la práctica del tejido entre las mujeres mayas de Guatemala fue el realizado por Lila O’Neale en la década de 1940, y publicado en inglés bajo el título *Textiles of Highland Guatemala* (1945).²⁴ Esta obra amplia –ya que abarca textiles de centenares de comunidades del Altiplano, así como el análisis de colecciones etnográficas depositadas en los EEUU–, constituye un registro sistematizado de las operaciones que existen dentro del proceso de tejido en telar de cintura, así como la observación de los cambios que estaba sufriendo dicha práctica en esa época. Por otra parte, más hacia finales del siglo pasado, existen trabajos colectivos de investigadoras centroamericanas con europeas y norteamericanas, como el libro intitulado *With their hands and their eyes: Maya Textiles, Mirrors of a Worldview* (2003), editado por Mireille, Holsbeke y Julia Montoya; también *The Maya Textile Tradition* (1997), editado por Margot Blum Schevill, con la asistencia de Linda Asturias de Barrios. Incluso existe una obra, de finales del siglo pasado, que reúne diversas investigaciones sobre los textiles de las dos grandes áreas culturales de América, llamada *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes: an anthology* (1991),²⁵ publicada por la Universidad de Texas, donde se combinan distintas metodologías (historia del arte, etnohistoria, arqueología y antropología). En general, estas investigaciones sobre los trajes indígenas de Guatemala

²⁴ Publicada en español en el año 1979, bajo el título *Tejidos de los Altiplanos de Guatemala*.

²⁵ Esta obra incluye otras regiones de Mesoamérica, como Chiapas y Oaxaca (Istmo de Tehuantepec). Véase Margot Blum Schevill *et. al* (1991).

interpretan al textil como un texto o mensaje: ya sea, como un medio de comunicación visual de ideas y valores (Pancake, 1991: 45); como un código semiológico que transmite información socialmente significativa que la comunidad usa en su interacción, poniendo énfasis en los significados desde un enfoque emic Asturias de Barrios (1991:128); como un lenguaje visual que expresa la cosmovisión de los antiguos mayas a través de las tejedoras actuales, las cuales son vistas como sujetos activos que, por un lado, mantienen la tradición y por el otro, introducen innovaciones. También, siguiendo esta línea, los motivos de los textiles han sido analizados como representaciones que transmiten una tradición mitológica maya, de raíz prehispánica (Holsbeke y Montoya, 2003); y como símbolo identitario (rango, clase, estatus, edad) de las comunidades (Otzoy, 1991).

Enfocándonos ya en Chiapas, es importante resaltar que desde mediados del siglo XX muchas de las investigaciones antropológicas que se realizaron en su territorio se desarrollaron en la región de los Altos, en el marco de proyectos impulsados por la Universidad de Chicago (bajo la dirección del lingüista Norman MacQuown) y por la Universidad de Harvard (bajo la dirección del antropólogo Evon Z. Vogt).²⁶ Sin embargo, en una fecha tan temprana como 1940, Dorothy y Donald Cordry realizaron un estudio sobre el tejido entre los zoques de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez; interesándose también en los textiles de San Bartolomé de los Llanos, los cuales eran admirados por las mujeres zoques, ya que “existía comercio entre las dos áreas y una similitud del traje –debido al clima caliente de ambas localidades en comparación con la región alta y fría de San Cristóbal de Las Casas–”²⁷ (Cordry y Cordry, 1968: 335).

Un tiempo después Irmgard Weitlaner Johnson también pasó por la comunidad de San Bartolomé y registró en el año 1952 –y en tsotsil– las partes del telar de cintura, los diseños brocados, la existencia del cultivo del algodón y el uso de hilos comerciales; y una clasificación de los tipos de prendas que se elaboraban.²⁸ Por otra parte, también vinculado al textil en Chiapas, llevó a cabo un estudio descriptivo sobre un huipil ceremonial (vestido de

²⁶ Para mayor profundidad véase Andrés Medina (2000).

²⁷ La traducción es mía. En su libro sobre la indumentaria indígena de México (Cordry y Cordry, 1968), estos estudiosos tienen un capítulo dedicado exclusivamente a la comunidad tsotsil titulado “San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (Tzotzil)”.

²⁸ Notas de campo de Irmgard Weitlaner Johnson del año 1952 resguardadas en el Museo Textil de Oaxaca. Le agradezco al Dr. Alejandro de Ávila por haberme facilitado este documento para la realización de esta tesis. Parte de los diseños de San Bartolomé fueron publicados en el libro de la misma autora, titulado *Design Motifs of Mexican Indian Textiles* (1976: 54). También consulté sus manuscritos del Fondo Documental “Irmgard Weitlaner Johnson” de la Biblioteca de Investigación Juan de Córdova, en la ciudad de Oaxaca. Agradezco a Omar López Rocha y al personal de dicha biblioteca por su atención.

novia) de Zinacantán, en el que destacó la supervivencia de una técnica de ornamentación prehispánica, registrada en códices del centro de México, como es el uso de plumas.²⁹

Más tarde, los análisis sobre la tradición textil contemporánea se centraron en el aspecto simbólico. En la década de 1970, la por entonces estudiante de antropología Marta Turok llegó a la comunidad tsotsil de Magdalenas (Altos de Chiapas) para estudiar el huipil ceremonial, el cual era portado también por la Virgen patrona de la comunidad (Turok, 1974). Propuso que el análisis del significado simbólico de los diseños del textil debía hacerse en el marco del estudio del mito y del sistema ritual y religioso actual en el que se encontraba inmerso,³⁰ analizando el diseño del textil como un texto (Turok, 1987). Así, clasificó los motivos tejidos en geométricos (con un significado cosmográfico, como el rombo), zoomorfos (ligados al culto de los santos y la cruz) y florales (relacionados al ciclo agrícola) (Turok, 1974: 44). En esa misma época, iniciaba sus trabajos sobre los textiles Walter Morris, quien comenzó a recorrer varias comunidades indígenas del estado de Chiapas con el fin de armar la Colección Pellizzi de textiles mayas de ese territorio;³¹ ante la “amenaza de su inminente desaparición” como producto de la modernización de las comunidades indígenas,³² según la percepción de la antropología funcionalista. Walter Morris realizó estudios iconográficos y del arte visual de los diseños de los huipiles, también observó la relación del textil con los relatos orales (mitos) y las prácticas religiosas y destacó la función de esta prenda como vínculo identitario de la comunidad con su santo patrón (Morris, 1984; Morris *et al.*, 2006: 27; Morris *et al.*, 2011). Además, según este autor existe una continuidad de ciertos símbolos geométricos³³ desde el Clásico Maya hasta la actualidad (Morris, 1984; Morris y

²⁹ Irmgard Weitlaner Johnson (1957: 189-196) señala que las plumas eran de gallina y las hilaban junto con una fibra de algodón industrial blanco (hilaza) para ser usadas tanto en el tejido como en el bordado (en este se empleaban hilos comerciales de lana teñidos).

³⁰ Señalaba, además, que este sistema era una fusión de la religión indígena con la cristiana; y por ello, había que ser cautelosos “sobre enfatizar la persistencia del significado pagano original [de los diseños]” (Turok, 1974: 47). La traducción es mía.

³¹ Esta colección está exhibida en el Centro de Textiles del Mundo Maya, ubicado en el Museo de los Altos de Chiapas, ex convento de Santo Domingo. Según relata W. Morris, hacia la década de 1970, el antropólogo Francesco Pellizzi –quien participaba por esos años del proyecto Harvard–, quería armar una colección sistematizada de las artes mayas de los Altos, entre ellas, los textiles. Por ello, la actual “Colección Pellizzi” de textiles de Chiapas está compuesta por 800 piezas brocadas de diferentes comunidades y épocas, seleccionadas por Morris en sus visitas a mercados y fiestas (Morris, 1994: 46-47).

³² Esta actividad de “rescate” tuvo también otra faceta, como fue la creación de la cooperativa de tejedoras *Sna Jolobil*, en cuyo marco se desarrolló la transmisión de conocimientos de las tejedoras ancianas. Véase Francesco Pellizzi (1998).

³³ Para el autor, estos símbolos serían el rombo –no solo símbolo del universo, sino también del movimiento del sol– y el sapo, que aparecen en el huipil de la Señora *Xook* de Yaxchilán representado en las estelas (Morris, 1984: 6-7). En lo personal, considero que hay que tener cautela al momento de comparar temporalidades tan distantes como el Clásico Maya (250-900 e.c.) y el siglo XX.

Karasik, 2015). Por otra parte, en la década de los noventa, la revista *Artes de México* publicó un número sobre los textiles de Chiapas,³⁴ donde también participó Walter Morris, entre otros. Desde otros enfoques teóricos, también Marta Turok (1988) abordó los textiles de Chiapas a partir de la cultura material, la ecología y la tecnología, explicándolos bajo el concepto de “artesanía” y de producción.

Otro antecedente relevante para mi investigación es la tesis de maestría de Rosa Ramírez Calvo, realizada hacia fines de la década de 1980, titulada *Yalak'iletik: Pensamiento indio en los brocados de San Bartolomé de los Llanos* (1987);³⁵ ya que al tratarse de una tejedora indígena de San Bartolomé, representa un estudio de los textiles desde su propia percepción (incluso está escrita en tsotsil). Partiendo de su experiencia personal, realizó una etnografía sobre el hilado y el tejido (junto con sus técnicas) y sobre los nombres y el significado de los diseños brocados, con el fin de profundizar cómo las mujeres expresaban su cosmovisión a través de los tejidos.

Ya en pleno siglo XXI, desde la academia chiapaneca, Alla Kolpakova se orientó a estudiar uno de los motivos representados en los textiles de los Altos, como es el rombo. En un primer estudio, se propuso como objetivo buscar el “significado original” de dicho motivo brocado –aunque la autora habla de bordados, confundiendo las técnicas–, rastreándolo en otras épocas y culturas (Kolpakova, 2008: 280) (sobre todo, europeas y mesoamericanas; pero no de otras partes del continente, como el mundo andino); mientras que en un segundo análisis empleó el método de Panofsky (nivel iconográfico e iconológico de dicho motivo) (Kolpakova, 2014: 78). Llegó a la conclusión de que el rombo, desde tiempos prehispánicos hasta los tejidos actuales, es una representación de un concepto muy antiguo, vinculado al culto agrícola (tierra cultivable), a la fertilidad y fecundidad (Kolpakova, 2008: 291; 2014: 84). Sin embargo, llega a estas conclusiones sin tomar en cuenta el saber actual de las tejedoras –no realiza trabajo etnográfico, sino que retoma el catálogo de diseños elaborado por Morris, como ella misma refiere–, ya que según la investigadora “sus interpretaciones [las de las tejedoras], de reciente aparición, no corresponden a una tradición que se remonta al comienzo de nuestra era” (Kolpakova, 2008: 280).

³⁴ Margarita de Orellana (1998).

³⁵ Producto de esta tesis, la autora publicó el libro *Ba Kal K'u X-elan Sp'ejel yun'un Slomlejal Totik Ch'ul Bale. Flor y Pensamiento de los Totikes, San Bartolomé de los Llanos* (1998).

PRIMERA PARTE

Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce. [extraído del libro *Ch'ixinacax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, de Silvia Rivera Cusicanqui (2010: 33)]

Capítulo 1

MI LLEGADA A LA COMUNIDAD TSOTSIL DE SAN BARTOLOMÉ DE LOS LLANOS

Este capítulo tiene por objeto contextualizar mi llegada a la comunidad, así como también hacer un breve repaso por la historia y ubicación de San Bartolomé en el contexto regional, para finalmente meternos en la descripción etnográfica. En el año 2016 –en medio de la movilización magisterial en contra de la llamada “reforma educativa”–³⁶ realicé mi primera visita formal a la comunidad tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, cabecera del municipio llamado desde el año 1934 Venustiano Carranza.³⁷ Para referirme a mi comunidad de estudio, he decidido adoptar su nombre colonial, es decir, San Bartolomé de los Llanos, por varias razones: primero, porque San Bartolomé es el patrón local; segundo, porque uno de los nombres de su cerro sagrado (*ch’ul vits*) –donde se encuentra asentada la comunidad– es “San Bartolo”, extendiendo esta denominación también al lugar; y tercero, porque al momento de la conquista es registrado en las fuentes documentales como parte del territorio denominado “los Llanos”, el cual posteriormente formaría parte de la provincia colonial de Chiapa (De Vos, 1994: 42).³⁸ Además, la persona más anciana de la cabecera y los alrededores, don Bartolomé Chaven Poxik, de 104 años de edad, me comunicó que es correcto llamarlo “San Bartolomé de los Llanos”. Por otra parte, la mayoría de las publicaciones académicas sobre esta comunidad la denominan bajo ese nombre.

San Bartolomé de los Llanos se ubica en el centro del estado de Chiapas, al sureste de la capital, en la región denominada Depresión Central. Actualmente, según datos del año 2015 recabados por el gubernamental Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), del total de la población del municipio, solo el 21,63% habla una lengua indígena, en este caso, el

³⁶ Ese contexto social y político, no solo estatal sino nacional, hacía difícil mi llegada y estancia en la comunidad, debido a los continuos cortes de carretera y a la situación de violencia, promovida desde el gobierno de Chiapas como respuesta a la demanda magisterial.

³⁷ En el año 1933 el gobernador de Chiapas V. Grajales ordenó por decreto el cierre de iglesias, como parte de las políticas anticlericales. Así, un año más tarde, se le cambió el nombre a San Bartolomé (tanto la cabecera como el municipio) y sus iglesias fueron saqueadas por tropas federales. Véase M.C. Renard (1985: 100-101).

³⁸ Según Jan De Vos (1994: 42), “los Llanos” aparece en las fuentes como una subdivisión territorial prehispánica, la cual se constituyó “ya sea en torno al manejo de una misma lengua, o bien alrededor de la integración al mismo sistema de producción e intercambio de bienes, o con base en la sumisión al mismo régimen político y militar”. Este territorio abarcó parte de la Depresión del río Grijalva (concretamente, su curso superior), donde –según el autor– coexistieron en la época prehispánica diversos grupos lingüísticos mayenses como el tseltal, el tsotsil, el tojolabal, el mochó, el coxoh y el cabil.

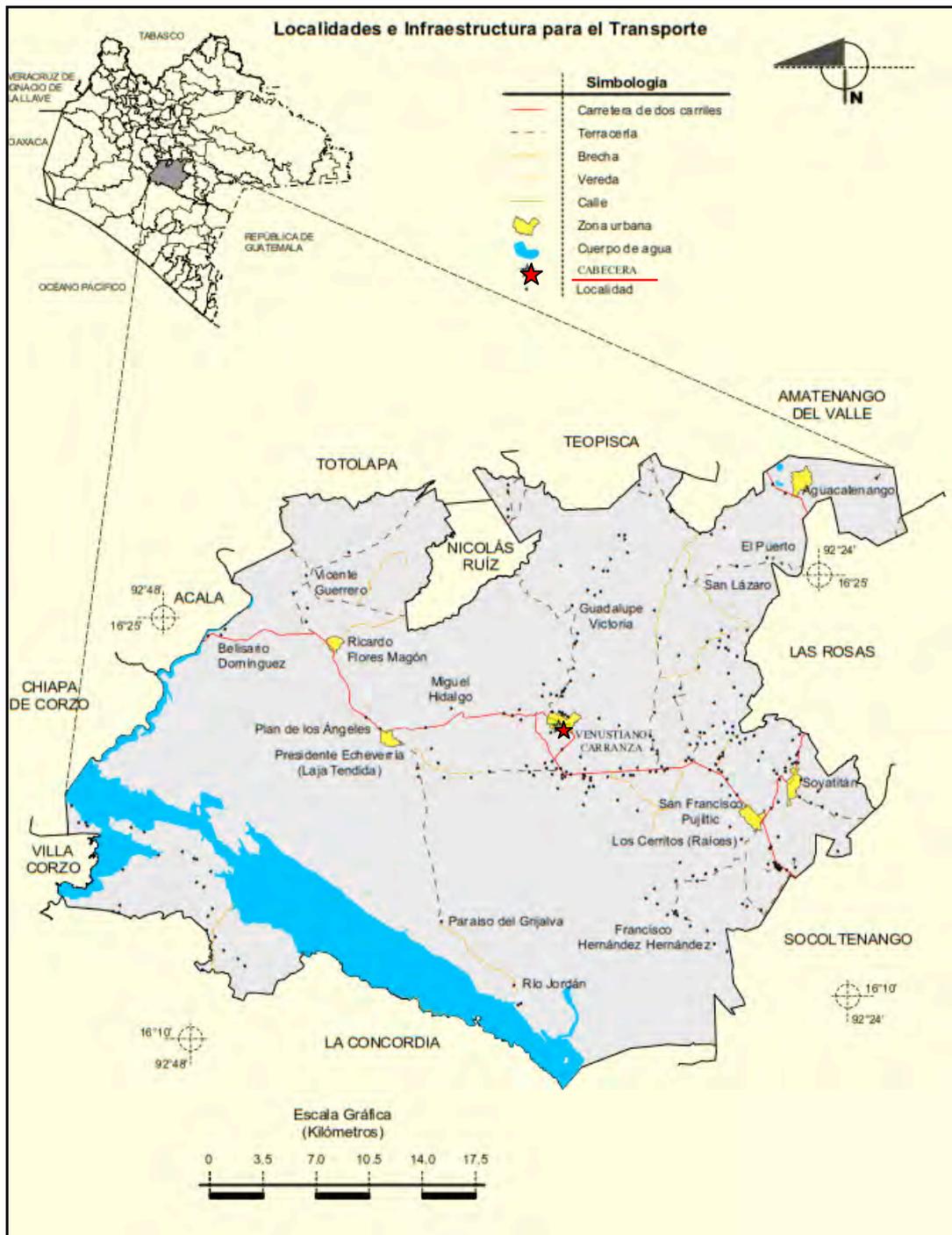
tsotsil y el tseltal –este último, concretamente en la localidad de Aguacatenango–;³⁹ ambas lenguas mayenses, cuya mayor dispersión se da en los Altos.⁴⁰ En efecto, los grupos tsotsiles, quienes no constituyen una etnia homogénea y cuya lengua es denominada por ellos *bats’i k’op* –literalmente, verdadera u originaria lengua–, siguen concentrados principalmente en los valles y montañas de los Altos, constituyendo junto con los hablantes tseltales el 75,6% del total de la población (387.650 habitantes), según el censo del INEGI del 2000.⁴¹ La comunidad estudiada posee un clima cálido subhúmedo y su ciclo anual está marcado por dos temporadas, la de secas y la de lluvias (esta última en verano). Mis visitas han coincidido con ambas. Realicé mi trabajo de campo sobre todo en algunos de los “barrios tradicionales” de la cabecera municipal, aquellos identificados por el antropólogo Marcelo Díaz de Salas –de quien hablaré más adelante– como barrios indígenas, situados alrededor de la zona centro, ésta última habitada históricamente por ladinos. Asimismo, visité otras colonias⁴² aledañas a la cabecera (caso de San Francisco) y algunas localidades como Paraíso del Grijalva –a lo largo de este capítulo, en el apartado del tejido y la trama social, estos espacios se describirán con más detalle–. Por lo tanto, mi investigación se limita a estos lugares dentro del municipio.

³⁹ INEGI, Encuesta Intercensal 2015.

⁴⁰ El tsotsil que se habla en San Bartolomé de los Llanos constituye una variante dialectal diferente a la que se habla en los Altos de Chiapas, al punto de que algunos pobladores me han dicho que su idioma es *totik* y que tsotsil “ese lo hablan en los Altos”. Esta variante fue registrada por Harvey Sarles en la década de 1960 en su estudio *Descriptive Grammar, Dictionary, Texts of San Bartolomé Tzotzil*, el cual no ha sido publicado.

⁴¹ Tomado de Margarita Nolasco Armas (2008: 21).

⁴² En Chiapas, el término “colonia” se usa para designar a nuevos asentamientos.



Mapa 1. Fuente: INEGI. *Marco Geoestadístico Municipal 2005, versión 3.1.*; Información Topográfica Digital Escala 1:250 000 serie II y serie III; en: *Prontuario de información geográfica municipal de los Estados Unidos Mexicanos. Venustiano Carranza, Chiapas.*

1.1. Breve mirada a los tsotsiles de San Bartolomé

La historia de San Bartolomé está vinculada a su ubicación geográfica, dado que dentro de la Depresión Central de Chiapas es el único municipio con población tsotsil numerosa, asentada probablemente desde tiempos prehispánicos. En esta amplia región, atravesada por el río Grande, hoy conocido como Grijalva –y por tanto, con tierras llanas, fértiles e irrigadas, clima cálido y moderadamente lluvioso y vegetación de tierra caliente–, sigue predominando el cultivo de maíz híbrido y la ganadería extensiva, si bien también cuenta con pocas áreas sembradas de hortalizas y extensiones de tierra orientadas a la producción de la caña de azúcar para alimentar al ingenio de Pujiltic (Viqueira, 1995: 31). Pedro Viqueira (2002: 268) señala que al momento de la conquista española, la región de la Depresión Central estaba habitada por una diversidad de grupos lingüísticos, tales como zoques (familia mixe-zoqueana), chiapanecas (familia otomangue) y mayas (tseltales, tsotsiles, tojolabales)⁴³. Esto es importante debido a la relevancia que tuvo esta región, primero como ruta comercial entre el Altiplano guatemalteco y el Altiplano mexicano, y luego, ya en la Colonia, como camino real que comunicaba Santiago de Guatemala (actual Antigua) con el puerto de Veracruz, permitiendo la circulación de productos importantes como cacao, azúcar y algodón; este último, en bruto o tejido en mantas.⁴⁴

San Bartolomé era uno de los lugares por los que pasaba el camino real, junto con otras poblaciones, en las que también existía la producción de algodón y de tejidos. Este era el caso, por ejemplo, del poblado de Chiapa de los Indios (de filiación chiapaneca) –actual Chiapa de Corzo–, donde fray Tomás de la Torre registró “vemos de noche lumbre por las casas, que están las mujeres hilando y tejiendo, hácense aquí las mejores mantas de algodón que se hacen en la tierra y aún en las Indias” (Ximénez, 1999: 354); y el de Copanaguastla –anterior señorío tseltal de *Uxte-*, “la madre del algodón” (Ximénez, *op. cit.*: 363), donde las mujeres se ocupaban de “desmotarlo, hilarlo con husos, devanarlo, y formar ovillos antes de urdirlo y tramarlo para elaborar mantas gruesas o delgadas, pintadas con palo de tinte o grana, entretejidas con plumas, bordadas, brocadas o deshilvanadas” (Ruz, 1995: 49). Así mismo, los pobladores tsotsiles actuales de San Bartolomé guardan en la memoria una época en la que se

⁴³ En relación a las lenguas mayenses, recordemos que Jan De Vos también menciona al mochó, al coxoh y al cabil –nota 39 de este capítulo–.

⁴⁴ Dentro de la Depresión Central, los pueblos de indios por los que pasaba el camino real eran: Tuxtla y Chiapa de los Indios (antigua Chiapan), en las partes bajas; y los pueblos de Acala, Ostuta, San Bartolomé de los Llanos, Copanaguastla, Coapa, Escuintenango, Aquespala, Coneta, fundados por los dominicos en el fondo del valle del río Grande (Viqueira, 2011-2012: 41).

cultivaba el algodón en abundancia. De hecho, a finales del siglo XVI (1595), el Visitador Tomás Torres realizó un reconocimiento por diversos pueblos y conventos de la Provincia de Chiapas, registrando que:

Bajando por el mal camino del llano de Teopisca está el curato de San Bartolomé, que asiste un cura de la orden de Santo Domingo, el cual es pueblo grande situado **entre cerros y terreno quebrado, con buenas aguas** [...] Este pueblo y los comarcanos son de indios zociles [tsotsiles], de carácter bien dispuestos y laboriosos, con **buenas sementeras de frijol y milpas**, lo mismo que **algodón que les sirve para hacer mantas que comercian** con Chiapa y Teopisca.⁴⁵

De modo que el territorio de la Depresión Central se incorporó de manera temprana al sistema económico europeo a través de las estancias de ganado mayor (caballar, mular, vacuno) y haciendas de caña de azúcar (Viqueira, 2011-2012). Durante el siglo XVII, el calor y la existencia de humedales en la Depresión Central promovieron la propagación de una serie de epidemias traídas por los españoles, las cuales afectaron a la población indígena y llevaron a una crisis demográfica y a la desaparición de varios de los pueblos del camino real (el caso más conocido es el de Copanaguastla); en este contexto, San Bartolomé resistió por estar situada en un lugar más alto (Viqueira, 2011-2012: 45). Es decir, si bien San Bartolomé es parte de la Depresión Central, Virginia Molina (1976: 44-47) ha precisado que este poblado se encuentra en la transición o frontera hacia otra área geográfica y económica diferente, como es los Altos o Meseta Central, área montañosa accidentada y con una vegetación de tierra fría, cuya población es mayoritariamente indígena y con un patrón de asentamiento disperso y una economía autosuficiente (importancia del cultivo de maíz); mientras que en la Depresión Central la autosuficiencia es menor y existe una importante población de ladinos que pasaron a ocupar colonias ejidales y fincas. Sin embargo, como bien señaló Virginia Molina para la década de 1970, San Bartolomé:

conserva características de las dos regiones [...] Aunque parte de su economía gira en torno a actividades agropecuarias de comercialización, un **elevado número de su población** tiene una **economía orientada a la autosuficiencia**. Hay un alto porcentaje de **población indígena en un asentamiento concentrado en la cabecera municipal**, pero ello se combina con una dispersión de hombres en época de trabajo agrícola.⁴⁶ (Molina, *op. cit.*: 47)

⁴⁵ Las negritas son mías. Manuscrito *Relación de la Visita a diversos pueblos y conventos de la provincia de Chiapas hecha por el fraile Visitador Tomás Torres, por mandato del Obispo de la dicha provincia*. Aparece como anexo en Virginia Molina (1976: 200).

⁴⁶ Las negritas son mías.

Debido al proceso histórico vivido en la región de la Depresión Central, los pueblos asentados a lo largo de ella han experimentado un proceso de ladinización más marcado que otras regiones de Chiapas, como los mismos Altos o la Selva. Debido a esta ubicación excepcional, cabe preguntarse cómo ha sido abordada la comunidad de San Bartolomé desde los estudios sociales. Al ser una comunidad tsotsil, fue incorporada dentro del Proyecto *Man in Nature*⁴⁷ del Departamento de Antropología de la Universidad de Chicago, llevado a cabo en Chiapas entre los años 1959 y 1962, el cual tenía por objetivo registrar y comparar los procesos de cambio social y cultural en las comunidades tseltales y tsotsiles de los Altos de Chiapas. De este modo, llegó hacia los años 1960-1961 Marcelo Díaz de Salas –fallecido en 1970–, estudiante de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). La monografía etnográfica elaborada por Marcelo, titulada y publicada después de su muerte como *San Bartolomé de los Llanos en la escritura de un etnógrafo. 1960-1961. Diario de campo. Venustiano Carranza, Chiapas* (1995), ha sido un referente para moverme en la comunidad, ya que registra la vida de los tsotsiles, sus barrios tradicionales, los cambios en la estructura político-religiosa tradicional, su visión de mundo; así como también, anota información, si bien de manera tangencial, acerca del tejido y las mujeres. En el momento en que Marcelo realizó su estudio, la antropología regional estaba muy marcada por la escuela funcionalista británica (cuyos referentes en esta parte de México fueron Robert Redfield y Sol Tax) y el culturalismo, dirigiendo los intereses teóricos hacia la organización político-religiosa, las relaciones de parentesco y organización social, la cosmovisión (con temas como el nagualismo) (Medina, 2000: 121-122); así como también las relaciones interétnicas en términos de una oposición y de una dicotomía cultural entre *indio/ladino*.⁴⁸

Por esos años, otro antropólogo, Michael Salovesh, acompañó a Marcelo a San Bartolomé y realizó un estudio sobre la estratificación social y las pautas de residencia entre los indígenas del lugar, caracterizándolo por la “ausencia periódica de hombres” en la unidad doméstica, factor que según el investigador retardaba los cambios en la vida social indígena tradicional, a la vez que aceleraba cambios en la vida doméstica. Su análisis colocó a las mujeres como agentes de cambio “hacia la aculturación”, mientras que los hombres eran fuerzas conservadoras (Salovesh, 1965). Estos datos son relevantes para esta tesis, ya que

⁴⁷ Este proyecto, en palabras de Julian Pitt-Rivers y Norman McQuown (1990: 9) “tuvo como objeto original investigar las relaciones de las comunidades tzeltal-tzotzil, que habitan el sureste de la Sierra de Chiapas, México, con su medio ambiente”.

⁴⁸ El término *ladino* corresponde a “una categoría sociocultural que en la mayor parte del área maya da nombre a la población considerada no-indígena, conformada por lo general por los mestizos hispanoparlantes” (Alejos García, 1991: 491-494).

habla del rol de las mujeres en los procesos de cambios económicos y sociales dentro de la comunidad, lo que pudo influir o no en la práctica del tejido.

1.2. Los barrios tradicionales indígenas de la cabecera municipal

La comunidad de San Bartolomé de los Llanos, a la cual se llega por la ruta que comunica la ciudad capital de Tuxtla Gutiérrez con Comitán, se encuentra asentada en las faldas del cerro llamado por los indígenas “San Bartolo”⁴⁹ (a 800 msnm), cerro santo al que suben anualmente para realizar sus ceremonias propiciatorias de lluvias adecuadas. Este cerro también es llamado *Yalenchen*,⁵⁰ nombre que podría derivar de la denominación tsotsil *Alanchén* que tenía hacia el siglo XVI el pueblo de San Bartolomé (Calnek, 1990: 121). Según Miguel Vassallo, el *ch’ul vits* es denominado en español “San Bartolo”, ya que es el asiento de la deidad tutelar (y por lo tanto, principal) de la cabecera y sus comunidades dependientes.⁵¹ Es decir, como el dios patrono de la comunidad es San Bartolomé, se considera que el cerro es su morada o casa; ya que, como señala López Austin (2017: 102): “Cada pueblo sale del vientre montañoso de la tierra con el auxilio de su dios patrono particular; emprende una penosa travesía, alentado por la promesa de llegar a la tierra prometida; llega finalmente a ella, se establece y aloja a su dios protector en un monte aledaño, la nueva réplica de la gran casa”. Este relato de la peregrinación del dios patrono –sustituido desde la Colonia por el santo patrón– antes de asentarse en el lugar que funda está presente en las narraciones orales de la comunidad, ya que me contaban que tanto al patrón como a los cerros los “trajeron” o como me relataba un Principal: “cuentan que San Bartolomé cuando fue traído, al apoyarlo en la tierra no se quiso mover y por eso es el patrón”. Mientras que el anciano de la comunidad, don Bartolomé, me decía que el cerro era “una iglesia”, del mismo modo que el santo está alojado en el interior de la iglesia parroquial.

⁴⁹ Último límite de la serranía de Nuevo León que forma parte de la cadena montañosa Altos de Chiapas (Molina, *op. cit.*: 35).

⁵⁰ Otros me han dicho *Yalelch’en*, “pozo de agua”. Pedro Pitarch en su etnografía sobre las almas tseltales, menciona este cerro como una de las cuatro montañas (ubicadas hacia los cuatro rumbos) donde residen las almas-*ch’ulel* de los miembros de los cuatro grupos exogámicos mayores de Cancún: “La tercera [de las montañas] es *yalanch’en* (“cueva baja”), en cuya falda se asienta el pueblo tzotzil de San Bartolomé de los Llanos” (Pitarch, 2017: 35-36).

⁵¹ Le debo esta aclaración a Miguel Vassallo (comunicación personal, agosto de 2019).

Por lo tanto, para llegar a la cabecera hay que subir por la entrada principal, la cual va “escalando” dicho cerro. Ya en el parque central, donde se encuentran ubicados el palacio municipal y la iglesia parroquial, se observa imponente el cerro sagrado –teniendo en cuenta que es una región donde predominan las llanuras–. Junto al *ch’ul vits*, sobresale en el paisaje otro cerro situado hacia el sur, que es hermano menor de aquél: el cerro *Yaxchén* (“verde cueva”), también conocido como cerro de la Laja Tendida.⁵² Aparte de estos dos cerros, existen otros como el *Mut vits* (gallo⁵³ cerro) –donde se encuentra asentada la iglesia de Guadalupe– y el cerro *Kaxaton* (“caja de piedra”), considerado este último “encanto”.



Imagen 1. A la izquierda: Vista del cerro sagrado –*ch’ul vits*–, también llamado cerro San Bartolo, desde el parque de la cabecera municipal. A la derecha: Vista del cerro *Yaxchén* y parte del valle desde la ladera sur del *ch’ul vits*. (Foto de la autora)

La primera vez que llegué a la cabecera municipal, esta comunidad me pareció bastante “urbanizada” y “modernizada”,⁵⁴ en contraste con la imagen que tenemos de los grupos mayenses contemporáneos. Se percibía una convivencia de mucho tiempo entre ladinos e indígenas. De hecho, es común que tanto las mujeres como los hombres tsotsiles hablen muy bien el español.⁵⁵ En mis primeras visitas, mi mirada buscaba ansiosamente mujeres con los famosos textiles blancos y semitransparentes de San Bartolomé. Si bien ya no se observan tantas mujeres con su traje tradicional, sí pude ver en algunas zonas del centro, como el

⁵² De este paisaje sagrado se hablará más en el capítulo cuatro de esta tesis.

⁵³ Si bien *mut* es literalmente “ave, pájaro”, se usa para “gallo o gallina” como contracción de *kaxlan mut*.

⁵⁴ Esta primera impresión estaba sesgada, de manera inconsciente, por lo que Pedro Pitarch denominó el “canon prehispánico de la etnografía clásica en Mesoamérica”, el cual definió lo indígena contemporáneo desde el pasado prehispánico, en vez de pensar cómo vivían e interpretaban las culturas indígenas la modernidad. Pedro Pitarch (2013: 209-220).

⁵⁵ Hacia la década del sesenta, ya Michael Salovesh registró que el 90% de la población indígena podía conversar en español, con un mayor manejo del idioma por parte de las mujeres (Salovesh, 1965: 322).

mercado (*chivit*) –el cual se instala a diario a lo largo de tres calles cercanas al parque– a algunas viejitas que portaban su huipil, su nagua sutilmente bordada y su listón envolviendo sus trenzas; e incluso algunas iban descalzas. También, algunos puestos del mercado son atendidos por mujeres vestidas de esta manera. A medida que pasaban los días en la comunidad y me adentraba a los barrios tradicionales iba observando cada vez más y más señoras adultas –sobre todo, ya que las jóvenes han dejado de usar, hace tiempo, el traje tradicional para el diario– con sus ropas tejidas en telar de cintura. Al principio, me costó adaptarme al ritmo de la comunidad, en mi percepción más lento. Luego de varias estancias en la misma, iría comprendiendo que el “tiempo” en San Bartolomé –entendido como “devenir”– está organizado, para los campesinos y sus familias (en donde se encuentran las tejedoras), en torno al ciclo agrícola y a las fiestas religiosas.

Lo primero que te dicen cuando estás en San Bartolomé es que ellos, los indígenas, son los “*totikes*”. Los habitantes tsotsiles de esta comunidad se refieren a sí mismos bajo esa denominación, la cual fue interpretada y traducida por el antropólogo Marcelo Díaz de Salas (1995: 240) como “dioses”,⁵⁶ si bien se trata de la castellanización del vocablo tsotsil *totik* (nuestro padre) pluralizado una vez más en español (ya que el pluralizador tsotsil es *-etik*); pero que también se origina en un mito local, del que hablaremos posteriormente.⁵⁷ Los barrios tradicionales, donde transcurre la vida cotidiana de la comunidad tsotsil de San Bartolomé, se conocen bajo el nombre de El Convento, Señor del Pozo, San Pedro Mártir, El Calvario y San Sebastián.⁵⁸ A estos barrios habría que agregarles el barrio Guadalupe,⁵⁹ situado entre El Calvario y San Pedro y vinculado a la iglesia de Guadalupe, situada en el *Mut vits*; y la colonia San Francisco,⁶⁰ ubicada esta última hacia un área más periférica del centro del poblado –antes “zona de monte”⁶¹–, pero cuyos habitantes están vinculados a la iglesia y barrio de San Pedro, ya que muchas de las mujeres entrevistadas y sus esposos me

⁵⁶ La interpretación de Marcelo Díaz se origina en que los tsotsiles de San Bartolomé se consideran “hijos del Sol” a quien reverencialmente llaman *Ch’ul Totik* (que tradujo como Padre-Santo, pero lo correcto es Nuestro Sagrado Padre), identificándolo con dios (Díaz de Salas, 1963: 260- 267). Por lo tanto, tradujo *totikes* como dioses.

⁵⁷ Se hará referencia a este mito en los capítulos tres y cuatro.

⁵⁸ Precisamente, en relación a estos barrios, a Marcelo Díaz de Salas uno de los Principales le aclaró en 1961 “algo muy importante”: que “entre la gente indígena hay cinco barrios” (Díaz de Salas, 1995: 141).

⁵⁹ Este barrio fue identificado por Marcelo como “la Pimienta”; y según uno de sus informantes no era barrio ya que una parte pertenecía al barrio del Calvario y la otra al de San Pedro Mártir (*idem*).

⁶⁰ Queda a cinco minutos en transporte público local (las famosas combis). Pero también se puede ir a pie, pasando el panteón municipal. Las casas de la colonia San Francisco comprenden terrenos más grandes con espacio para sus gallinas y guajolotes (que, por lo general, circulan libremente); y algunas casas poseen estructuras de repellado de lodo (*pakbil na*), como la cocina-fogón, e incluso las habitaciones de descanso.

⁶¹ Es el área natural opuesta al poblado.

comentaron que generaciones pasadas (sus padres y abuelos) habían vivido en dicho barrio; o inclusive, habitan en San Francisco Principales de dicha iglesia. A su vez, cada uno de los barrios está vinculado a una iglesia y por lo tanto, a su santo, y a un grupo de “Principales”; y realizan procesiones anuales, en grupos de dos en dos, a la cima del *ch’ul vits* (fiesta de la Santa Cruz, en el mes de mayo). Las familias indígenas que habitan en estos barrios son comuneros –no ejidatarios– y están divididas actualmente en dos organizaciones campesinas separadas: por un lado, la Organización Campesina Emiliano Zapata (OCEZ)-Casa del Pueblo; y por el otro la Alianza San Bartolomé de los Llanos;⁶² por lo que esta organización comunal es uno de los elementos que articula la trama social de los tsotsiles.

Los barrios –llamados *calpules* en la literatura etnográfica– junto con el llamado “sistema de cargos” han sido considerados, desde los estudios antropológicos de la década de 1950 y 1960, espacios donde se expresaba la organización político-religiosa tradicional indígena, así como las relaciones de parentesco. En el caso de San Bartolomé, durante la primera mitad del siglo XX, ese sistema político-religioso de cargos fue desapareciendo, así como también el Ayuntamiento indígena, en beneficio de una organización campesina ligada a la lucha por la tierra, conformada tanto por indígenas como por ladinos pobres. Sin embargo, los denominados “Principales” de cada barrio,⁶³ quienes en sus propias palabras ejercen el *ch’ul mantalil* –traducido al español es el “sagrado mandato, consejo”–, son hoy el reflejo de la organización político-religiosa de los “antiguos”. Estos se encargan de organizar las fiestas religiosas, siguiendo los patrones tradicionales. Y según Cristine Renard (1985) –quien estudió la organización de los comuneros entre los años 1970 y 1985–, el viejo sistema tradicional de poder estaba afincado precisamente en los barrios y en las figuras de los Principales.⁶⁴

⁶² Según me contaban los pobladores, ambas organizaciones son producto de una escisión al interior de la Casa del Pueblo, la cual sucedió hace varias décadas.

⁶³ Marcelo Díaz de Salas (1965: 256) los llama *Muk-tik-winik*, Nuestro más Grande Señor.

⁶⁴ La jerarquía del viejo sistema de cargos que fue desapareciendo estaba compuesta por (de menor a mayor): Mayorcito (*mayoletik*); Mayordomo (*maltomaetik*), encargado de organizar y costear las fiestas de los santos principales; Bankilal; y Prioste, mayor cargo en fiestas menores; hasta alcanzar el cargo máximo, el de Principal, que formaba parte del Consejo de la comunidad (Renard, 1985: 93-97). Por su parte, Marcelo Díaz de Salas (1995: 347-348) también habla de otros cargos como el de Martomas y el de Alférez. En mis visitas a la comunidad sólo he conocido a Principales y al Prioste de la iglesia de San Sebastián, quien fue elegido el año 2018, y a cuya velación asistí.

1.2.1. La localidad de *Paraíso del Grijalva*

Originalmente vinculada a algunos barrios tradicionales de la cabecera municipal, existe la localidad conocida con el nombre de Paraíso del Grijalva, muy cerca del río homónimo. Se llega por una desviación desde la misma carretera que comunica Tuxtla Gutiérrez con San Bartolomé y está a media hora, aproximadamente, de la cabecera. Esta localidad se conformó con pobladores desplazados de Vega del Paso, Vega del Chachí⁶⁵ y Yuchén⁶⁶, mezcla entre antiguos ejidatarios y comuneros, como consecuencia de la construcción de la presa “La Angostura” (1969-1970). Las mujeres de Paraíso que me contaron sobre el tejido habían vivido de niñas en Yuchén –como Dominga Tuluk Tomin y Petrona Koktum–, “en un lado del río, en el monte”, antes de que el Gobierno trasladara a las familias con motivo de la presa. Las familias de estas tejedoras habían pertenecido a alguno de los barrios tradicionales –por ejemplo, en el caso de Dominga, su padre era del barrio San Sebastián–. Vinculado a esto, hacia 1960, Michael Salovesh señaló en su estudio que algunos de esos poblados que conformarían después Paraíso “dependen del pueblo cabecera en su organización política, social y religiosa (...) están generalmente afiliados a un solo barrio indígena en el propio pueblo; por lo regular, laboran en tierras asignadas a dicho barrio por la organización de bienes comunales y participan activamente en la celebración de las fiestas de ‘su’ barrio” (Salovesh, 1965: 320).

También señaló que a diferencia de las mujeres de la cabecera municipal, a las que consideraba agentes de cambio en los patrones de consumo y en las costumbres –ya que podían ampliar sus ingresos monetarios vendiendo los productos de sus casas como telas, gallinas, huevos; o trabajando de empleadas domésticas en las casas de los ladinos–, esto no sucedía en las “rancherías” aisladas (Salovesh, *op. cit.*: 321), como es el caso de alguno de los poblados que conforman actualmente Paraíso del Grijalva. Actualmente, este paraje cuenta

⁶⁵ Arthur Rubel menciona que hombres del barrio del Convento hacían uso de tierras comunales tanto en Vega del Paso como en Vega del Chachí; véase A. Rubel (1959: 21). Por su parte, Virginia Molina señala que en 1953 se conforman como ejidos; pero también que Vega del Chachí había surgido de una colonia a fines del siglo XIX formada por ladinos que se asentaron en terrenos comunales sobre las orillas del río Grijalva. Después de la Reforma agraria pasó a conformarse por propietarios-ejidatarios y ejidatarios, tanto indígenas como ladinos. Mientras que Vega del Paso surgió como un poblado en tierras comunales (rancherías) hacia 1930, formada por indígenas de la cabecera municipal que se trasladaron a vivir con sus familias a las tierras comunales que trabajaban (“los trabajaderos”), a los que posteriormente se le sumaron ladinos. En este poblado, el conflicto entre ganaderos y comuneros provocó una mayor organización comunal, la utilización de la lengua indígena en las asambleas y el uso del traje indígena por parte de las mujeres, como reacción al grupo ladino. Véase Molina (1976: 104-113) y Renard (1985: 47).

⁶⁶ Yuchén es otra ranchería que se formó en tierras comunales hacia 1950 con campesinos provenientes de los barrios El Calvario y San Pedro, a la que años después se le sumaron otros barrios. Véase Molina (*op. cit.*: 113) y Renard (*op. cit.*: 115).

con una organización campesina autónoma de la cabecera. Si bien se encuentra a poco más de media hora de la cabecera y existen combis que salen todos los días, las mujeres sólo realizan viajes a la misma por situaciones especiales como realizar compras, asistir a reuniones con otras tejedoras, ir a algunas fiestas religiosas, subir al cerro San Bartolo durante el mes de mayo, entre otras. Es decir que existe hoy en día en Paraíso una vida comunitaria más autónoma.

1.3. El tejido social

Uno de los elementos que articula la organización social de la comunidad –y que se vincula también con el tejido– es el ciclo agrícola, el cual depende de la temporada de lluvias. El caso de San Bartolomé es particular, debido a que las tierras comunales de cultivo están alejadas de la cabecera municipal. Antes de que existieran carreteras y vehículos, durante el ciclo agrícola, los varones se quedaban a trabajar y a dormir toda la semana en el monte, lo que localmente se conoce como “semanear”.⁶⁷ Por lo tanto, a lo largo de la semana, las mujeres se quedaban solas con sus hijas solteras e hijos pequeños; ya que los esposos, los padres y los hijos adultos regresaban a las casas el día viernes, para volver a irse el lunes bien temprano. Por lo tanto, la sucesión del tiempo de lluvias y del tiempo de secas, de siembra y cosecha, es uno de los elementos de la naturaleza que ordena el transcurrir de la vida cotidiana de las familias indígenas de San Bartolomé. Esa práctica del “semaneo” –que para Salovesh (1965) marcaba una pauta de residencia específica– es sostenida por parte de algunos campesinos, si bien con cambios, hasta nuestros días (por ejemplo, ya hay más transportes). Juanita, mi maestra de tejido, me contaba que el fin de semana las mujeres se dedicaban a lavar la ropa de los hombres, ya que al ser una camisa y pantalón blancos volvían “bien cochinas”. Antes, las camisas de trabajo que utilizaban los esposos en la milpa eran tejidas en telar de cintura (algunos siguen usándolas, mientras que otros ya usan ropa de “ladino”) y eran llamadas en tsotsil *pimil xojil*, literalmente “gruesa camisa”, las cuales eran de pura tela y “el algodón es más grueso, lo hacen más grueso el hilo para que los ahuates⁶⁸ de la milpa no penetren en la piel”. Aparte de lavar la ropa, esos días las mujeres debían preparar a los hombres una comida

⁶⁷ M. Salovesh (1965: 319) lo definió como “el caso típico de *pueblo periódicamente sin hombres*”.

⁶⁸ Esta palabra proviene del náhuatl *ahuatl* “espina”. Según la Real Academia Española, en países como México y Nicaragua se refiere a una “espina muy pequeña y delgada que, a modo de vello, tienen algunas plantas, como la caña de azúcar y el maíz”.

especial (que no fuera lo que comían a diario), así como también el pozol,⁶⁹ el frijol, las tortillas y el *picte* (masa de maíz que se corta en rodajas), base alimenticia de los hombres en la milpa.

En ciertas prendas textiles de San Bartolomé, como las camisas (*xojil*) tradicionales de los hombres, las mujeres tejen representaciones de la milpa desde que tienen memoria, al igual que lo hacían sus abuelas y los *antiguos*. Además, anteriormente, el uso del algodón (*Gossypium hirsutum*) como fibra en la elaboración de textiles, y por ende, el hilado como parte esencial en la cadena de producción del textil, supuso que la actividad del tejido estuviera ligada a la tierra y al ciclo agrícola, ya que tanto la mujer como el hombre se encargaban de sembrarlo, cuidarlo y propiciar las lluvias para su correcto crecimiento; es decir, existía una mayor codependencia con los ciclos de la naturaleza –este aspecto del vínculo entre el hilado y la siembra se fue perdiendo con la introducción y el uso de los hilos comerciales–. La tejedora Rosa Ramírez Calvo en su libro sobre el tejido de San Bartolomé menciona que:

Dios les reveló [a nuestros primeros padres-madres] en sus sueños que nuestro padre fuera al campo donde se encontraba la planta que les serviría para elaborar sus ropas así como los materiales. Fue a cortar tal planta, que era el algodón de color blanco. Nuestro padre no sabía qué hacer con ello, así que habló otra vez nuestro Dios en sus sueños y les reveló que las semillas que cortaron les serviría para confeccionar sus ropas: “Tú y la mujer podrán trabajar”. El hombre tenía que buscar los palitos o materiales y le mostró cuáles eran y la fecha en que debería cortarlos. A la mujer le enseñó los nombres de cada uno de ellos, cómo le servirían y cómo empezar cada prenda de vestir. (Ramírez Calvo, 1998: 157).

Este relato mítico local revela varios aspectos a considerar. En primer lugar, la complementariedad del hombre con la mujer (lo masculino con lo femenino) en la estructuración de las relaciones sociales –como me señaló hace mucho tiempo Miguel Vassallo⁷⁰ y, en segundo lugar, establece la división del trabajo por sexo: mientras ambos participarían en la siembra, el hombre buscaría en el monte los materiales para la preparación del telar y la mujer tejería la ropa de su familia. En este sentido, como bien señala Mercedes de la Garza, el mito cosmogónico, al ser el relato del primer acontecimiento que tuvo lugar en

⁶⁹ Bebida a base de maíz y, en algunas ocasiones, cacao.

⁷⁰ Desde el comienzo de mi investigación, durante las reiteradas charlas que mantuve con Miguel, él me señaló que el tema de la complementariedad femenina/masculina reflejada en la estructura “tejido/milpa” –justificada en los mitos– era un eje central de la cosmovisión y de la estructura social mesoamericana. Miguel Vassallo, comunicación personal, diciembre del año 2017.

un tiempo estático primordial, revela el orden decidido por los dioses, quienes fijan el comportamiento de los seres y su sitio en el universo, expresando la vivencia emocional y valorativa del mundo que se comunica a través de imágenes simbólicas (De la Garza, 2002: 53-54). Además, el relato indica que el inicio de la siembra del algodón está vinculado con la divinidad –como sucede en otras comunidades mayas de los Altos–⁷¹, la cual se realizaba durante luna llena –según la misma tejedora–, símbolo de la fertilidad, junto con la tierra y la mujer. Por otro lado, Donald y Dorothy Cordry (1968: 25) señalaron la conexión del cultivo de algodón con la fertilidad y la lluvia –tema que retomaremos en el capítulo cuatro–, postulando: “Creo (idea que no está verificada) que la costumbre de tener unas pocas plantas de algodón cerca [de las casas de las tejedoras] tiene alguna conexión con la lluvia y la fertilidad”. Esta asociación también se puede observar en algunas narraciones de las tejedoras de Chiapas, donde el algodón aparece asociado al Rayo y al símbolo de la nube: “mientras el sapo⁷² canta en la boca de la cueva, en la montaña del Señor de la Tierra, las hijas de éste preparan el algodón que será transformado por un rayo en nubes de lluvia” (Morris *et al.*, 2006: 19). En tanto que en el *Chilam Balam de Chumayel* (1988: 167), en relación a los trece katunes, se menciona que “las lluvias asaetearán los cielos, las lluvias celestiales, celestiales lluvias del algodón”. Por su parte, Asturias de Barrios (1997: 73), quien ha trabajado con mujeres mayas tejedoras de Guatemala, menciona que en Tecpan (pueblo *kaqchikel*) el algodón posee un poder curativo, debido a que es *nim ruq'ij*, es decir, que está “lleno de fuerza” o tiene un “sol grande”; a la vez que es *ruwalchulew*, porque viene de la faz de la tierra; y en consecuencia posee *ruqanil* o semen, fuerza creativa y vigor.

Volviendo al ciclo agrícola de San Bartolomé, en esta comunidad –como en toda Mesoamérica– el ciclo agrícola está regido por dos temporadas, la de lluvias y la de secas; y esto me contaba doña Dominga, mientras hablábamos del tejido:

El maíz se siembra el término de mayo, algunos que antes que empiecen la lluvia ya empiezan a sembrar uno sus almud de maíz, ya como dice uno pues de los antiguos pue, de sus creencias pue, de ellos pue, nuestros abuelos, cuando empieza pues ya la santa cruz entonces donde ya empieza pue a hacer una pasada de aguaceros, lo que ya está sembrado, la milpita, el maicito, ya ahí se crece. Si para todavía el agüita, pero ya pasó una pasada de aguacero, dos. Por eso, más término de mayo, ya empieza del mes de junio, julio, ya ahí sí, ya empiezan casi todos a sembrar. El frijol es más después, ya es el mes de agosto. Los que sembraron adelantado empiezan el mes de noviembre a cosechar, los

⁷¹ Los tseltales de Cancuc dicen que su patrón, San Juan Evangelista, les enseñó el oficio de sembrar chile y algodón (Ruz, 2002: 329).

⁷² Los batracios también están asociados a la luna.

que más después así como en diciembre y enero, todo el mes de enero también están echando tapisca.⁷³

Muchos de los esposos de las tejedoras –quienes viven de trabajar la tierra– me han dicho que hoy en día la época de lluvias se extiende entre los meses de junio o julio, hasta el mes de octubre. Pero esto ha ido cambiando con el tiempo, debido a que las lluvias se han ido retardando. Antiguamente, los hombres empezaban a cultivar el “maicito” por el mes de abril, como lo describía hace más de sesenta años en su etnografía Marcelo Díaz de Salas (1995: 101): “durante el mes de abril se da comienzo a la siembra del maíz y la calabaza. El día 15 de abril se efectúa la primera siembra en ‘seco’; al finalizar abril ya debe estar terminada la siembra; el día 25, día de San Marcos, caen las primeras lluvias y ya debe estar sembrado”. Junto con el maíz, el cual “se siembra a los siete u ocho días de luna llena, si no se pica, se pudre”, como me decía un anciano Principal; también se siembra la calabaza, mientras que el frijol se deja para unos meses después (agosto-septiembre). Durante la temporada de secas –noviembre a mayo aproximadamente–, he observado el momento del ciclo agrícola en el que los hombres están tapiscando el maíz.⁷⁴ Por tal motivo, algunos se quedan en el monte “semaneando”, mientras que otros regresan a sus casas. Por ello, en el mes de enero, sobre todo, es cotidiano ver asoleándose en los patios de las casas –sobre la tierra– elotes de mazorcas amarillas o blancas sin desgranar y chiles rojos y ardientes de distintos tipos –como el “chile aguja”, el chile “mirá pa arriba” o el famoso chile “totik”–, que se van amontonando cuales manchas de colores que contrastan con lo seco de la temporada. Mientras que durante la época de lluvias, los hombres también están trabajando, pero en la siembra del maíz, la calabaza y el frijol; y es cuando la vegetación está más verde y húmeda. Algunos también siembran chile y otros cultivos como el cacahuate⁷⁵ (*Arachis hypogaea*) y la flor de Jamaica (*Hibiscus sabdariffa*).

El cultivo del maíz es la base de la economía familiar, ya que la producción se destina al autoconsumo, pero también a la venta –si bien me decían que “si sobra, lo venden”–.⁷⁶ Muchos aclaran que siembran maíz criollo, ya que el gobierno entrega semillas “mejoradas, alteradas”. El mismo anciano Principal que me contaba sobre la siembra, se lamentaba de que

⁷³ Entrevista realizada a Dominga Tuluk Tomin, Paraíso del Grijalva, enero de 2018.

⁷⁴ Según la Real Academia Española, la palabra tapisca proviene del náhuatl *tila* “cosa” y *pixca* “coger el maíz”; por lo que designa el acto de recolectar el maíz, cortando las mazorcas de la planta.

⁷⁵ Esta planta es conocida en otras partes de América con el nombre de maní –voz taína–.

⁷⁶ Hacia mediados del siglo XX, los campesinos vendían el maíz y el frijol a intermediarios que a su vez vendían estos productos en las bodegas del Estado, como los Almacenes Nacionales de Depósito, S.A. (ANDSA). Véase Molina (1976: 144).

antes “el alimento era lo natural, no hay fertilizante, no hay químico, nada...frijoles, chile, maíz, todo daba puro natural; ahora ya no, acabaron las montañas”. Tradicionalmente se han sembrado cuatro tipos de maíz: el blanco, el amarillo, el rojo y el negro; pero el maíz amarillo es el más cultivado porque es el más requerido. Finalizada la cosecha, se seleccionan las mejores mazorcas para quitarles los granos, los cuales se guardan para ser usados en la siembra del año siguiente. Cuando he preguntado si realizan algún tipo de ritual en la milpa antes de la siembra, me han contestado que no, “quizás los antiguos”. Sin embargo, asociado al ciclo agrícola (siembra), sí existe un ritual propiciatorio de lluvias adecuadas, el cual se realiza durante el mes de mayo en el cerro San Bartolo, al cual suben hombres y mujeres a pedir, a través de rezos, por el agua y el maíz. Sobre esto, el antropólogo Marcelo Díaz de Salas realizó una interpretación, al hablar de los rituales a la tierra y de los rituales a la lluvia:

El ritual a la tierra es pobre y débil, casi exclusivamente restringido a la vida y muerte de un individuo, mientras que el ritual al agua se presenta con mayor vigencia y fuerza. Esto quizás se deba a que la tierra no es un elemento de ansiedad, pues su fertilidad la hace fácilmente fecunda y por tanto no es necesario propiciarla; mientras que el agua, como un elemento sujeto a contingencias, crea en la mente del indígena un clima de inseguridad que sólo se libera por medio de los ritos propiciatorios. (Díaz de Salas, 1963: 259)

Esto podría ser una posible explicación de por qué los rituales están en apariencia más asociados a la lluvia que a la tierra. Sin embargo, si hay sequía, una tejedora de la Colonia San Francisco y su esposo me decían que “cuando no llueve la gente de San Francisco lleva a San Pedrito [San Pedro de las Llaves] a la milpa y lo pasean los hombres”.

Como ya mencioné, al igual que en otras comunidades mayas, entre la población indígena de San Bartolomé de los Llanos existe la división del trabajo por sexo, donde los hombres de la casa van al monte a trabajar la milpa; mientras que las mujeres se quedan a hacer “el *oficio*”⁷⁷, a atender a los niños y a tejer; esto último, una vez realizadas las tareas domésticas. En varias ocasiones, cuando les preguntaba a las mujeres por qué tejían, una y otra vez me contestaban “pues porque es nuestro trabajo”, “es el único nuestro trabajo, qué otro vamos a hacer”. Por lo tanto, el tejido es el trabajo femenino –que también es parte de la economía familiar–, en tanto que el trabajo masculino es la milpa. A su vez, estos trabajos se identifican con espacios específicos: la casa familiar y el monte, respectivamente. Así me lo explicaba Dominga:

⁷⁷ En el español de Chiapas, la palabra *oficio* es sinónimo de *trabajo*.

los hombres de aquí no tejen, no. Los que ya son viejitos, ya son pues ya de edad, esos no tejen, no. Ya de ahorita, como va el tiempo, ya donde se oye que hay muchachos que están tejiendo, que saben tejer, pero muy poco, no todo. De tejer, solamente las mujeres. Los hombres, lo que les enseñaron de sus papás, ir a trabajar en el monte, hacer milpa, cortar leña, cómo va a cortar monte para que haga su milpita.⁷⁸

Por lo tanto, tejer “solamente las mujeres” y los hombres “ir a trabajar en el monte, hacer milpa”. Es decir, el tejido sigue siendo la actividad femenina por excelencia;⁷⁹ y por ello, Miguel Vassallo me insistía que su estudio, junto con el del hilado, está relacionado a la división social del trabajo, la cual, en un primer momento, se basó en una división aparentemente “natural” por sexo y edad. Pero este “orden natural” está vinculado al modo en el que cada sociedad justifica desde lo ideológico-simbólico esta estructura social, es decir, la “endo-explicación, elaborada por los pueblos, de la división del trabajo por sexo”.⁸⁰ Esta asignación de trabajos por género viene desde tiempos prehispánicos:

El simbolismo de género prehispánico mesoamericano pone gran énfasis en la acción de las personas [...] al definir categorías de masculino y femenino. Este enfoque en la acción, que continúa siendo importante entre los habitantes indígenas modernos de la región, es parte de una preferencia por la complementariedad, interdependencia, pero en muchas formas de estructuras paralelas. En un nivel doméstico, la asignación de roles productivos complementarios a hombres y mujeres crea una división sexual del trabajo simbólicamente validada, que efectivamente resuelve los problemas de subsistencia y producción económica. [...] Estas tareas complementarias son simbólicamente interdependientes en cuanto uno produce las materias primas que el otro procesa a alimentos cocinados, los cuales sostienen la vida, y vestidos, los cuales marcan identidad social. [...] La importancia de la **complementariedad de la acción masculina y femenina** se deduce de los textos e imágenes coloniales y prehispánicas. Las fuerzas de la creación y muerte son personificadas en la cosmología azteca y maya por los pares de deidades masculinas y femeninas, las cuales son dos mitades de un todo que es engendrado dual o andrógono, esencialmente el mismo en apariencia o atributos excepto por su género. (Hendon, 2011: 144)

Asimismo, en los mitos se establece esta dualidad y complementariedad, ya que la cosmovisión –de la que los mitos forman parte– es, en palabras de López Austin, la guía de la vida cotidiana, como es expresado en el relato –cargado ya de elementos cristianos– de Rosa Ramírez Calvo sobre el origen del vestido y la siembra de algodón: aquí aparece la figura dual Padre-Madre, reflejo de la pareja divina que aparece en los mitos que hablan sobre el origen

⁷⁸ Entrevista realizada a Dominga, Paraíso del Grijalva, enero de 2018.

⁷⁹ Calixta Guiteras registró en otra comunidad tsotsil de los Altos, Chenalhó, que “la feminidad se manifiesta en las labores de tejido: se dice en una canción que la mujer teje precisamente por serlo” (Guiteras, 1995: 52).

⁸⁰ Miguel Vassallo, comunicación personal, noviembre de 2017. Este aspecto simbólico también lo desarrollaremos en el capítulo 4.

del trabajo y la división sexual del mismo en torno a actividades como la milpa y el tejido. Entre esos mitos, en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* aparece –en los inicios de la creación del *Quinto Sol*- el arquetipo de la pareja humana, cuando los dioses crean a la primera mujer, Oxomoco y al primer hombre, Cipactonal; y que después de ser conformados, se les asignan sus oficios: “y mandáronles que **labrasen** la tierra, y que **ella hilase y tejiese**” “y a ella le dieron los dioses ciertos granos de maíz, para que con ellos ella curase y usase de adivinanzas y hechicerías” (Tena, 2002: 27-29). Esta pareja tiene, según Recinos (Popol Vuh, 2015: 165), su equivalente o símil k’iché’ en la figura del Abuelo y la Abuela, Ixpiyacoc e Ixmucané, del *Popol Vuh*: “este viejo era el de las suertes del tzité, el llamado Ixpiyacoc. Y la vieja era la adivina, la formadora, que se llamaba Chiracán Ixmucané” (Popol Vuh, 2015: 29).⁸¹ Por ello, según López Austin, “el estudio del mito da nuevas dimensiones al conocimiento histórico de la organización social, de las relaciones familiares o de las antiguas técnicas”.⁸²

1.4. La ropa de nuestros antiguos, nuestros abuelos: los textiles tradicionales de las mujeres de San Bartolomé de los Llanos

En las mujeres tsotsiles de San Bartolomé, el atuendo contemporáneo se compone de los siguientes elementos: *chilil* (huipil tradicional) y *tsekil* (falda o enredo); mientras que algunas más ancianas todavía usan listón⁸³ para adornar su cabello, el cual es entrelazado en las largas trenzas. En la década de los cuarenta del siglo pasado, Dorothy y Donald Cordry (1968: 335), describían el traje femenino tradicional de San Bartolomé, de la siguiente manera: “Huipiles blancos y cortos, finos, tejidos a mano, falda envolvente bordada, y servilletas blancas brocadas en lanas multicolores, para uso como cubierta de cabeza y para las tortillas, constituyen el traje de las mujeres de este famoso centro de tejido”.⁸⁴ Mencionan el uso de servilletas para cubrir la cabeza. Sin embargo, en la actualidad, solo he podido observar este uso restringido al contexto ritual; por ejemplo, durante la ceremonia de asunción del *ch’ul mantalil* (“mandato”) del nuevo Prioste de la iglesia de San Sebastián y de su esposa, la cual

⁸¹ Estas reflexiones se las debo a Miguel Vassallo, a quien le agradezco todas sus enseñanzas sobre este tema.

⁸² A. López Austin (2016a: 41).

⁸³ Me refiero a un tejido industrial angosto de rayón o alguna otra fibra sintética brillante. Si bien, algunas tejedoras recuerdan el uso de listones tejidos en telar de cintura.

⁸⁴ La traducción es mía.

llevaba no una servilleta sino un huipil blanco doblado sobre su cabeza. En relación al *chilil*, señalaban:

Tejido en hilo fino hilado a mano, el huipil muy corto es formado con una pieza, doblada, con un cuello redondo. Este último es amarrado a una amplia tela o listón negro de una a dos pulgadas, con dos terminaciones cortas para marcar el frente de la prenda. Las longitudes del huipil son aproximadamente de 20 por 28-30 pulgadas. [...] Los huipiles están ricamente adornados con tantas hileras de figuras brocadas en relieve como veintiocho o treinta –algunas veces enteramente en blanco sobre blanco, y otras veces con una hilera de brocado trabajado en hilos brillantemente coloreados comprados en la tienda a lo largo de los hombros y el pecho. Alrededor de la abertura del brazo, aparece una banda de una a dos pulgadas de un brocado de zigzag de lana multicolor. Los diseños son variaciones de patrones de punto, diamante, zigzag y huesos de pescado, con figuras humanas tomadas de la mano, y motivos de pájaro o planta.⁸⁵ (Cordry y Cordry, 1968: 335)

En esta descripción que hacen los Cordry, se distingue el uso del huipil “brocado blanco sobre fondo blanco” y del huipil denominado actualmente “arabia”. Durante mi estancia en la comunidad, las mujeres tsotsiles me detallaban que existen diferentes tipos de *chilil* dentro de lo que la comunidad considera tradicional. Así, al huipil “brocado blanco sobre fondo blanco”⁸⁶, característico de la comunidad, lo denominan *sakil chilil* “huipil blancuzco” o sencillamente *sak* “blanco” (que corresponde con la descripción de los Cordry), el cual es delgado y corto y puede tener brocados de colores en los hombros –y también en el sector del pecho–. Una tejedora, María Concepción Eche Ni –doña Mari, como la llaman en la comunidad–, me decía que este era el huipil ceremonial:

es blanco todo y sólo este pedazo de manga se le pone aquí [brocado]. Esa nos sirve nada más para ir en la misa, en las celebraciones de algún festejo del patrón del pueblo; y después de eso no lo lavan, a veces lo ponen a asolear y ya después se dobla y se guarda, para otra ocasión que sea especial. Al final, esa misma ropa tenemos que llevarlo para morir. Cuando fallecemos, esa ropa nos ponen, la ropa que usamos. La ropa que llevamos

⁸⁵ La traducción es mía.

⁸⁶ Las mujeres zoques de Tuxtla también elaboraban, hacia la misma época, un huipil blanco y corto; y por ello, debido a las similitudes con los textiles elaborados por las mujeres tsotsiles de San Bartolomé: “cuando aquéllas [las zoques] van a esa ciudad en ocasión de alguna fiesta, muy a menudo traen consigo buenas porciones de esa tela para huipiles. Algunas de ellas son blancas, con figuras entretejidas de diversos colores, otras son blancas con labrados blancos. Estas son las que compran las zoques porque son las que se parecen más a sus propios tejidos. La similitud de las condiciones climáticas hacen que los huipiles delgados blancos que se usan en ambas ciudades sean intercambiables” (Cordry y Cordry, 1988: 111-112). La traducción es mía.

en la iglesia, la creencia es que ya tiene la bendición del sacerdote que nos riega agua bendita. Entonces esa ropa ya es sagrada y ya se guarda.⁸⁷

La prenda denominada localmente “arabia” es de urdimbre blanca con una banda de trama de color en el sector del borde (franja rosa mexicano)⁸⁸ y dos en el pecho (donde colocan la figura del *ch'ix k'anal* entre dos bandas rosa mexicano), y brocados de color blanco y de colores. Este *chilil* es el que portan las mujeres durante las fiestas religiosas y también se considera tradicional. Pero el tipo “arabia” también puede elaborarse a partir de una urdimbre de color, como azul rey con franjas rosa mexicano o negro con franjas rojas. Estos huipiles se elaboran con hilo comercial de algodón llamado “hilera” –pero anteriormente con hilo “norte” o “china”, considerados por las tejedoras como los más finos– o también con hilo *mish*⁸⁹ (últimamente este hilo está siendo sustituido por el hilo río, de mejor calidad). Al parecer el nombre de este tipo de *chilil* se debe al hilo usado, que Rosa Ramírez Calvo lo menciona como “hilo arabia”, y que según Weitlaner era “hilaza roja”⁹⁰ (véase más adelante).

Existe un tercer huipil, llamado *va'al ip* (*va'al*: “parado, alistado”; *tu'k va'al*: “vertical”; *ip*: palabra tseltal adverbial cuya función es cuantificar, significa “mucho”), usado sobre todo para el diario. Se compone de líneas verticales y horizontales formando cuadrados en la tela: más de dos hilos de urdimbre (que pueden ser de un color diferente al tejido base) se entretejen con más de dos hilos de trama–, dando un aspecto de decoración. Sin embargo, la técnica que se usa es parte del tejido base, en este caso taletón. Cuando le preguntaba a Juanita el por qué del nombre ella me decía “por las líneas”, e *ip* “por endosado, ya que se colocan varios hilos en el *buk*”, es decir, en la lanzadera. En el vocabulario en lengua tseltal

⁸⁷ Entrevista a María Concepción Eche Ni, San Bartolomé de los Llanos, enero de 2018.

⁸⁸ Localmente, las tejedoras llaman a este color “fucsia”.

⁸⁹ Marta Turok me indicó que el hilo *mish* es una marca de hilo de algodón producido en Guatemala (comunicación personal, enero 2020). Relacionado a esto, según Miguel Vassallo este hilo tuvo en Chiapas una distribución amplia por ser una zona fronteriza, y lleva ese nombre debido a que en varias lenguas de Guatemala al gato se lo llama “*mish*”, mientras que la etiqueta del hilo tenía un gato. Posteriormente se llamó así a los hilos de ese tipo producidos en Guatemala, es decir se convirtió en su nombre genérico (comunicación personal, enero de 2020).

⁹⁰ La hilaza es un hilo de algodón mercerizado (Marta Turok, comunicación personal, enero de 2020). Según la Real Academia Española, mercerizar es tratar los hilos de algodón con una solución de sosa cáustica para que queden brillantes.

de Copanaguastla, recogido por fray Domingo de Ara, aparece asociado a las actividades textiles la palabra *ybalpac*: “pañó listado”,⁹¹ refiriéndose probablemente a una tela con líneas.

Todas estas clases de *chilil* se elaboran a partir de un solo lienzo que, al doblarse, es costurado a mano por los lados, dejando una sección libre para pasar los brazos. Asimismo, a esta tela doblada se le hace una abertura para pasar la cabeza. El *chilil* tradicional es corto, hasta el ombligo, pero hoy en día muchas mujeres lo usan un poco más largo. En tanto que la falda (*tsekil*) tradicional se componía de una tela larga, de color azul oscuro, la cual medía cerca de cinco metros de ancho –“de cinco metros el corte de San Cristóbal, pues la tela se hace en dos”–, que al doblarse quedaba como un tubo (de 2 metros y ½ o 2 metros) y era amarrada –sin la ayuda de una faja– de tal forma que quedaba una especie de bolsa hacia el lado derecho de la cadera de la mujer. Sobre la confección de la tela, las tejedoras proveen diferente información: según algunas, era elaborada en telar a pedal en la ciudad de San Cristóbal de las Casas y al comprarla, ya venía teñida de color azul; mientras que otras recuerdan que las “naguas” eran de algodón y se tejían en telar. Al respecto, los Cordry mencionaban que hacia la década del cuarenta:

las faldas envolventes de San Bartolomé eran pesadas de algodón azul oscuro tejida a mano -dos tiras cosidas a lo largo y unidas de extremo a extremo para formar un tubo. Los tamaños variaban considerablemente [...] Tanto la unión vertical de la falda como la horizontal estaban acentuadas por bandas de 1-2 pulgadas bordadas en punto superpuesto en lanas de colores y seda artificial –tres hilos de lana amarilla, tres hilos de seda solferino,⁹² tres lanas verdes, tres sedas solferino, tres lanas azules y alternándose así sucesivamente [...] Esta falda es puesta en la forma general de la falda zoque de Tuxtla Gutiérrez o Copainalá, con una bolsa formada de material extra sobre el lado derecho.⁹³ (Cordry y Cordry, 1968: 336)

En esta descripción, los Cordry registraron que las faldas eran elaboradas en telar de cintura; así como también la técnica decorativa –bordado (*luchbil*)– que le aplicaban a la tela base, la cual se sigue realizando hasta la fecha. Por otro lado, estos investigadores resaltaron la forma particular –“única entre los indios de México” (Cordry y Cordry, 1968: 121)– de arreglar la falda, compartida por las mujeres de San Bartolomé y las antiguas zoques.

⁹¹ Véase Domingo de Ara (1986: 504). Ruz señala que en el dialecto tseltal de Copanaguastla registrado por Ara usaban *b* por *w* (Ruz 1992: 208).

⁹² Color morado o rojizo.

⁹³ La traducción es mía.



A



B



C

Imagen 2. A) Dominga con el *chilil* tradicional *sak*, el cual lleva listón, en un día cotidiano (foto de la autora); B) mamá de Elena Mendoza también con *chilil sak* y listón, durante la fiesta de Semana Santa (foto de la autora); C) doña Mari junto a su madre y hermanas portando el traje tradicional (huipil y enredo): se observa el *chilil sak* y el *chilil arabia*, todos con listón (Fotografía: gentileza de María Eche Ni).



A



B



C



D

Imagen 3. A) Angela Ramírez con el chilil "arabia" negro y listón; B) Petrona portando su *chilil* "arabia" negro –sin listón– y su *tsekil* bordado colocado de la forma tradicional; C) mujeres transportando el pan en grandes cestos cubiertos por coloridas servilletas tejidas en telar de cintura. Visten huipiles tipo "arabia" blancos –los más usados– y negro y se dirigen a la iglesia de San Sebastián ya que se acerca su fiesta (20 de enero); D) enredo (*tsekil*) bordado con estambre de colores. Los colores son los que tradicionalmente se usan en el tejido: rosa mexicano, verde, amarillo, azul o morado (fotos tomadas por la autora).

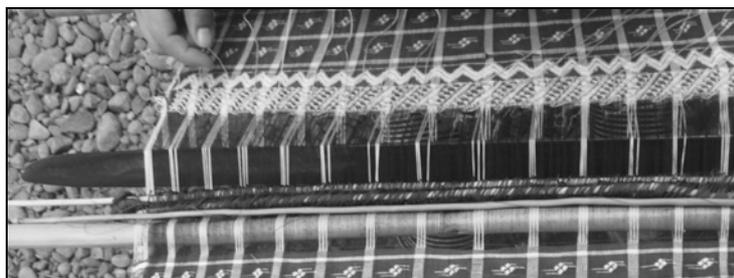


Imagen 4. Mujer de Paraíso con *chilil va'al ip* y listón; y detalle de la elaboración de este tipo de huipil.

Las prendas más comunes que se tejen actualmente en el telar de cintura son las servilletas, el huipil femenino tradicional (*chilil*), la camisa (*xojil*) y el pantalón masculinos (*vexal*), la fajas rojas que usan los hombres, en ocasiones rebozos; y las blusas “más a la moda” que se venden en el mercado local, regional y nacional sobre todo a no-indígenas – aunque no de manera exclusiva–.⁹⁴ A lo largo de la tesis veremos que las mujeres usan el término “blusa” para referirse a la prenda femenina en general. Además, en ocasiones me han expresado que la llaman así por ser más largas. Sin embargo, se trata de un huipil, ya que se elabora de la misma manera que el *chilil* corto; y según Ruth Lechuga lo que define al huipil es precisamente su confección: “siempre que se trata de un lienzo doblado a la mitad, sigue siendo un huipil, independientemente de su largo”.⁹⁵

Dentro de las prendas masculinas tejidas, el pañuelo (*ch'ul payuil*) es una de las prendas rituales. Este textil es el que portan como bandas, sobre los hombros y el torso, los Principales en las fiestas religiosas del santoral católico, y con el que también visten a ciertos santos (caso del patrón San Bartolomé, de San Pedro, San Sebastián y San Fabián; estos dos últimos, hermanos). Así mismo, esta prenda textil es amarrada en las cabezas de los Carrerantes

⁹⁴ Actualmente las tejedoras producen huipiles siguiendo gustos y demandas de las consumidoras, como parte de mercancías dentro de las relaciones capitalistas de producción (mercado artesanal).

⁹⁵ Véase Ruth Lechuga (1982b: 11).

(*Aniletik*), precisamente durante las fiestas de San Sebastián (20 de enero), San Pedro (29 de abril) y San Bartolomé (24 de agosto); las únicas en las que aparecen estos personajes –también he observado a algunos Principales con el pañuelo amarrado en sus cabezas–.



A



B



C

Imagen 5. A) Principales –con el pañuelo sobre el hombro y cabeza– llevando las banderas en procesión desde la casa del Prioste de la Iglesia de San Sebastián hasta dicha iglesia (un día antes de la salida de los Carrerantes, el 19 de enero); B) San Sebastián portando el mismo *ch'ul payuil* que llevan los Principales; C) Carrerante preparándose antes de la salida del sol, se observa el pañuelo sobre la cabeza y el cuello. (fotos tomadas por la autora)

Capítulo 2

UNA ETNOGRAFÍA DE LAS TEJEDORAS Y DEL TEXTIL

“Las mujeres de San Bartolomé están entre las tejedoras más famosas de Chiapas”, escribían los Cordry en su obra *Mexican Indian Costume*, publicada en 1968; mientras que Irmgard W. Johnson apuntaba que “las hilanderas tzotziles de San Bartolomé de los Llanos son bien conocidas por la excelente calidad de su finos hilos de algodón blanco”.⁹⁶ En efecto, desde la Colonia, esta comunidad –así como el valle en el que se encuentra– es conocida por su producción algodonera y textil. Hacia finales del siglo XIX, el *oficio* más frecuente de las mujeres indígenas seguía siendo el de hilanderas y tejedoras (Molina, 1976: 84). Con respecto al uso del traje tradicional durante el siglo pasado, Virginia Molina (*ibidem*: 179) observó en la década del setenta que los hombres lo vestían solo los domingos y días de fiesta, mientras que las mujeres indígenas mantenían el uso del traje tradicional como vestido diario; si bien muchas ya habían dejado de elaborar la ropa de su familia en telar de cintura, comprándola a otras tejedoras, señalando la existencia de un proceso de especialización de algunas mujeres indígenas en el tejido. Más allá de todos los cambios que ha sufrido esta práctica, la tradición textil es aún muy vital en pleno siglo XXI.

En este capítulo abordo a las mujeres tejedoras como una “comunidad de práctica textil” –como señalé en la introducción de esta tesis–, la cual tiene un manejo propio del proceso de elaboración de la tela y de las técnicas del tejido, entendiendo a estas últimas como “el conjunto de conocimientos y prácticas, construido históricamente en una región determinada, que se entienden en los ámbitos intelectual y corporal a la vez, y que se las practica en contextos materiales y artefactuales” (Arnold y Espejo, 2013: 28).⁹⁷ La mayoría de las tejedoras con las que dialogué –tomadas como sujetos de discurso– tienen entre cuarenta y setenta años de edad, mientras que la tejedora más viejita fue Catalina Ikats, de setenta y seis años;⁹⁸ por lo que, exceptuando a Catalina, han nacido entre la década de 1950, cuando ya se han introducido cambios en el tejido, en relación al uso de materiales; y la década de 1970.

⁹⁶ Biblioteca de Investigación Juan de Córdova, Fondo Documental Irmgard Weitlaner Johnson; Caja 32, Exp. 4, foja 73.

⁹⁷ Cabe aclarar que en esta obra, las autoras abordan el textil desde los conceptos de cadena de producción textil y de cadena operativa, que en este trabajo no serán retomados, si bien se podría desarrollar en un trabajo posterior.

⁹⁸ Catalina vive en el barrio El Convento y tanto ella como su esposo conocieron hacia 1960-1961 a Marcelo Díaz de Salas, cuando éste estuvo haciendo su etnografía. Su suegro, que era Principal de dicho barrio, fue uno de los informantes del antropólogo.

Debo mencionar que también interactué con algunas tejedoras más jóvenes, precisamente las hijas de aquellas, quienes están vinculadas a la venta artesanal –en ocasiones, como miembros de alguna cooperativa de mujeres– y tejen sobre todo “encargos”.

2.1. Una herencia del saber y el hacer: el mundo cotidiano de las mujeres y sus experiencias de vida en torno al tejido

En su crónica sobre el Reino de Guatemala, F. Antonio de Fuentes y Guzmán (1882: 298) escribía en un distante siglo XVII: “las madres á las hijas las habitúan, de muy pequeñas, á que muelan maíz, teniendo para ello piedrecillas acomodadas; **enseñanles á desmotar y hilar algodón y pita, y á tejer toda suerte y género de telas y mantas**”. Más de cuatro siglos después, en esta parte geográfica de lo que fue dicho reino en la Colonia, las mujeres de San Bartolomé de los Llanos, como Mari, Juanita, Petrona, Dominga, Catalina, entre muchas otras, también aprendieron a tejer desde muy pequeñas, como parte de sus enseñanzas al interior de la unidad doméstica. En sus recuerdos de infancia, el telar de cintura siempre ha estado presente en el hogar familiar, así como las imágenes de las madres o abuelas tejiendo mientras los hombres iban a la milpa.

Las mujeres empiezan a aprender a tejer, sobre todo, a partir de los diez años de edad porque “ya entienden”, como me decía una tejedora durante el trayecto en combi a Paraíso: “a los ocho años las niñas dejan tirado el tejido”; y, según Dominga, ya a los “once, doce año, ya sabemos tejer bien”. En este sentido, este momento coincide generalmente con el inicio de la adolescencia, etapa señalada como decisiva por Marcel Mauss (1979: 349), dado que en ella tanto mujeres como varones aprenden las técnicas corporales que luego conservarán en la edad adulta. En general, han aprendido el tejido guiadas por la madre o por la abuela. Sin embargo, existen casos en los que aprenden a tejer con la suegra o la cuñada, una vez que llegan a vivir a la casa de la familia del esposo. Por lo que la práctica del tejido, como trabajo femenino, está vinculada en cada unidad familiar y de parentesco a generaciones de mujeres –constituyendo a la vez un tejido de relaciones femeninas–, quienes se transmiten este conocimiento unas a otras, de generación a generación, fortaleciendo la endoculturación: “por eso mi mamá, de su mamá lo enseñaron también y ansí, ahí vamos. Como yo también, ya como mi hija vino criando y de ahí lo empecé a enseñar también. Así, como van criando las

niñas, van creciendo, se van casando, tiene sus hijitas y ahí donde van enseñando”.⁹⁹ Este testimonio hace patente cómo las mujeres con sus mecanismos de transmisión de conocimiento permiten la reproducción cultural.

A esta herencia del saber-hacer se le suma la herencia material de ciertos instrumentos del telar, como el *jalamte'* o machete, e instrumentos del hilado como el *petet*¹⁰⁰ –huso y malacate, si bien el objeto heredado es el malacate, por su durabilidad–; y en algunas ocasiones, también el *komen* (instrumento urdidor). Estos objetos –de los que hablaré más adelante– son esenciales dentro de la práctica textil, ya que de ellos depende la calidad de la tela: con el *petet* se elaboran los hilos –materia prima o sustancia del tejido–, cuyos entrelazamientos crean un universo integrado o tejido –donde metafóricamente la urdimbre es el espacio sobre el cual la mujer crea, a través de la trama, el tiempo–; mientras que el machete recibe la fuerza vital de la mujer, apretando y fijando ese entrecruzamiento que da lugar a la creación de la tela. Además, estos instrumentos del hilado y del tejido (asociados en los códices prehispánicos a las representaciones de las diosas madres) son, desde tiempos prehispánicos, símbolos de los poderes femeninos de la reproducción y la fertilidad¹⁰¹ –tema que volveremos a retomar en el capítulo cuatro–. Y por eso, entre las tejedoras del altiplano guatemalteco, el machete, denominado también “espada”: “es la única pieza de madera que inspira un sentimiento personal a la buena tejedora [...] y su suavidad, su peso, su equilibrio en la mano, le confieren muchas veces un valor muy superior al de cualquier otra pieza del telar”, llegando incluso a existir “gran resistencia por parte de las tejedoras por separarse de cierta espada” (O’Neale, 1979: 75). En consecuencia, son objetos que tienen una vida social transgeneracional, es decir, se desplazan en el tiempo permitiendo que el tiempo de larga duración se una a un tiempo y espacio humano concreto en el que la tejedora está elaborando el tejido, dando continuidad al saber-hacer y sentir femenino de esa comunidad.

⁹⁹ Entrevista a Dominga Tuluk Tomin, Paraíso del Grijalva, enero de 2018.

¹⁰⁰ En los diccionarios tsotsiles el vocablo *petet* es traducido al español como “huso”, es decir, el palo que se inserta en el contrapeso; mientras que el vocablo tsotsil *tsek* –en una de sus acepciones– es “el malacate de barro del huso”. Sin embargo, las tejedoras usan el término *petet* para designar tanto al huso como al malacate, lo que según Miguel Vassallo (comunicación personal) sería un ejemplo de *pars pro toto*. Asimismo, la palabra *tsek* también es “la faldilla –*tsek(il)*: falda–, el redondel, la envoltura”; la cual se vincula con el mismo movimiento circular del malacate, constituyendo un campo semántico común.

¹⁰¹ En el Centro de México, esas diosas madres identificadas con las tareas del hilado y el tejido eran *Xochiquetzal*, *Tlazolteotl* y *Mayahuel*. Véase McCafferty y McCafferty (1991). Mientras que en el Área Maya, la diosa patrona del tejido era la deidad lunar y terrestre *Ix Chebel Yax* o *Ixchel* –la misma deidad en su carácter senil y juvenil, respectivamente–. Sobre este tema ampliaremos en el capítulo cuatro.

Vinculado a uno de estos objetos, las tejedoras recordaban –con una mezcla de risas y pena– que durante el proceso de aprendizaje sus madres o abuelas golpeaban las coyunturas de sus manos¹⁰² o sus cabezas con el machete cuando no les salía el tejido, porque “a veces cuando uno va aprendiendo pues todavía no se le queda”. El espacio donde transcurre esa actividad de enseñanza-aprendizaje y del mismo acto del tejido es el corredor –donde se cuelgan la hamaca para el descanso y otros utensilios como el machete masculino y los mismos telares enrollados– o el patio de la casa familiar. Las mujeres amarran sus telares tomando uno de sus extremos, el que corresponde al *ts’uy*, ya sea de una de las columnas del corredor o de uno de los árboles (mango, papaúsa) del patio. Dentro de la comunidad, el espacio doméstico es el lugar de dominio de la mujer; es donde manipula con sus manos los hilos y el maíz; es donde están sus gallinas, gallos y pollitos, a los que cuida, ya que está encargada de su reproducción para el consumo interno y la venta. Allí, desde niña, comienza a desarrollar las habilidades en el *oficio*, en el trabajo femenino, siendo las más importantes tortear¹⁰³ y tejer. Sobre esto, algunas mujeres me decían que primero aprendían a hacer tortillas de maíz y luego a tejer. La mujer también se encarga de la preparación de los alimentos, y si bien algunas casas de las tejedoras que visité poseen estufa a gas, la mayoría de las tejedoras prefiere seguir cocinando a leña porque la comida “sabe mejor, es más sabrosa”. Por lo tanto, un espacio vital común a todas las casas (independientemente del material del que están hechas) es una estructura individual destinada a la cocina, algunas veces construida con la técnica tradicional de “repellado de lodo”¹⁰⁴ –denominada *pak’bil na* en tsotsil– o de paredes de adobe, y en pocas ocasiones, de block y cemento. Es este espacio, tiznado y ahumado por el constante humo de la cocción de los alimentos, sobresalen el fogón (instalado en una esquina sobre una base de ladrillos) y las herramientas de procesamiento y preparación del maíz y otros alimentos esenciales, como son el metate (*cho’* en tsotil) –casi en desuso actualmente, ya que las mujeres llevan el maíz nixtamalizado al molino eléctrico–, el comal y las ollas de barro o peltre para cocer el nixtamal, el frijol y los caldos, muy hollinadas como evidencia de su uso continuo. Este grupo de objetos forman un todo con la dueña de la casa, diría que son casi una extensión de ella. Aparte de la leña que los hombres traen del monte, las mujeres usan para cocinar los olotes del maíz, después de ser desgranados.

¹⁰² Entre los kaqchikeles de Guatemala, a las niñas también les golpean las manos con ramas de un árbol de membrillo bendecido por el niño Jesús. Véase Asturias de Barrios (1997: 73).

¹⁰³ En México, Guatemala y El Salvador esta palabra se refiere al acto de hacer, con las manos, tortillas de masa de maíz nixtamalizado.

¹⁰⁴ También conocido como bajareque: entramado de palos y lodo.

Cada vez que llegaba a una casa, las mujeres se encontraban tejiendo. Y si era la hora del desayuno, la hija o la nuera estaba haciendo tortillas mientras la madre tejía. Pero siempre, alguna de las mujeres estaba tejiendo. En general, el tejido es el trabajo que realizan cuando ya se ha cumplido con las otras tareas del *oficio*, es el que las mantiene ocupadas en su casa, para que “no salgan a chismosear”. Por lo tanto, no hay una hora fija para tejer: puede ser muy temprano, antes del amanecer, luego de darle el desayuno al esposo y despedirlo en caso de que se vaya a la milpa, como me contaba Elena: “lo alisto lo que va a llevar, se levanta, desayuna, toma su café y se va; y hay veces que si ya son las cuatro de la mañana, más lo que hago, mejor me siento a tejer. A esas horas empiezo a trabajar”; o tejen en las tardes, e incluso, entrada la noche. Sin embargo, doña Catalina me decía que en temporada de lluvias tejían de siete de la mañana hasta el mediodía, ya que a la tarde “hay mucho rayo”.¹⁰⁵

Durante mi primera estancia de campo¹⁰⁶ tuve la oportunidad de convivir en la casa de una tejedora y observar cómo es un día en su vida, desde que se levanta, antes de que salga el sol, hasta que se acuesta, a eso de las nueve o diez de la noche. Doña Mari es actualmente la presidenta de una cooperativa que reúne tejedoras de diferentes barrios de San Bartolomé. Vive en el Barrio de Guadalupe junto con su padre, ya anciano, su hija soltera y su hermano, quien se encarga de la milpa. También llega a la casa su hija casada, sobre todo cuando el esposo está trabajando en la milpa. Su casa cuenta con habitaciones para el descanso, un corredor donde está el altar familiar –sobre el cual reposan imágenes y figuras de santos “vestidos” con textiles tradicionales¹⁰⁷ y también el lugar en el que se cuelga la hamaca de descanso y donde las mujeres se ponen a tejer; la cocina-fogón, y un espacio destinado a las gallinas de la casa. Bien de madrugada, las mujeres empiezan a realizar el *oficio* (asear y barrer la casa) y a eso de las diez de la mañana se disponen a hacer el desayuno que consiste en tortillas elaboradas con la masa que han preparado la tarde anterior –a la tarde noche empiezan a cocinar el maíz con un poco de cal–, la cual es molida bien temprano en alguno de los molinos eléctricos que hay por los barrios. Muchas veces, antes de desayunar, también se ponen a tejer un rato. Doña Mari tiene dos nietos que están en edad de aprender lo que es

¹⁰⁵ Sobre esto hablaré en el capítulo 4.

¹⁰⁶ Corresponde a los meses de diciembre de 2017 y enero de 2018.

¹⁰⁷ En el altar de doña Mari se encuentra el niño Jesús –el cual, en ocasiones, es vestido con camisa y pantalón en miniatura, tejidos en telar de cintura–; así como también algunos santos, como San Miguel Arcángel, con un pañuelo –también en miniatura– envolviendo su torso (del mismo modo que lo llevan algunos santos en las iglesias o los Principales). También lo he observado en altares de otras casas ubicadas en los barrios tradicionales.

“propio de su sexo” y de su cuerpo: el varoncito (de diez años) ya ha comenzado a ir a la milpa con su padre, a caballo, quedándose a dormir en el monte donde adquirirá parte de los códigos masculinos; y la niña (de ocho años) ya tiene su telarcito y las mujeres mayores están empezando a encaminarla en el tejido, si bien todavía es pequeña y dispersa. Es decir, a cierta edad se comienzan a definir las actividades y el rol que va a desempeñar la mujer dentro de la comunidad, a lo largo de su vida; como me explicaba otra tejedora, Juanita: “a las niñas se les enseña a hacer tortillas y a tejer, y a los niños los orientan a la milpa”. En el caso de doña Mari: “empecé ya casi a los trece, catorce años, porque mi *oficio* era de trabajadora doméstica. Entonces yo tenía mucha ilusión de aprender, iba a la misa los domingos a observar el traje tradicional, más que por devoción”. Una viejita le enseñó a tejer y ella fue aprendiendo sola, “primero empecé con una servilleta, después ya hice blusa y al final ya hice la camisa”.

Lo primero que se les enseña a tejer a las niñas es una servilleta, luego la ropa como el *chilil* femenino y por último, la camisa masculina. Saber confeccionar esta última prenda es importante en el intercambio de bienes que se realiza dentro del rito del matrimonio, como veremos en el siguiente apartado.

2.1.1. El ciclo de vida de la mujer: etapas asociadas al tejido

Cuando les preguntaba a las tejedoras por qué sus madres les enseñaban a tejer, varias hacían alusión a que es importante para casarse, sobre todo las tejedoras entre cincuenta y sesenta años de edad. Me decían que “para casarse había que saber tejer la camisa al esposo” o también: “nos dice nuestra mamá: –Van a aprender hijitas, algún día van a tener marido, se van a casar–.” Por lo que ser una “hábil tejedora” era una de las cualidades que cualquier muchacho esperaba de una mujer, como lo registró Díaz de Salas (1999: 266) hace más de medio siglo.

Al verlo desde esta perspectiva, se puede proponer que “aprender” y, junto con ello, adquirir la corporalidad y conocimiento del tejido (saber-hacer) es una especie de rito de

pasaje, siguiendo a Catherine Bell (2009: 94);¹⁰⁸ dado que se vincula con el ciclo de vida de la mujer (sus diferentes etapas) y marca simbólicamente una transición de un estado de vida social, *niña*, a otro, *mujer* “apta para casarse, tener hijos” y para volverse miembro responsable de la comunidad. Como se ha señalado para tiempos prehispánicos: “las tareas combinadas de hilar y tejer simbolizaban los cambios en el ciclo de vida femenino, con el hilado como una actividad de las niñas pequeñas y de las mujeres ancianas, mientras que una mujer casada tenía la responsabilidad de tejer [...]. Una metáfora común de la infertilidad era una mujer que hiló pero nunca tejió” (McCafferty y McCafferty, 1991: 25). De este modo, saber tejer se convierte, en este orden socio-cultural, en símbolo de “fertilidad” y en un requisito para casarse, como dijo Rosario Us Yalel:

porque antes pues, cuando se va usted a casar, bueno, una muchacha que se va a casar tiene que darle una camisa, pues al novio, y lo tiene que hacer ella. Esa es la prueba pues que dan las mamás...que si lo sabes hacer te vas a casar porque vas a saber hacerle su camisa, sino te dicen: “¡Claro que no!”-. A veces, también los hombres dicen, te preguntan, si sabes tejer te van a querer y si no sabes tejer, no [risas].¹⁰⁹

Así como esta tejedora dice que “una muchacha que se va a casar tiene que darle una camisa, pues al novio, y lo tiene que hacer ella”; entre los tsotsiles de Zinacantán, durante las parodias de corridas de toros en temporada de Navidad, dos mayordomos menores vestidos de abuelas representan una lección de hilado en la que expresan “¡Muchachas! Si buscan marido, deben ser capaces de hacerle ropa, como nosotras la hacemos a nuestro esposos” (Bricker, 1986: 33). Evon Z. Vogt dice lo siguiente sobre esta “lección de hilado” que se efectúa en dicho contexto ceremonial, en la iglesia de San Lorenzo:

Las *Me'chunetik* [dos mayordomos vestidos de abuelas], utilizando calabazas e hilos de algodón, muestran sus habilidades en el hilado y el tejido. Estas “esposas rituales” se dirigen al numeroso público femenino: “¿Ustedes pueden hilar tan bien? ¡Miren qué bonito mi trabajo! Si no pueden hacerlo igual ¡pobres de su maridos”. Los “abuelos” participan de estas reprensiones humorísticas, señalando ejemplos de hilanderas y tejedoras incompetentes. Las señaladas se encogen, genuinamente avergonzadas, cubriéndose la boca con las manos o toda la cabeza con el rebozo. Aunque para la mayoría de los espectadores se trata de un incidente humorístico, contiene una lección importante para todos sobre las calificaciones necesarias para la esposa modelo. (Vogt, 1993: 220)

¹⁰⁸ Esta autora agrega que estos ritos –también llamados “ritos de crisis de la vida” o “ritos de ciclos de la vida”– son “ceremonias que acompañan y dramatizan eventos importantes como el nacimiento, la iniciación a la mayoría de edad de niños y niñas, el matrimonio y la muerte” (Bell, 2009: 94). La traducción es mía.

¹⁰⁹ Entrevista a Rosario Us Yalel, colonia San Francisco, diciembre de 2019.

Otra tejedora joven y embarazada, se refería a esta “calificación” que debe tener toda buena esposa, contándome que si bien su mamá sabía tejer, ella no quiso aprender, diciendo: “ya sabe pues, cuando está uno sin obligaciones y compromiso, no tiene esa necesidad de aprender [...] Luego, yo ya que estoy con mi esposo ya...voy a aprender a tejer”. Candelaria aprendió entonces con su cuñada, luego de haberse casado y de comenzar a vivir en la casa de la familia del esposo. Por lo que, en el pensamiento de las comunidades mayas tsotsiles y tseltales, que una mujer no sepa trabajar en el tejido es motivo para no considerarla una buena esposa, como se ilustra también en el conocido relato de Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote*, sobre la vida de un hombre de San Juan Chamula durante la primera mitad del siglo XX. Cuando Juan decide casarse y se presenta ante los padres de la novia para pedirla, estos se resisten a “darla”, argumentando que: “–Mira Juanito, nosotros estamos acostumbrados aquí a **querer a la mujer que trabaje**; la Dominga **no sabe trabajar, no sabe tejer**, es una muchacha que, como la ves, es una haragana; **si tu quieres tu chamarro no te lo va a hacer**” (Pozas, 2018: 62-63). Asimismo, no saber tejer es motivo de separación, como se indica en un relato del pueblo tseltal de Oxchuc, donde se deduce que si el hombre deja a su esposa porque ésta no sabe tejer, no teme ser sancionado ni por las leyes sociales ni por los brujos, ya que estos “no le echarán daño”:

Cuando a un hombre no le satisface la mujer que tiene por esposa, puede hacer cualquiera de estas dos cosas: Dejarla, como en el caso de Isidro Bet; o casándose con otra mujer además de la que tiene. En el primer caso, de abandono de la mujer, el hombre pone cualquier pretexto para hacerlo, por ejemplo que no sabe tejer; (caso de Isidro Bet) con el objeto de que los Brujos “no le echen daño”. (Lombardo, 1944: 29)

Entonces, tejer es un requisito para casarse, dado que representa el trabajo de la mujer en la casa; siendo también el opuesto complementario del trabajo del hombre en la milpa. Por lo tanto, la habilidad de la mujer como tejedora se manifiesta en el marco del “ritual del matrimonio” –otro rito de pasaje– ya que en este rito el textil participa como un don que es intercambiado dentro de las relaciones de reciprocidad entre las familias del novio y de la novia. La mayoría de las tejedoras de alrededor de cincuenta y sesenta años se casaron siguiendo el rito tradicional del matrimonio –si bien hay muchachas más jóvenes que también siguieron este rito, por tradición de sus familias–. Este rito se conoce como “prendamiento” o “ceremonia de la prenda”¹¹⁰ –“que hacían los de antes”, aclara Juanita– que corresponde a la

¹¹⁰ Así registrado por Marcelo Díaz de Salas (1999: 267).

pedida de la novia: el novio y su familia realizan tres pedidos a la familia de la novia, en el que se da un intercambio de regalos, entre ellos, pan y chocolate –que son especiales para la ocasión–, y prendas elaboradas en telar de cintura: el novio le entrega el *chilil*, la enagua o enredo y el listón (antes tejido en telar, de color rojo y brocado), y a cambio la novia le regala la camisa y el pantalón tejidos en telar de cintura. Ahora “si la muchacha no supiera tejer, la mamá lo manda a hacer para que lo mande su pantalón, su camisa...ahora ya se casan con traje, no les gusta el tradicional”, me aclaraban las mujeres. Rosario –cuyo padre es un anciano Principal de la iglesia de San Pedro– se casó según la tradición, con “ropa natural”:

Hicieron mi pedida, me entraron a pedir. Traen una canasta llena de pan y chocolate y la tapan con una servilleta bien tejida; ya entran pues dos veces o tres veces. Ya a las tres veces si van a entrar, ya queda ya el plazo...cómo le dijera yo, ya queda, ya pues, segura pues que ya se va a usted casar con él. Ya va otra canasta de pan, ya bien tapada con la servilleta [almud] y en medio ahí va la paga [“entrega de la crianza”]...que le van a dar pues al papá de la novia. Ya los papás de la novia ya ellos hacen tamal y café, ya dan cuando están ya los visitantes. Ya el día del prendamiento de la iglesia, si te vas a casar por la iglesia matan ya el jolote [apócope de guajolote usado en el español local]. Si el sábado es tu casamiento pues, el viernes pues lo matan pues el jolote y un jolote entero es de la mamá de la novia, pero lo dan el día viernes tempranito, el día viernes tempranito lo llevan pues entero un jolote [ya va cocinado] a la mamá de la novia, es un regalo sí. Al otro día ya te vas a casar.¹¹¹

Como relata doña Rosario en su testimonio, durante la ceremonia del “prendamiento” el novio lleva una canasta de panes cubierta por una servilleta especial, tejida en telar de cintura para esta ocasión, denominada por las mujeres “almud”, la cual tiene un diseño que la distingue. Luego de esta ceremonia, el novio tiene que darle a la novia dos almudes de maíz y medio de frijol, ya que la novia permanece un mes en casa de sus padres. Trascorrido ese mes se lleva a cabo el casamiento por iglesia y la novia se va a vivir finalmente a la casa de la familia del novio, siguiendo el patrón de residencia patrilocal. Antes de la ceremonia por iglesia, se lleva a cabo el desplume de los jolotes vivos del que hablaba doña Rosario, por parte de los padrinos: “antes lo hacían pues en vivo, lo desplumaban los hombres, no se metían las mujeres, tu testigo, el que va a ser testigo del casamiento”, y aclara el esposo de Rosario “es que hay cuatro testigos, dos de la novia y dos del novio, ya desplumado ya lo matan, ya lo van despedazando para que lo pongan en la olla”.

¹¹¹ Entrevista a Rosario Us Yalel y a su esposo, colonia San Francisco, diciembre de 2018.

2.2. Entre hilos, palitos¹¹² y colores: el mundo corporal y sensible de las tejedoras.

El telar de cintura horizontal, instrumento de origen prehispánico, es todavía usado en la comunidad de San Bartolomé por las mujeres indígenas. Hace varias décadas, las mujeres de esta comunidad usaban el telar exclusivamente para elaborar sus propias ropas y la de su familia con el fin de cubrir sus cuerpos, siendo de este modo, autosuficientes, ya que no compraban ropa: “cómo vamos a poner otra prenda que [no sea] la misma prenda que tejemos”. El tipo de telar de San Bartolomé es el mismo que se usa en otras comunidades tsotsiles de Chiapas, el cual les permite elaborar telas con los cuatro bordes terminados (orillos).

Ver a una tejedora, es ver a una mujer en armonía con el telar, como si éste fuera una extensión de su propio cuerpo. Al ser un instrumento flexible, compuesto de palos e hilos, el telar depende del movimiento del cuerpo de la mujer y de su correcta postura. Pude notar esto último durante mis primeras clases de tejido, cuando reiteradamente me insistían: “¡Póngase derecha!–”, corrigiéndome el “cuerpo”. Por lo tanto, la práctica del tejido es corporal a la vez que mental. Denise Arnold, una estudiosa del textil andino, nos dice que esta práctica abarca varias “coordinaciones hápticas”:

entre ojo y manos, movimientos corporales y digitales, aplicaciones de la aritmética, manipulación de hilos de ciertos grosores y colores, y la deliberación mental y a la vez emotiva sobre la ejecución de ciertas técnicas y estructuras para generar los diseños tridimensionales, a la vez que se tiene en mente la composición textil en su integridad. (Arnold, 2015: 48)

Esta descripción del proceso de producción del textil resume e incorpora lo que he observado y lo que las mujeres dicen que experimentan, por un lado; y lo que yo misma pude vivir, por el otro. Asimismo, nos introduce a las dimensiones presentes en la práctica del hilado y del tejido que describiré a continuación, como la corporal, la sensitiva y la mental-emotiva. En estos apartados trataré de presentar las ideas en torno al textil desde el propio punto de vista de las tejedoras, usando sus propias categorías (endocategorías), cosa que me permite el contexto etnográfico.

¹¹² Si bien cada palo tiene un nombre específico dentro de la estructura del telar de cintura, las mujeres se refieren a ellos como “palitos”; e incluso en Guatemala le dicen “telar de palitos”. Véase O’Neale (1979) y Holsbeke (2003: 23).

2.2.1. Hilado en *petet*: ¿cosa de nuestras abuelas?

El hilo que las tejedoras usan hoy en día es predominantemente industrial. Por ello, pueden disponer de una gran variedad de hilos de algodón como son los conos de hilera, crudo¹¹³ e “iris”,¹¹⁴ las madejas de hilos “mish”, “río”¹¹⁵ y las madejas de estambre;¹¹⁶ y otros como la hilaza¹¹⁷ o los hilos brillantes de artisela,¹¹⁸ los cuales son empleados en los brocados, junto con el estambre. Probablemente el hilo comercial se comenzó a usar durante la primera mitad del siglo pasado, ya que desde finales del siglo XIX existían en Guatemala y en Chiapas fábricas de hilados y tejidos, como es el caso de Cantel¹¹⁹ (Quetzaltenango) y “La Providencia”¹²⁰ (Cintalapa), respectivamente. Por otro lado, es más rápido y menos laborioso comprar los hilos que hilar el algodón natural;¹²¹ si bien el acceso a estos hilos implica primero el acceso al dinero (monetarización) y por lo tanto, el ingreso de las tejedoras a una economía de mercado. Al respecto, Salovesh (1965: 321) señalaba que en San Bartolomé los indígenas “actúan casi completamente dentro del sistema monetario nacional [...] En el pueblo las mujeres pueden ampliar los ingresos monetarios de la familia vendiendo los productos de sus casas (telas, frutas, gallinas, huevos, etc.) o trabajando para los ladinos”. Probablemente, en ese entonces, el monopolio de los hilos los tenían las ladinas,¹²² como me contaba Petrona. Hoy en día su suministro y comercialización también está en manos de las mismas tejedoras, a través de los diferentes grupos de trabajo.

¹¹³ El hilo crudo es un hilo de color natural, sin mercerizar (Turok, comunicación personal, enero de 2020).

¹¹⁴ “Iris” es el nombre de la marca del hilo que, según me enseñó una tejedora, es 100% de algodón.

¹¹⁵ Es la marca –“Río Blanco”– de hilo de algodón mercerizado, elaborado en Guatemala (Turok, comunicación personal, enero de 2020).

¹¹⁶ Este hilo es de acrilán, fibra sintética derivada del petróleo (Turok, comunicación personal, enero de 2020).

¹¹⁷ Hilo de algodón mercerizado (Turok, comunicación personal, enero de 2020).

¹¹⁸ Es una fibra artificial (no sintética) de celulosa hecha a partir de pulpa de árboles (Turok, comunicación personal, enero de 2020).

¹¹⁹ En relación a la materia cruda tratada en esta fábrica, O’Neale menciona que la mitad era algodón nativo que crece en la región situada entre Mazatenango y la frontera mexicana; y la otra mitad, algodón importado de Nicaragua y de Texas, los cuales se mezclaban con el producto local. Además, en la época en que realizó su estudio en Guatemala (década del cuarenta), la fábrica Cantel contaba con mano de obra indígena y surtía a casi todo el mercado nacional; asimismo, existía la importación de hilos comerciales teñidos de Inglaterra, Alemania y EEUU (O’Neale, 1979: 25-26).

¹²⁰ Precisamente, en 1901 se estableció en San Bartolomé una empresa algodonera para abastecer de esta materia prima a la fábrica “La Providencia”. Para cultivar la fibra, esta empresa contaba con tierras en la vega del río Grijalva y con maquinaria agrícola; sin embargo, fracasó (Molina, 1976: 82-83).

¹²¹ Lila O’Neale (1979: 22) anotaba hacia 1944 que uno de los motivos de la desaparición del hilado a mano entre las tejedoras mayas del Altiplano de Guatemala era la cantidad de tiempo invertida en la preparación del algodón crudo, cuyas fases esenciales consisten en “librar el material de semillas, aflojar las fibras, impedir la formación de bolas y, para terminar, formar una ‘mecha’ que pueda proporcionar un hilo ininterrumpido al huso”.

¹²² Este hecho me lo señaló atinadamente Ana Ortiz (comunicación personal, diciembre de 2017), como un elemento importante en las relaciones interétnicas y económicas entre ladinos e indígenas en Chiapas.

Las tejedoras recuerdan que los primeros hilos comerciales de algodón que manejaron en ese tiempo, el tiempo de sus mamás, fueron el hilo norte –“puro de algodón, delgado”–, el hilo china, la hilera, pero “más para tejer el hilo norte y el hilo china”.¹²³ La incorporación del color se produce con los hilos multicolores de estambre que empiezan a usar en las figuras –antes blancas y por ello, los huipiles eran “blanco sobre blanco”–. Irmgard Weitlaner Johnson registró en sus notas de campo que en el tejido base de los huipiles de San Bartolomé se usaba fino algodón blanco natural, hilado a mano; en tanto que para ciertos motivos del diseño se usaban diferentes tipos de hilaza: por ejemplo hilaza blanca doble o “endosada” llamado “hilo del Norte” (más pesado), el cual se compraba en tiendas; hilaza colorada denominada “hilo arabia” que era comprada desde la Ciudad de México; y otra hilaza blanca fina llamada “hilo de China”, que algunas veces era usada en huipiles finos y camisas de hombres.¹²⁴ Por lo tanto, los registros de Irmgard nos permiten precisar qué tipos de hilos comerciales se están incorporando en el proceso de tejido, ya que lo que las tejedoras llaman hilo “norte” y “china” serían dos variedades de hilaza.

Pero las tejedoras me contaban que antes, sus abuelas y sus madres, y en algunos casos ellas también lo “llegaron a ver”, elaboraban los hilos con algodón natural –*tuxnok*’ en tsotsil– que las mismas mujeres cultivaban, usando el *petet*.¹²⁵ Hoy, muy pocas mujeres hilan algodón natural –si bien muchas conservan el *petet* de barro de sus madres o abuelas–, al punto de que existe en la memoria de los pobladores como parte de otra época o de un cuento, como me relataba el hombre más anciano, don Bartolomé:

antes, mujeres trabajan pero no hilera...un árbol, *tuxnok*, blanco blanco. Vas a cortar...*petet*, *jun* delgado, algodone...*balel balel* [enrollar, enroscar]...hilo xa [hilo ya], con el *petet*, con una tacita,¹²⁶ así lo hacen las mujeres, como éste ya lo saben [señalando a su bisnieta de siete años de edad]. Ahora ya no, **es un cuento que estamos diciendo.**¹²⁷

¹²³ Esto coincide con los registrado por Marcelo Díaz de Salas hacia 1960-61, quien apuntó que las mujeres que tejían ya compraban el hilo: “se acostumbran dos clases de hilo, uno es el de China y otro hilo norte, el más fino es el de China que es completamente blanco. El otro es un poco pardo” (Díaz de Salas, 1995: 344).

¹²⁴ Biblioteca de Investigación Juan de Córdova, Fondo Documental Irmgard Weitlaner Johnson; Caja 32, Exp. 7, foja 493.

¹²⁵ La raíz *pet* es un verbo que significa “abrazar” en el diccionario tsotsil de Zinacantán (Laughlin, 2007). En el diccionario maya yucateco Cordemex, *pet* significa “redondez, circular” (Barrera Vásquez, 1980: 648), sentido que se vincula al movimiento de la herramienta para hacer el hilo. Asociado a esta raíz, en el mismo diccionario Cordemex aparece la palabra *petel* que significa “conjunto, totalidad”, sugiriendo tal vez que el movimiento circular implica una idea de totalidad.

¹²⁶ Por lo general, un cuenco pequeño de barro –como se observa en la imagen 8–.

¹²⁷ Entrevista a Bartolomé Chaven Poxik (†), Paraíso del Grijalva, enero de 2019. El manejo del español por parte de don Bartolomé no era tan fluido y, debido a esto, en sus relatos mezclaba su lengua –el tsotsil– con el español.

Este “cuento”, que se refiere a la preparación de la fibra y del mismo proceso del hilado, ha quedado en la memoria visual y corporal de muchas de las tejedoras. Durante nuestras clases de tejido, Juanita –quien fue mi maestra–, me compartía sus recuerdos de infancia: “Nuestros antepasados, nuestra abuelita y yo también todavía alcancé a mirar cómo se hacía el hilo con el puro algodón, lo cosechaban el algodón [...] Ese era el verdadero *petet*, en aquél entonces”. Asimismo, Dominga me decía: “lo siembran pues el algodón, es un palo grande cargado de algodón. Ya de ahí lo van a cosechar, ya lo empiezan entonces a sacarle las pepitas [...] tiene especial el palito, ahí donde lo van a estar majando, majando el algodoncito”. Algunas de estas tejedoras de mayor edad, como Dolores Vázquez, habían hilado algodón de niñas, y esto me contaba mientras, sentada en el piso, ovillaba el hilo crudo con sus manos:

Desde muy chiquita mi mamá me dio el hilo pero es hecho en *petet*, hacen pues sus algodones ellos mismos. Tenemos un árbol grande y ya de ahí lo cortamos, le sacamos la pepita, ya que ya salió la pepita, ya mi mamá lo tiende así en el petate con su almohada y lo tiende así...lo hace así, lo golpea para que quede bien finito. De ahí lo viene a hacer así ya para que quede [hace con las manos una bola de algodón]. Ya de ahí ya tenemos el *petet*, ya lo hacemos. Como más bien yo no sabía yo bien, hice unas bien gruesonotas, bien grueso, pero así me dio que yo hiciera yo mi manta, bien gruesonote el hilo [risas], porque no podía yo hacer, era bien chiquita pue. Ya no tenemos ya [árbol de algodón], ya de hilera, ya no de *petet*.¹²⁸

Por las referencias de las mujeres, el algodón que se cultivaba en San Bartolomé era algodón de color blanco;¹²⁹ y el momento apropiado para su siembra, según la tradición, eran los días de luna llena (Ramírez Calvo (1988: 131). Actualmente, solo se pueden ver algunos árboles de algodón en los patios de las casas, sobre todo en Paraíso del Grijalva.¹³⁰ Probablemente este algodón pertenece a la especie *Gossypium hirsutum*, común en Mesoamérica y en varias partes de Chiapas: existen ejemplares de esta especie en el Herbario Nacional de México (MEXU) del Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México (IBUNAM) provenientes del estado de Chiapas, concretamente de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez¹³¹ (colectado en 1950) y del municipio de Acala¹³² (colectado por Breedlove

¹²⁸ Entrevista a Dolores Vázquez, Barrio de Guadalupe, enero de 2018.

¹²⁹ Rosa Ramírez Calvo (1988: 135) menciona en su libro que, anteriormente, junto con el algodón blanco se sembraba un algodón café llamado en tsotsil *mixtuxnok'* o silvestre.

¹³⁰ Investigaciones previas en el municipio señalan que el algodón se dejó de cultivar a principios del siglo XX y que hacia mediados del mismo siglo, se sembraba un poco en las vegas de los ríos –precisamente cerca de la actual localidad de Paraíso–, como un intento por recuperarlo (Vega del Chachí) (Molina, 1976: 192; Díaz de Salas, 1995: 102).

¹³¹ Departamento de Botánica, Instituto de Biología (IBUNAM), *Gossypium hirsutum* L., ejemplar de: Herbario Nacional de México (MEXU), Plantas Vasculares. En *Portal de Datos Abiertos UNAM* (en línea), México, Universidad Nacional Autónoma de México.

en 1974), ambos ubicados en la Depresión Central y cercanos a San Bartolomé de los Llanos. Durante mi trabajo de campo, pude fotografiar algunas de estas plantas de algodón; por ejemplo, en el patio de la casa de Petrona, quien conserva todavía el *petet* que su madre le heredó.

Una vez preparada la fibra –que consiste en quitar las “pepitas” o semillas al algodón y la basura que pueda tener, para luego golpearlo rítmicamente con unas horquetas–, se procede al hilado con las siguientes herramientas: el *petet* (huso y malacate de barro o madera) y una especie de jícara o una “tacita” de barro. El hilo se obtiene a partir del movimiento giratorio del *petet* con los dedos de una de las manos, mientras la otra mano sostiene la masa de algodón, permitiendo así el estiramiento y la torsión de las fibras. El hilo ya listo se va enrollando en el huso. La mujer tiene que mantener la tensión adecuada entre la masa de algodón y el hilo que se va formando para que éste no se rompa. Esta coordinación es difícil e implica práctica y habilidad. Algunas tejedoras en Paraíso saben hilar algodón natural, pero sobre todo ahora re-hilan con *petet* hilos industriales como la hilera –antes hilaban hilo china e hilo norte, pero ya no se venden–; y a esto último también le dicen “hilo *petet*”.



Imagen 6. Árbol de algodón (*Gossypium hirsutum*), Paraíso del Grijalva. (Fotos de la autora)

Disponible en: <http://datosabiertos.unam.mx/IBUNAM:MEXU:72524> Fecha de actualización: 28/09/2012, 4:06:27 p.m. Fecha de consulta: 31/07/2019, 10:42:10 a.m.

¹³² Departamento de Botánica, Instituto de Biología (IBUNAM), *Gossypium hirsutum* L., ejemplar de: Herbario Nacional de México (MEXU), Plantas Vasculares. En *Portal de Datos Abiertos UNAM* (en línea), México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Disponible en: <http://datosabiertos.unam.mx/IBUNAM:MEXU:243745> Fecha de actualización: 28/09/2012, 3:33:20 p.m. Fecha de consulta: 31/07/2019, 11:26:41 a.m.



Imagen 7. *Tuxnok'* (algodón) antes de ser recolectado y de quitarle las semillas. (Foto de la autora)



Imagen 8. Tipos de *petet* usado por las tejedoras de Paraíso del Grijalva; en ambos se observa el hilo industrial de algodón (hilera) re-hilado. (Fotos de la autora)



Imagen 9. Izquierda: Petrona Koktum quitando las pepitas al algodón (foto de la autora). Derecha: Carmen Koktum hilando algodón natural en *petet*. (fotografía: gentileza de doña Carmen)



Imagen 10. Proceso de re-hilado en *petet* de hilo de algodón comercial (hilera) de dos cabos. (foto de la autora)

Los hilos que han sido hilados o re-hilados manualmente en *petet* –tanto la fibra de algodón natural como los hilos comerciales que se comenzaron a usar como reemplazo– y que son usados en la urdimbre recibían y reciben hasta el día de hoy un baño de atole (bebida producto de la cocción de la masa de maíz, como ya dije) –y también me mencionaron almidón de yuca–,¹³³ ya que lo importante era que “almidonara”. Durante mi estancia no tuve la oportunidad de observar la inmersión de los hilos en el atol, pero sí pude conocer a Rosa De la Torre Mendoza, de Paraíso, quien todavía hila en su *petet* la fibra natural: “lleva trabajo, se saca la pepita, le decimos que tiene su piojito, así le dicen pues los antepasados, lo sacamos también y vil algodón queda, bien limpio. Ya lo majamos [...] el que hacemos de hilo de algodón ya va bien delgadito, enredamos en este *petet*”.¹³⁴ Las prendas que se elaboran con el hilo de algodón natural son mucho más frescas, a la vez que, cuando hace frío, calientan. Asimismo, Rosa re-hila con el *petet* el hilo de fábrica, como la hilera, cuya única condición es que sea cien por ciento de algodón “si no, se rompe”.¹³⁵ A este hilo lo somete a un proceso inverso a la torsión con la cual fue fabricado originalmente el hilo industrial. Dicho proceso consiste en deshebrar el hilo comercial en sus dos partes (cabos) por medio de la rotación del *petet*, para simultáneamente volverlo a hilar; ya que lo que se busca es que se separen las hebras que contiene la hilera con el fin de hacerlas, primero, más finas y luego, más resistentes con la nueva torsión. Posteriormente, Rosa abre en dos la hilera –ahora colocada en el huso–, tomando los dos hilos delgados resultantes con sus dos manos, en una coordinación con el pie que sostiene el huso. A esto llaman también hilo *petet*, y por eso Juanita me insistía que el verdadero *petet* era el que se hacía de algodón natural.

El baño de atole es necesario, según las mujeres, para que los hilos macicen y no “revienten” cuando se está tejiendo, es decir, le da resistencia. Este se realiza después de haber urdido los hilos, y consiste en poner a hervir en el atol la urdimbre. Luego se exprime y se pone en las dos barras de los extremos del telar (los enjulios) y se deja secar.

este hilo [hilera] lo hervimos con atol de maíz porque si no, no se puede tejer. Ya que ya lo hicimos en un *komen* [palo urdidor] que le decimos, lo sacamos de ahí. Le echamos

¹³³ No es raro que algunas mujeres me hayan nombrado la yuca, dado que hacia finales del siglo XIX, vinculado a la industria textil, se producía en San Bartolomé almidón de yuca, el cual se exportaba (Molina, 1976: 84).

¹³⁴ Entrevista a Rosa De la Torre Mendoza, Paraíso del Grijalva, enero de 2019.

¹³⁵ Esta práctica de hilar en *petet* hilo de fábrica fue registrada por Lila O’Neale en su estudio sobre los textiles del Altiplano guatemalteco: “El hilado a mano del algodón crudo desaparece rápidamente ante la invasión de hilos accesibles en el comercio aún cuando, en muchas ocasiones, los tejedores aumentan la torsión del hilo comercial por medio de su huso primitivo, para fortalecerlo o con el fin de incrementar su tamaño por la unión de dos unidades. Naturalmente estos procesos no pueden considerarse como el verdadero hilado” (O’Neale, 1979: 21).

agua a la masa, luego lo vamos a hervir pero bien coladito, tanteadito, porque si se le echa mucha masa, se quiebra los hilos. Y si le echamos muy poquito, un pedacito que subió de tejer ya se está desmoronando ya, no sé cómo le digo. Lo dejamos secar pero ya con ese palito del bix. De ahí hebra por hebra lo vamos despegando ya por el atol. Pero le decimos nosotros lo vamos a chirlear [se refiere a la palabra charlear, usada localmente para denotar algo que vibra] pa deshebrarlo hebra por hebra.¹³⁶

Esta descripción del proceso que hace doña Rosa es muy similar a lo observado por Lila O’Neale (1979: 98) en las comunidades mayas de Guatemala hacia la década de los cuarenta, donde se usaba una mezcla no colada de atole, la cual se dejaba secar en los enjulios, ya que así el hilo se manipula con mayor facilidad y el tiempo para tejer se reduce. Ella llama a este proceso “urdimbre almidonada”, y menciona que ya desde 1935 el estudio de Lily Osborne reveló que “la costumbre de endurecer los hilos de urdimbre de algodón por medio de alguna preparación del almidón [atol], no es tan frecuente como solía serlo” (*ídem*); mientras que la misma O’Neale observó que este proceso lo realizaban un número reducido de tejedoras, como por ejemplo en comunidades del lago Atitlán. Por su parte, los Cordry registraron en la misma época esta operación entre las mujeres zoques, quienes tenían tejidos muy similares a los de San Bartolomé: “Como el hilo delgado hecho a mano se rompe fácilmente, se hierve en una solución de agua y maíz, que fortalece el hilo y facilita su manejo en el telar” (Donald y Dorothy Cordy, 1988: 148). El baño de maíz es una práctica común en Mesoamérica,¹³⁷ realizada por motivos técnicos similares; y en San Bartolomé lo siguen haciendo muy pocas tejedoras –sobre todo en Paraíso del Grijalva–. ¿Por qué lo hacen?, por el mismo motivo: darle resistencia al hilo delgado –“macizarlo” (localismo por amacizarlo)–, para poder trabajarlo una vez colocado en el telar.

2.2.2. El proceso de teñido de las fibras

En relación al color de los hilos, y por tanto, a la existencia o no de una tradición de teñido de fibras en San Bartolomé, la tejedora Rosa Ramírez Calvo (1998: 136) en su libro señala que

¹³⁶ Entrevista a Rosa De la Torre Mendoza, Paraíso del Grijalva, enero de 2019.

¹³⁷ Aparte de O’Neale y los Cordry, también lo mencionan Ruth Lechuga (1991: 26) “los hilos de la urdimbre se suelen endurecer con agua de maíz”; y Alba Guadalupe Mastache lo señala como una práctica que se hace hoy en día: “Es posible que, como se hace en la actualidad, antes de colocar la urdimbre en el telar se sumergiera en un líquido espeso hecho con maíz para proporcionar mayor resistencia a los hilos, facilitar su manipulación y evitar que se rompieran durante el tejido” (Mastache, 2005: 27).

pintaban sus tejidos con colorantes naturales, “ya que se extraían de las hojas, cortezas, raíces y flores de árboles, como el plátano, el taray y otros”;¹³⁸ sin detallar el proceso de teñido ni los colores a los que daba lugar cada colorante vegetal mencionado por ella. Algunas tejedoras entrevistadas recuerdan que antes ciertas mujeres usaban el *chilil* de color celeste: “lo teñían unas señoras que usaban sus blusitas que eran blancas, pero quedaban como celestito, entre celeste y azul, lo teñían con un color que le decían azul, con ese teñían su ropa las señoras”. Por mi parte, pude observar personalmente algunas de estas prendas femeninas de color azul-celeste en la colección etnográfica del Centro de Textiles del Mundo Maya (CTMM), las cuales habían sido analizadas como “sometidas a un baño de añil”. Pero, en campo, ninguna de las tejedoras me mencionó el uso del añil –si bien se ha señalado que en San Bartolomé existían a finales del siglo XIX pilas para la elaboración de este material–.¹³⁹ Asimismo, me comentaron que solo recuerdan el uso de ciertos elementos vegetales o minerales como la raíz o cabeza del guineo (arcaísmo local por plátano), las cáscaras de nanche (*Byrsonima crassifolia*) o la sal; las cuales eran usadas no como tinturas sino como mordentes para fijar el color azul que ya tenían las telas que compraban en San Cristóbal de las Casas para los enredos que posteriormente bordaban. En los archivos documentales de Irmgard W. Johnson, en relación a la producción de esas telas y del tinte azul, aparece anotado para mediados del siglo XX lo siguiente:

en el Barrio de los Mexicanos, en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, existen grandes establecimientos de propiedad mestiza, los cuales llevan a cabo el teñido de madejas de hilos de algodón, o el tejido de faldas largas, sobre una base comercial más elaborada. Esos tintoreros mestizos suministran con sus productos no solo a los pueblos indios de los Altos, sino que envían sus mercancías tan lejos como al pueblo tzotzil de San Bartolomé de los Llanos, y a los zóques de la región de Tuxtla Gutiérrez.¹⁴⁰

El registro de Irmgard está vinculado al proceso de teñido con índigo o añil (*Indigofera suffruticosa*) y a la venta de telas para enredos –teñidas de este modo– en San Bartolomé y en Tuxtla Gutiérrez. Los encargados de elaborar los lienzos de falda en telares a pedal eran los

¹³⁸ También señala que “poco a poco esto fue reemplazado por el hilo “norte” y “arabia”, traído de Guatemala, y luego se introdujeron otros hilos mercerizados en cajas, rollos o conos. Esto terminó por reemplazar a los hilos de algodón pintados con colorantes naturales” (Ramírez Calvo, 1998: 136).

¹³⁹ Molina (1976: 83) dice: “Otra empresa de corta duración en San Bartolomé fue el cultivo del añil [...] Hacia fines del siglo XIX cerca de San Bartolomé había haciendas que dedicaban parte de su suelo al cultivo de esta planta [...] Aún quedan muchos restos de pilas de añil en las tierras del municipio”.

¹⁴⁰ Fondo Documental Irmgard Weitlaner Johnson, Caja 32, Exp.4, foja 80, s/f, Biblioteca de Investigación Juan de Córdova.

hombres; mientras que las mujeres eran las tintoreras,¹⁴¹ quienes elaboran el tinte combinando añil con sacatinta (*Jacobinia spicigera*).¹⁴² Estos datos coinciden con la información y los recuerdos de las tejedoras, dado que las telas que las mujeres ponían a hervir con los mordentes arriba mencionados, eran elaboradas en telares a pedal y de color azul oscuro; y compradas a personas que llegaban desde la ciudad de San Cristóbal a venderlas casa por casa. Asimismo, en relación a esta prenda, Irmgard observó que “las faldas teñidas con índigo provenientes del Barrio de Mexicanos tienen la desventaja de desteñirse profusamente durante las primeras lavadas. Toma numerosas lavadas para deshacerse del exceso de tinte”;¹⁴³ algo que también me mencionaron las tejedoras más ancianas, de ahí el uso del mordente para fijar el color. Por otro lado, la mención a los pueblos tsotsil y zoque es importante, dado que han sido relacionados por el tipo de enredo o falda que usaban y por la forma en que las mujeres las amarraban, como ya expliqué.

Por otro lado, en relación a la industria del teñido en San Cristóbal de Las Casas a mediados del siglo pasado, Irmgard realizó una distinción importante: existen dos fuentes para el teñido, por un lado, la planta del añil (el cual llegaba en barra desde Suchiate, Tehuantepec y Guatemala); y por el otro, tintura comercial en polvo.¹⁴⁴ En relación a esta última tintura, Alejandro de Ávila me aclaró (comunicación personal, enero de 2020) que Irmgard se debe haber referido a índigo sintético (que no es propiamente una anilina).

2.2.3. Partes del telar: los instrumentos textiles

El telar de cintura es una estructura que se compone de ciertos tipos de palos o barras y de un conjunto de hilos que forman la urdimbre (*ste'omal, te'om*)¹⁴⁵ y la trama (*buk'*) del tejido.

¹⁴¹ Además, en esos establecimientos también se teñían faldas tejidas en telar de cintura, traídas por los zinacantecos. Fondo Documental Irmgard Weitlaner Johnson, Caja 32, Exp.4, foja 170 y 171, s/f, Biblioteca de Investigación Juan de Córdova.

¹⁴² “Las tintoreras dicen que tenían que usar la combinación de hojas de añil y sacatinta para que el color salga de un azul oscuro profundo. Si el añil es usado solo, el color parece sucio...”. Fondo Documental Irmgard Weitlaner Johnson, Caja 32, Exp.4, foja 170, s/f, Biblioteca de Investigación Juan de Córdova.

¹⁴³ Fondo Documental Irmgard Weitlaner Johnson, Caja 32, Exp.4, foja 174, s/f, Biblioteca de Investigación Juan de Córdova.

¹⁴⁴ Fondo Documental Irmgard Weitlaner Johnson, Caja 32, Exp.4, foja 170, s/f, Biblioteca de Investigación Juan de Córdova. Alejandro de Ávila me aclaró (comunicación personal, enero de 2020) que en el caso de la tintura comercial en polvo, Irmgard se debe haber referido a índigo sintético (que no es propiamente una anilina).

¹⁴⁵ La palabra para urdimbre (*te'om*) en tsotsil está compuesta por *te'*, sustantivo que designa árbol en general, pero que también es un adjetivo que refiere a algo tieso, rígido; mientras que el sustantivo *om* significa “araña” (Laughlin, 2007). Por lo que, a partir de la etimología, se puede observar la asociación del arácnido con el tejido.

Algunas de esas varas se pueden conseguir fácilmente en las casas –ya que son los palos de la escoba o el trapeador–, como los dos palos de los extremos denominados *bix*; pero otros, como las varas del *yolal*, el *yakan*, el *ch’alam buk’*, el *chikin*, el *komen* y el mismo *jalamte’* solo se buscan en el monte –por lo tanto, son elementos del monte que se incorporan al espacio doméstico– y, según el saber femenino local, deben ser recolectados con luna llena: “Cuando está ya macizo la lunita”, decía Catalina, “porque así están macizos, no se pican, no se tuerzan”, repiten las tejedoras; “es que a veces, si está tierna la luna, se dobla y mucho se pica”, explica otra.

El caso del *jalamte’* es particular porque, por un lado, este instrumento es generalmente una herencia que las mujeres reciben de sus madres o abuelas –y por lo tanto, hay una prolongación en el uso de un mismo machete–; y por el otro, en el tiempo de las abuelitas se elaboraba a partir del corazón del árbol y por eso “eran bien duros, pero ahora son machetes de carpintería”, como recordaba Juanita con nostalgia. Los machetes que usan las mujeres son de madera de árboles¹⁴⁶ como *k’an te’*, guachipilín (*Dyphysa americana*); *xinich te’*, hormiguillo (*Cordia alliodora*); *ch’ut te’*, cedro (*Cedrela odorata*). Existen machetes auxiliares, como el *tsutsubil* (machete más delgado), palabra que deriva del verbo *tsuts-el* “terminar trabajo o tarea” o más específicamente, *tzutzes* “terminar el tejido de la ropa”; el cual, en palabras de las tejedoras, sirve “para darle el terminado de la tela”.

Los palos del telar, al momento de constituirse como instrumentos textiles, “no deben ser percibidos como accesorios externos de cuerpos [...] sino extensiones de estos mismos cuerpos trabajando en actividades técnicas dentro de un campo de fuerzas” (Arnold y Espejo, 2013: 86), donde interactúan rítmicamente el cuerpo, los instrumentos y la materia prima, en este caso los hilos. Esos instrumentos textiles¹⁴⁷ que conforman el telar de cintura consisten en pocos palos, aproximadamente seis, como ya lo había señalado Marta Turok (para el caso del telar en Chiapas) en su estudio sobre la artesanía textil: “los enjulios, uno superior y el otro inferior, que sostienen los hilos del pie o urdimbre; la vara de paso y el lizo, que

Además, uno de los nombres de la diosa lunar de los mayas era *Ix Sacal Uoh*, la Tarántula-Tejedora (y uno de los animales asociados a la Luna es la araña que teje), pero también *uoh* quiere decir glifos, ya que es la inventora de la escritura-pintura (Montoliu Villar, 1984: 71-72). Es decir, este nombre puede entenderse como la “tejedora de los glifos” (Morales Damián, 2009:100).

¹⁴⁶ Para la identificación de las especies de árboles, aparte de los diccionarios de tsotsil, también consulté la etnografía botánica realizada por Berlin *et. al* en comunidades mayas de los Altos de Chiapas, en la que se analiza el sistema de clasificación de plantas en tseltal; en el caso de este árbol aparece como *k’an te’*: *Diphysia robinoides* (sinonimia de *Diphysa americana*). Véase Brent Berlin *et. al* (1974: 263).

¹⁴⁷ Todas las tejedoras saben el nombre de cada instrumento textil, pero no saben el origen de todas las denominaciones. Busqué la etimología de las palabras en los diferentes diccionarios de tsotsil disponibles e incluso en algunos con vocabulario tseltal como el de Fray Domingo de Ara del siglo XVI.

controlan, cada uno, los hilos pares e impares; el machete que aprieta el tejido, y el templén que asegura la uniformidad del ancho de la tela en proceso” (Turok, 1988: 86).

En la comunidad de San Bartolomé, los enjulios en los que se acomodan los extremos de la urdimbre son denominados *bix*, palabra que según los diferentes diccionarios consultados se traduce como caña recia (otate) (tseltal del siglo XVI) (Ara, 1986: 251, 487); bambú, otate (tsotsil colonial) (García de León, 1971: 40) y tsotsil contemporáneo de San Andrés) (Delgaty y Ruiz Sánchez, 1978: 21); o se traduce simplemente como “vara”, e incluso Laughlin señala dos tipos de plantas denominadas *bix*: *Olmeca reflexa* y *Otatea fimbriata* (caña real).¹⁴⁸ Por su parte, las mujeres de San Bartolomé denominan a la vara de paso *yakan* –existe otra vara denominada *pat akan* que reemplaza al *yakan* cuando se está finalizando el tejido–; palabra que, según Juanita viene de *akan*: carrizo y que según el diccionario tsotsil aparece como *akan jolob(il)*: “la vara de paso del telar”, y también *akan*: “el bambú, la caña, el carrizo” (Laughlin, 2007), haciendo referencia al material de la vara. La vara de lizo es el *yolal* u *ol*, cuya raíz *yol-* es “centro”, “la parte central, el corazón o meollo”¹⁴⁹; mientras que en tseltal *ol* es “hilo enrollado en la vara de lizo, que separa de dos en dos los hilos de la urdimbre” (Polian, 2015: 495). El nombre dado en tsotsil al palo del machete es *jalamte*; palabra que proviene del verbo *jalel*: tejer, y *te'*: palo; dando como resultado “teje palo” o como dicen las mujeres “palo de tejer”. El templén es la vara que sirve para mantener el ancho del tejido –y que las tejedoras de San Bartolomé sujetan con espinas vegetales de una planta cactácea (*Acanthocereus* sp.)¹⁵⁰ por los costados y detrás del tejido–, la cual es denominada *chikin* “porque es su oreja del tejido que va subiendo”. Precisamente, esta palabra tsotsil significa “oreja” o también *chikin(il)*: el borde de la tela en el telar; siendo la única vara –que he podido registrar– que hace alusión al uso metafórico del cuerpo humano en el tejido. Otro palo que se incorpora al telar es el *ch'alam buk'* –la raíz parece ser el verbo

¹⁴⁸ De hecho, uno de los nombres del telar usado en el tejido del centro y sudeste de México es *telar de otate* (Cordry y Cordry, 1968: 8). También llama la atención que dentro de las palabras con raíz *bix-* está el adjetivo *bixil*, el cual se refiere a “largas (las piernas)” (Laughlin, 2007).

¹⁴⁹ También aparece “embrión” (*idem*).

¹⁵⁰ Para definir a qué género de cactus pertenece, comparé mis fotos con la base de datos del Departamento de Botánica del Instituto de Biología de la UNAM (IBUNAM). Probablemente esta planta pertenece al género *Acanthocereus*, pero no podría precisar la especie sin un ejemplar herborizado. En el diccionario de Laughlin (2007), *ch'ix* es definida como *Acanthocereus horridus*; pero con base en los datos de IBUNAM también podría ser *Acanthocereus chiapanensis* Bravo, presente en la selva baja caducifolia de Chiapas. Departamento de Botánica, Instituto de Biología (IBUNAM), *Acanthocereus chiapanensis* Bravo, ejemplar de: Herbario Nacional de México (MEXU), Tipos de Plantas Vasculares. En *Portal de Datos Abiertos UNAM* (en línea), México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Disponible en: <http://datosabiertos.unam.mx/IBUNAM:MEXU:T118868> Fecha de actualización: 30/11/2009, 12:00:00 a.m. Fecha de consulta: 19/07/2019, 11:56:56 a.m.

ch'al: “envolver, torcer, el hilo alrededor de la lanzadera”– (Laughlin, 2007), es decir, la lanzadera que se usa para introducir el hilo de la trama dentro de la urdimbre. Mientras que el lazo que amarra el enjullo superior del tejido a un poste o árbol se llama *ts'uy*, palabra que en los diccionarios aparece como *s-ts'uy-al jol-ob-il*: su lazo para amarrar el tejido” (García de León, 1971: 74), “el lazo que se usa para atar el telar al poste” (Laughlin, 2007); y también parece originarse en el verbo *ts'uy*–: columpiar, mecer. Este lazo se elabora con ixtle, como pude observar en Paraíso. Cuando la tejedora está llegando a la etapa final del tejido y ya no hay espacio para introducir el machete, este instrumento es sustituido por un machete más delgado denominado *tsutsubil*, arriba mencionado. En relación a esta fase del tejido, Juanita recordaba que antes usaban una especie de peine que compraban en San Cristóbal de Las Casas. Este peine fue registrado en el libro de la tejedora Ramírez Calvo (1998: 151), bajo el nombre de *jot'om jolobil*: “Sirve para apretar más el hilo cuando el tejido está por terminarse. Se elabora del árbol de cedro; se compra en San Cristóbal”; pero ya los Cordry lo mencionaban en su estudio sobre los trajes y tejidos de los zoques de Chiapas, colocando una ilustración del peine¹⁵¹ utilizado por los tsotsiles de San Bartolomé: “Cuando ya falta sólo una fracción de pulgada para terminar y el espacio no permite la inserción ni de la más fina espada, la tejedora presiona la trama con una de las varias clases de peine de que dispone. Hasta donde recuerdan los informantes, todos los peines antiguos fueron hechos por los tzotziles de la región de San Cristóbal” (Cordry y Cordry, 1968: 158).

Un último elemento que sirve como instrumento es una espina, *ch'ix* en tsotsil, la cual es utilizada para “regar los hilos” –como dicen las tejedoras–; es decir, para distribuirlos equilibradamente en el tejido. Estas espinas también sirven para sujetar el *chikin* –como ya mencioné–, y como auxiliares durante la inserción de las tramas suplementarias. Las mujeres las cortan de la planta cactácea mencionada, que algunas tienen plantadas en los patios de sus casas y que son muy valoradas por las tejedoras. El uso de espinas en el tejido aparece registrado de manera temprana en las crónicas coloniales; por ejemplo, en la obra del siglo XVI (1589) del criollo Juan Suárez de Peralta (1990 [1589]: 63-64): “Y para emparejar el hilo, y concertarlo lo que se va tejiendo, tienen unas púas de un árbol que llaman maguey, con las cuales van emparejando el tejido”.

Más adelante explicaré cómo funcionan todos estos instrumentos textiles y cómo son manipulados por las mujeres.

¹⁵¹ Véase Lámina 55 (Cordry y Cordry, 1968: 159).



Imagen 11. Partes del telar de cintura.

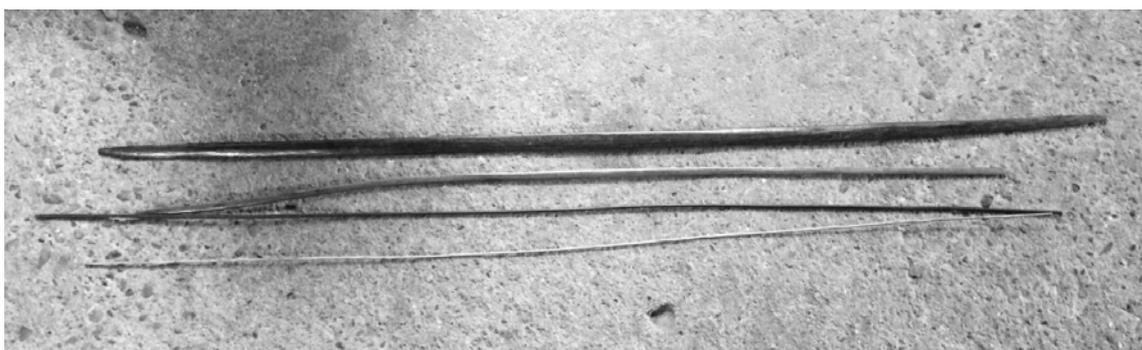
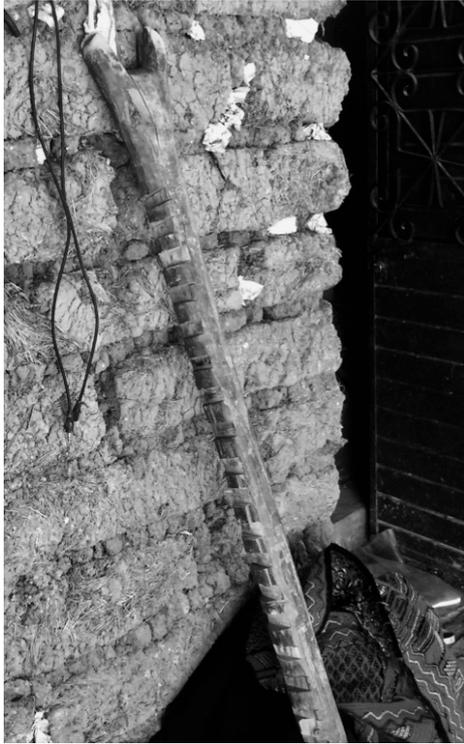


Imagen 12. Conjunto de herramientas pequeñas que le dan el acabado al tejido: machetes delgados (*tsutsubil*), *yolal* u *ol*, y *pat akan* –que sustituye al *yakan*–. (Foto de la autora)



A



B

Imagen 13. A) *Kómen*; B) doña Candelaria sostiene el *kómen* con el hilo ya urdido. (Fotos de la autora)



A

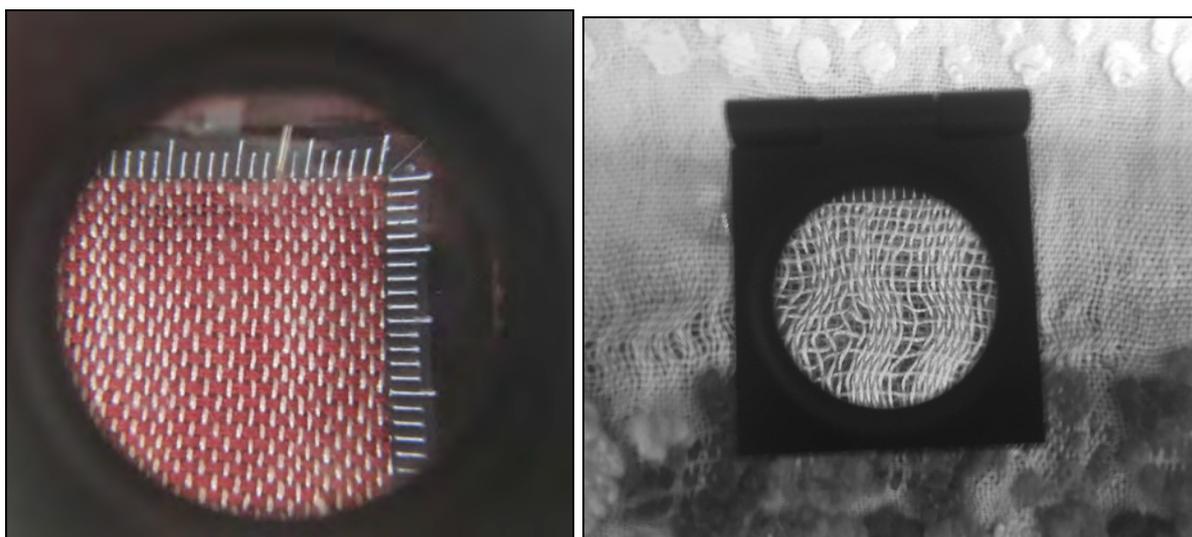


B

Imagen 14. A) planta (*Acanthocereus* sp.) de la que las tejedoras sacan las espinas para el tejido; B) uso de la espina (*ch'ix*) para distribuir –“regar”– los hilos en el tejido. (Fotos de la autora)

2.2.4. El armado del telar y la elaboración textil: procesos de urdido, tejido y la “sacada” de la tela

La estructura del tejido (*jolobil*) se forma entrecruzando de cierta manera los hilos de la trama con los hilos de la urdimbre, lo que da lugar a una variedad de combinaciones entre ambos conjuntos de hilos. La mayoría de los textiles que se elaboran en San Bartolomé son de tejido simple o sencillo, de uno por uno, técnica conocida como tafetán; y en algunas ocasiones, también se usa el tejido semisencillo o desigual –variante del tafetán–, de uno por dos o uno por tres, donde dos o más hilos de la trama cruzan un hilo de la urdimbre (Mastache, 2005: 29). Para elaborar las figuras se utiliza la trama suplementaria o brocado, la cual se diferencia de la que realizan en los Altos –como me aclaró Juanita– algo que explicaremos más adelante. Estas técnicas dan como resultado telas semitransparentes, finas y livianas, que distinguen a los textiles de San Bartolomé del resto de las comunidades de Chiapas.¹⁵²



A

B

Imagen 15. Muestra tomada con un cuenta hilos de las técnicas o ligamentos del tejido en prendas etnográficas (Colección Ruth Lechuga) A) taletón (un hilo de urdimbre por dos hilos de trama); B) tafetán. (Fotos de la autora)

¹⁵² El textil de San Bartolomé ha sido comparado con el textil de Cobán (Alta Verapaz, Guatemala). Según Walter Morris “textiles en tejido sencillo abierto fueron alguna vez extendidos a través de las tierras bajas mayas. Actualmente solo dos comunidades mayas todavía tejen esta tela: Carranza en Chiapas y Cobán en Guatemala; ambas comunidades emplean la misma técnica y comparten mucho de los mismos diseños brocados” (Morris y Karasik, 2015: 82-83) [la traducción es mía]. Relacionado a esto, Molina (1976: 85) señala que a finales del siglo XIX entre la población ladina de San Bartolomé se encontraba un sastre precisamente de Cobán.

La urdimbre se prepara con un instrumento denominado *komen*,¹⁵³ que en el caso de esta comunidad es un palo derecho con una horqueta en uno de los extremos, al cual se le hace a lo largo una serie de hendiduras, las que constituyen medidas de longitud. Catalina me decía que este palo “se busca especial en el monte” –no es de carpintería– y que debía ser un “arbolito muy derecho, que no pese y que no tuerce...arbolito macizo”. Antes de urdir el hilo –*nio la jal*–¹⁵⁴ en una de esas hendiduras se coloca otra vara en forma de cruz, ya que el largo del lienzo que se va a tejer está determinado por la distancia entre esta vara y la horqueta. De este modo, al pasar la tejedora el hilo entre la horqueta y la vara, realiza un movimiento en forma de número ocho generando de este modo el cruce de los hilos y la separación de las hebras pares de las impares. Los hilos se urden siguiendo el sistema vigesimal, es decir, de veinte en veinte, lo que refleja su raigambre mesoamericana. Juanita me habló de dos unidades: *tuk*’ se refiere a cada montoncito de 20 hilos,¹⁵⁵ que a su vez son considerados pares de hilos –en este caso, diez pares–; mientras que las mujeres llaman *choj* al par de *tuk* –2 x 20 hilos, que es igual a 40 hilos–. La cantidad de pares de hilos que se pasan por el urdidor depende por un lado del tipo de prenda que se va a tejer y por el otro del ancho de la misma. Junto con el sistema vigesimal maya –utilizado para contar el número de pares de hilos, el cual determinará el ancho de la tela–, las mujeres utilizan hasta la fecha medidas locales como el “jem” (jeme o geme) y la cuarta,¹⁵⁶ para considerar el largo de la prenda. Lo interesante es que estas medidas toman como referencia una parte del cuerpo, como es la mano, y para algunos autores como Lourdes de León Pasquel (1988) estas medidas corporales son parte de un sistema tradicional tsotsil:

Un número considerable de medidas del tzotzil se producen con referencia al centro antropomórfico. El cuerpo humano, en sí mismo, es una unidad de medida. El clasificador para una veintena y la palabra para referirse a ‘hombre’ es lo mismo: *vinik*. Esto sugiere una relación entre la base vigesimal del sistema numeral maya y el ser humano como unidad de veinte dedos. Las manos y los brazos son una fuente de términos de medidas de longitud y volumen. (de León Pasquel, 1988: 386)

¹⁵³ Así lo denominan también en otras comunidades tsotsiles como San Juan Chamula y San Andrés. Según uno de los diccionarios del tsotsil, la palabra *komen* es “palo del telar” (García de León, 1971: 52).

¹⁵⁴ En los diccionarios el verbo *ni* es “envolverse alrededor del palo de la urdimbre (el hilo)”, *niolaj* “envolver el hilo alrededor del palo de la urdimbre.

¹⁵⁵ Este sistema vigesimal en el tejido ya fue registrada por Marta Turok para el caso de los Altos de Chiapas. Véase Turok (1988: 91).

¹⁵⁶ El uso de estas medidas por parte de las tejedoras ha sido registrado por Lila O’Neale (1979: 175) en el Altiplano guatemalteco donde usaban como medida la cuarta o palmo, “la unidad más frecuente utilizada y más popular para medir”; por los Cordry (1988: 157) entre las mujeres zoques de Tuxtla.

En efecto, en la práctica del tejido sobresale el uso de la mano como fuente de medidas, ya que el *geme* o *jeme* es la distancia que hay desde la extremidad del dedo pulgar a la del dedo índice, separando uno del otro todo lo posible; mientras que la *cuarta* es la distancia entre la punta del dedo pulgar y la punta del dedo meñique. Incluso hacen uso de los dedos para calcular la porción de tejido que deben subir –es decir, tejer– o la longitud de las figuras brocadas (como se observa en la imagen 22 del capítulo tres). Estas medidas en tsotsil fueron registradas por Lourdes de León Pasquel –concretamente en la comunidad de San Miguel Mitontik (Altos de Chiapas)– como *chutub* (para *geme*) y *ch'ix* (para *cuarta*), señalando “la importancia cognoscitiva y social de esta parte del cuerpo” y que estas medidas operan como unidades estandarizadas, a la vez que son personales (*ibidem*: 387). La autora coloca al tejido como una de las prácticas culturales que reproduce esta matemática tradicional, la cual cobra sentido en las actividades cotidianas de trabajo e interacción social (*ibidem*: 386).

Volviendo al urdido de los hilos, en mi experiencia personal, la primera vez que urdí en el *komen* no quise ajustarlos demasiado por temor a que los hilos se rompieran. Pero al momento de colocarlos en el telar me quedaron tan flojos que las tejedoras se reían y me consolaban diciendo “está aprendiendo, cuesta, cuesta”. Por ello, me enseñaban que al momento de urdir los hilos, estos se tienen que ajustar bien, “sin miedo”, para que luego la urdimbre no quede floja en los enjulios (*bix*).



Imagen 16. Blanca, la hija de Elena Mendoza, urdiendo los hilos en el *komen*, antes de tejer un huipil. (Foto de la autora)

Describiré el proceso de tejido a partir del relato de mis observaciones y experiencia personal, producto de mis clases con una tejedora local. Por lo tanto, lo que aquí se refleja corresponde a un conocimiento (un saber hacer corporal y un sentir-pensar) construido por las propias tejedoras en su práctica cotidiana. Durante mis temporadas de campo en San Bartolomé, desde el principio, yo quería aprender a tejer como lo hacía una mujer tsotsil de San Bartolomé: sus movimientos, su forma de relacionarse con los hilos y con los instrumentos. La primera vez que lo intenté, no puede seguir con mi aprendizaje, debido a que mi estancia era corta...y por otro lado, en ese entonces estaba enfocada sólo en observar la práctica y en conocer sobre el telar local y sobre las historias de vida de las tejedoras de la comunidad. Ya en otra visita, pude enfocarme en aprender de modo que pudiera comenzar a acercarme a un sentido un poco más profundo del tejido. En esa ocasión, Juanita –con sus 59 años– aceptó el reto de enseñarme, brindándome toda su sabiduría. Tejer es un proceso difícil, cuesta que el cuerpo se acomode...se ajuste al ritmo del tejido.

Días antes de que comenzáramos nuestras clases, Juanita consiguió los palitos que iban a conformar mi telar y urdió en el *komen* el hilo mish de color blanco que íbamos a tejer. Como era una principiante en el telar de cintura, lo primero que me iban a enseñar a tejer era una servilleta –primer tejido de toda niña cuando está aprendiendo–. En mi primera clase colocó la urdimbre en las dos barras denominadas *bix* (enjulios) y, luego de realizar esto, amarró el *bix* superior con el lazo denominado *ts'uy* a un poste y el *bix* inferior –que en este caso funciona como barra provisoria– al *tampat*. Con el *tampat* acomodado en su cintura y parte de su cadera, Juanita se sentó y al hacerlo, estiró la urdimbre. Inmediatamente después comenzó a ubicar en su lugar los montoncitos de hilos verticales (cada uno de 20), con el fin de que la urdimbre quede centrada y equilibrada en el telar y terminado esto, colocó el *yakan*, vara de carrizo que funciona como vara de paso. En estas operaciones fijas, cada tejedora tiene sus propias formas. Por ejemplo, Elena me mostraba que una vez puesta la urdimbre en el telar y colocada la vara de paso, se despegan los hilos de adelante y de atrás para poder trabajarla bien; asimismo, para que no queden juntos los hilos de cada grupito se separan con los dedos “es que hay partes en que están pegados”. En esto las mujeres tienen gran habilidad y rapidez. El siguiente paso es colocar el *yolal* (vara de lizo), el cual consta de dos varitas delgadas –pero algunas tejedoras solo usan una varita–. Se toman las dos varitas y se les hace un amarre en forma de ocho con un cordel auxiliar –dejando el espacio de un dedo entre ambas varitas para que quede un poco suelto y con movimiento–, mientras que a la par se van

abriendo los hilos con los dedos y tomando los hilos de abajo (pares) de la urdimbre para enlazarlos al *yolal*. De este modo, al accionar el *yolal* –a través del movimiento de la “alzada”– junto con el *yakan* se produce el entrecruzamiento de los hilos de la urdimbre y se forma el espacio llamado “calada” a través del cual se inserta transversalmente la trama y el machete. Luego de colocar el *yolal*, Juanita se dispone a fijar la urdimbre en el extremo inferior. Entonces, coloca otro palo más arriba del *bix* provisorio atravesando la urdimbre, el cual es amarrado a los montoncitos de hilos de veinte con un cordel llamado *jit’ ak’* (del verbo *jit’el*: amarrar y *ak’*: mecate, bejuco)¹⁵⁷ que va pasando por entre medio de cada uno; luego ajusta bien para que no quede flojo. Una vez sujeta esta barra a los hilos de la urdimbre, la mueve hacia abajo y la barra provisorio que había colocado al comienzo como enjullo inferior se suelta, quedando ahora el palo amarrado con el *jit’ ak’* como enjullo inferior permanente (*bix* inferior). “Ahora tiene que regar¹⁵⁸ así”, me decía Juanita, al separar todos los hilos de la urdimbre; y en su lengua tsotsil usaba la expresión *chi vajel*, que según el diccionario de San Lorenzo Zinacantán *vajel* es un clasificador numeral que se refiere a la siembra (Laughlin, 2007) y en otros diccionarios tsotsiles *ta svaj*: esparce semilla; o del verbo en tseltal *wajel* que quiere decir esparcir, desparramar y diseminar. Los hilos de la urdimbre, al igual que las semillas en la milpa, se “siembran” o esparcen en la estructura del tejido; y Juanita realiza esta tarea con delicadeza, casi acariciando los hilos, ya que a los hilos hay que tratarlos bien para que no se rompan. Los dedos de las manos de Juanita están chuecos debido a la artrosis que adquirió por estar expuesta al calor desde muy joven (ya que fue también panadera). Una vez todo listo, preparó el *ch’alambuk’*, es decir, el palito delgado donde se coloca el hilo que alimentará la trama en las sucesivas pasadas. Después de realizar varias pasadas (cuatro dedos aproximadamente) y de “regar” bien con la espina –pero esta vez los hilos del tejido que se va formando–, rota o gira el telar 180° –en tsotsil se dice *ta sjoyp’in*: lo voltea– y realiza la misma operación (vuelve a contar los montoncitos verticales de 20 hilos cada uno para colocar el *jit’ak’* y amarrarlo a la urdimbre). De este modo el tejido mantiene el mismo ancho de inicio a fin, “para que no le corra”. De nuevo, Juanita realizó varias pasadas antes de comenzar a tejer el lienzo. En este proceso de montar el telar, otro de los movimientos comunes es anudar: anudar el último hilo de la urdimbre para que no quede

¹⁵⁷ Según Juanita ese cordel (*jit’ ak’*) antes era de fibra de maguey, denominada *chi* en tsotsil, y conocida como ixtle. Actualmente, sólo el ts’uy es elaborado con la fibra de maguey. Hacia la década de 1940, en varias comunidades de los Altos de Guatemala el amarre de la urdimbre a la barra inferior permanente también se realizaba con un hilo de maguey; del mismo modo, este hilo se utilizaba para elaborar el mecapal (O’Neale, 1979).

¹⁵⁸ Regar en el sentido de esparcir, desparramar.

suelto, anudar el *bix* a la urdimbre con el *jit' ak'* (de este modo queda el orillo), fijar el *ts'uy* al *bix* con nudos seguros. Lo que quiero resaltar con esto último es la habilidad de las mujeres en el arte de hacer nudos.

Tejer depende de varios movimientos: de la alzada del yolal "*liko ja vole*" (alza tu ol, del verbo *likel*: alzar; *ja v-*: posesivo en segunda persona) para que el machete pueda pasar y también el *ch'alam buk'*. A medida que se teje, las mujeres distribuyen de vez en cuando los hilos del tejido con la espina. Cuando el tejido todavía está puesto en el telar, en proceso de construcción, se denomina *jolobil*. La palabra *pok'* designa a la tela ya terminada, luego de su sacada; mientras que en el tsotsil colonial la raíz verbal *pak-*: doblar, plegar y la terminación *-pak'*: cerrarse el tejido (García de León, 1971: 65).

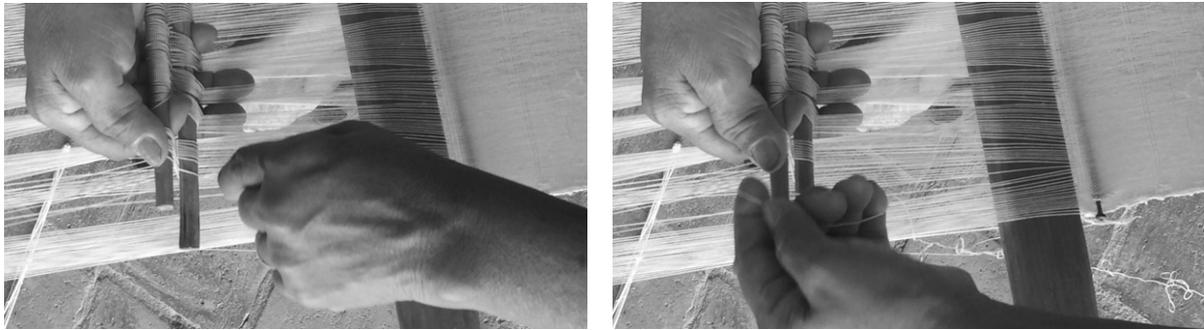


Imagen 17. Colocación de la vara de lizo (*yolal*). Se observa a la tejedora tomando los hilos pares de la urdimbre, los cuales son amarrados con un movimiento en ocho. (Foto de la autora)



Imagen 18. Juanita colocando el *jit' ak'* que amarra la urdimbre al enjulo inferior (*bix*) definitivo. (Foto de la autora)



Imagen 19. Alzada del yolal (vara de lizo) para insertar el jalamte'. (Foto de la autora)



A

B

Imagen 20. A) Juanita retirando el *tsutsubil* y el *yolal* pequeño; B) Etapa final del tejido antes de la sacada. Se observa a Juanita “regando” los hilos con la espina (*ch'ix*) –mientras que antes se usaba un peine–. (Foto de la autora)

3. La noción de corporalidad y el textil como *cuerpo*

Tejer está vinculado a movimientos corporales, ya que el cuerpo de la tejedora está en permanente interacción con los instrumentos del telar y con los hilos –donde intervienen el tacto y la visión–, es decir, con la materialidad sensible; del mismo modo que, la tensión en el telar de cintura es controlada por la misma tejedora. De ahí la importancia de la noción de “cuerpo”. Uno de los primeros que llamó la atención sobre el dominio particular de las técnicas del cuerpo fue Marcel Mauss (1979: 337),¹⁵⁹ señalando “la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional”; y colocando al cuerpo como “el objeto y medio técnico más normal”, el “más “natural”, del hombre (*ibidem*: 342). Sus planteamientos tempranos pusieron de relieve temas como la educación del cuerpo, el aprendizaje de técnicas corporales;¹⁶⁰ así como también, que la división del trabajo por sexo provoca una diferenciación en los cuerpos (en sus movimientos): “diferentes actitudes del cuerpo en movimiento en los dos sexos, respecto a objetos que están también en movimiento” (*ibidem*: 344); como el telar, que es a la vez un objeto fijo –por la tensión que realiza el cuerpo de la tejedora– y en movimiento.

Para el caso de la América indígena, en la introducción al libro *Retóricas del cuerpo*, Manuel Gutiérrez Estévez hace una reflexión que muchas veces pasamos por alto, por no centrarnos en el cuerpo como categoría también construida. Ahí señala que con la conquista europea “los cuerpos amerindios fueron profunda y esencialmente transformados [...] [dado que] los cuerpos indios, más o menos mestizos, más o menos puros [...] [fueron] utilizados para realizar unos trabajos de intensidad, posturas y movimientos no conocidos antes y que terminaron por moldear sus cuerpos con otras formas” (Gutiérrez Estévez, 2010: 19). Siguiendo esta lógica, el telar de cintura –al igual que la agricultura–, trabajo de origen prehispánico, habría implicado una continuidad de intensidad, posturas y movimientos conocidos, y no una ruptura; lo cual nos habla de una tradición también corporal. El autor llama la atención sobre un hecho, ya señalado por Mauss: cómo el trabajo transforma y moldea los cuerpos y por ende, el cuerpo no es algo que se transforma por razones meramente biológicas sino también es algo que está sujeto a la creación humana.

¹⁵⁹ Su estudio sobre las técnicas corporales fue publicado en el año 1936.

¹⁶⁰ Al hablar sobre el “reingreso del arte a la antropología”, el antropólogo argentino Guillermo Wilde menciona que la relectura de la obra clásica de Marcel Mauss supuso un nuevo “interés por la materialidad en asociación con la cuestión de las técnicas, la corporalidad y la noción de persona” (Wilde y Araoz, 2016: 21). Véase la presentación a la traducción del libro de Alfred Gell “Arte y agencia”.

El énfasis en la acción de las personas –en sus actividades– dentro del simbolismo de género mesoamericano (como señalaba Julia Hendon, 2011: 144) podría estar vinculado también a un afán de diferenciación de los cuerpos en la lógica de las comunidades indígenas, siguiendo los planteos desarrollados en Chiapas por Pedro Pitarch (2013). Según estas ideas, cada cuerpo (femenino y masculino) tendrá sus actividades y movimientos corporales propios, aquellos que lo van a singularizar dentro de la comunidad: el tejido y la milpa.¹⁶¹ Este antropólogo es uno de los pocos que ha trabajado el tema del cuerpo –como parte del estudio de las ontologías amerindias– en Chiapas y ha propuesto un “modelo maya-tseltal” de persona, basado en dos cuerpos –y dos almas– (Pitarch, 2013: 37). Lo que aquí me interesa es la noción tseltal del cuerpo como lo que se cultiva, lo que se construye culturalmente de manera continua (lo artificial), en oposición al *ch’ulel*, lo que viene dado, lo “sí mismo” (Pitarch, 2013). El textil (la ropa) al ser un objeto cercano al cuerpo, al cubrirlo, se constituye en una especie de “segunda piel” (Pitarch, 2000; 2013: 30). Por lo tanto, también es un objeto que se vincula a la fabricación del cuerpo durante todo su ciclo de vida.

Si bien el cuerpo es un tema a profundizar en un trabajo futuro –cómo se construye la noción de cuerpo en San Bartolomé, si para los indígenas la diferencia con los ladinos se marca en el cuerpo,¹⁶² etcétera–, esbozaré (con un poco de timidez) algunas interpretaciones con base en los datos etnográficos indirectos, con el fin de empezar a re-pensar los textiles a partir de categorías como el “cuerpo”. En ocasiones, partiendo de etnografías realizadas en otras partes del área maya, les pregunté a las tejedoras si el tejido “nace”, del mismo modo que un niño nace al ser parido.¹⁶³ Ante esta pregunta, Juanita me aclaraba que “el tejido no nace, se hace”: “*ba jpas*”, es decir, “lo hago”, del verbo *pas*: “hacer, volverse”, mientras que *pasel*: “la creación”.¹⁶⁴ Si bien esta respuesta me dejaba un poco insatisfecha –y probablemente el problema era que yo no sabía preguntar–, me llevó a la noción de “cuerpo producido”, cuerpo que se elabora, que Pitarch encontró entre los tseltales. En este sentido, tanto el “tejido” –que es la segunda piel– como el “cuerpo” se producen socialmente –“se hacen, se vuelven”–, por lo tanto, son equivalentes como menciona el antropólogo (Pitarch, en prensa). Un dato que refuerza esta interpretación es lo que me decían las tejedoras sobre el

¹⁶¹ Estas ideas fueron discutidas en el Seminario “Cosmología y ontología en la América indígena”, impartido por el Dr. Pedro Pitarch, Universidad Nacional Autónoma de México, agosto de 2019.

¹⁶² Esto lo ha señalado Pitarch (2000, 2013) en la comunidad de Oxchuc, donde lo que diferencia a un *kaxlan* de un indígena es el cuerpo, ya que el *ch’ulel* es compartido por ambos –como también me decían en San Bartolomé: “las plantas tienen *ch’ulel*, usted también tiene *ch’ulel*”–.

¹⁶³ Por ejemplo, véase el trabajo de Prechtel y Carlsen (1988: 123-124).

¹⁶⁴ En *tzeltal*, el verbo *pas* significa “hacer, construir, fabricar, elaborar, producir” (Polian, 2015: 510/797).

ch'ulel y el textil. Si bien la vestimenta no tiene *ch'ulel* por sí misma, lo adquiere al estar en contacto con el cuerpo: “nuestro *ch'ulel* ya la tiene la ropa, por el sudor, los olores”, me decía Catalina de setenta y seis años de edad. Por eso la ropa también se usa en el rito de curación del “espanto”: se llama al *ch'ulel* con la ropa de la persona enferma. Por lo tanto, hay una relación de semejanza y contigüidad entre la piel y la ropa (Pitarch, 2013: 27).

Ahora, ¿es posible que las tejedoras piensen al textil –al *jolobil*– como cuerpo? No tengo respuestas claras, pero el hecho de que tradicionalmente los hilos de la urdimbre se “macicen” con el atole me hace pensar en una analogía con el cuerpo humano –el “cuerpo-carne” del que habla Pitarch– el cual es alimentado también con maíz. En otra comunidad *tsotsil*, Calixta Guiteras (1965: 250) observó: “He visto que a una cantidad de hilo, cuidadosamente medida, se le da de comer frijol y maíz antes de colocarla en el telar, para que no disminuya”. En ambos casos, es como si simbólicamente los hilos que conformarán el “cuerpo” del tejido se alimentan, y no con cualquier alimento, sino con maíz, sustancia de la que fueron hechos los hombres y el alimento ideal del cuerpo, junto con el frijol y el chile (Pitarch, 2013: 29).¹⁶⁵

¹⁶⁵ Precisamente, el hijo menor del fallecido don Bartolomé Chaven Poxik me decía que su papá había vivido tanto por su alimentación a base de maíz, frijol y, en ciertos contextos, *pox* (bebida ritual).

SEGUNDA PARTE

La esfera paralela de la *ritualidad femenina* es la que más ha sobrevivido porque los más controlados en la época colonial eran los varones, con los tributos [...] Además, la visión patriarcal de los colonizadores, justamente al hacer invisible a la mujer y al pensar que sólo hay un representante de la familia, que es el varón, de algún modo dejó que las mujeres hagan sus cosas [...] Por definición las mujeres tejen relaciones interculturales con otras comunidades, en tanto que el varón y su lectura de la identidad es una lectura basada en el territorio. La mujer es la que saca y mete cultura, es un tejido (entrevista realizada a Silvia Rivera Cusicanqui, 2015)

Capítulo 3

APROXIMACIÓN AL LENGUAJE SIMBÓLICO DEL TEXTIL DE SAN BARTOLOMÉ

3.1. Una prenda tradicional femenina: el *chilil*

La prenda femenina tradicional (*chilil*) de San Bartolomé aquí estudiada distingue a esta comunidad de otras comunidades mayas de Chiapas, dado que se caracteriza por ser “brocado blanco sobre fondo blanco” (lo que para las mujeres es el *chilil* “*sak*”);¹⁶⁶ y se compone de un solo lienzo, a diferencia de los huipiles de otras comunidades mayas de Chiapas, que se componen, por lo general, de tres lienzos. Hace algunas décadas, esta prenda femenina era corta, “hasta el ombligo, las mujeres lo usaban antes así, como los hombres usaban camisa hasta el ombligo”, por lo que no se metía en el enredo –como sigue siendo el uso actual–. El textil es decorado a través de la técnica del brocado o trama suplementaria, denominada en tsotsil *yalak’il a jolobe*. Para crear el “brocado blanco sobre fondo blanco” se usan hilos comerciales de algodón (ahora hilera, pero antes era hilaza llamada hilo de “china” o “norte”), “endosando” varios hilos juntos (más de tres hebras) para dar mayor volumen y visibilidad al diseño. Mientras que la base de tafetán también se teje con hilo hilera blanco (antes hilaza, como mencionamos). Anteriormente, se usaban hilos de algodón natural de color blanco. Según las tejedoras, con la incorporación de los hilos comerciales (hilo estambre de lana e hilo artisela), se empieza a incorporar el color en los brocados.

Además, en el sector del cuello se coloca un listón, *puxbil* en tsotsil (adjetivo que quiere decir “doblado”, cuya raíz es *pux*: “la doblez, el pliegue”), y que en palabras de Dominga es el *pakbil snuk’ chilil* (de *pak*: “plegar, doblar la ropa” o *ta spak*: “hace el dobladillo, lo dobla”; y *snuk’*: su cuello), algo así como “el doblez de su cuello del *chilil*”. Este listón puede ser de color celeste, azul, rosa mexicano o negro; y a su vez, puede ser liso o tener algún tratamiento, dando lugar a diferentes tipos: “listón plisado”, “listón conchita o caracol”, “listón piquitos”.

¹⁶⁶ Linda Asturias de Barrios (1997: 75) se refiere a esta técnica como “tejido sencillo o liso abierto con una sola capa de hilo blanco”, señalando que la técnica mencionada está más restringida geográficamente y es vista en Venustiano Carranza, México, y en algunas comunidades de la Alta Verapaz como Cobán, Guatemala. Sin embargo, relacionado a esto, Alejandro de Ávila (comunicación personal, enero de 2020) me aclaró que la técnica del brocado que las mujeres de San Bartolomé denominan *bech’bil* –“enrolladito”, del que hablaré en el apartado 3.3– “no aparece en los huipiles kekchís que él ha examinado, por lo que el ‘enrolladito’ enriquece la textura de los tejidos de San Bartolomé y los distingue a primera vista de los huipiles cobaneros”.

En este capítulo se presentan las figuras –palabra más usada por las tejedoras en español para referirse a ellas– que aparecen regularmente en esta prenda femenina tradicional de San Bartolomé; es decir, se identifican y describen cuáles son las figuras y cómo se estructuran en el espacio textil del *chilil*. Con fines analíticos, considero a las figuras como “imágenes visuales”¹⁶⁷ del diseño, y con fines interpretativos como “símbolos” (*sensu* Scharwz, 2008) –como explicaré en el siguiente apartado–. Además de las figuras registradas en el campo sobre dicha prenda, también se incluye el análisis de algunos huipiles etnográficos consultados (apartado 3.5.), correspondientes a la Colección Pellizzi del Centro de Textiles del Mundo Maya (CTMM),¹⁶⁸ y a la Colección Ruth Lechuga del Centro de Estudios de Arte Popular Ruth Lechuga (Museo Franz Mayer).¹⁶⁹

3.2. El lenguaje simbólico en el textil: algunas consideraciones teóricas y metodológicas

Parto de la noción de que dentro de la práctica textil de San Bartolomé las figuras (*yalak'iletik*) que conforman el diseño de las prendas, en general, y del *chilil*, en particular; se configuran como un lenguaje “simbólico”, visual y tangible. Al decir “visual” y “tangible” busco poner énfasis en el aspecto sensible de este lenguaje, ya que, en primer lugar, el textil es un objeto tangible que implica un proceso de producción en el que intervienen sentidos, gestos y movimientos corporales, y también fibras, textura y color. En segundo lugar, el tejido es una categoría sensible que sirve como herramienta conceptual –un “instrumento para pensar el mundo”, idea que tomamos de Pitarch (en prensa), como mencioné en la introducción– que permite elaborar nociones abstractas. Por ello, el textil y el lenguaje de los diseños expresa también una lógica basada en las cualidades sensibles,¹⁷⁰ en oposición a un

¹⁶⁷ Con “imagen visual” me refiero a las construcciones mentales que se hacen visibles y tangibles a través de una forma sensible.

¹⁶⁸ Agradezco a la Maestra Lourdes Alarcón Martínez del Centro de Textiles del Mundo Maya por su apoyo para acceder a las piezas textiles de San Bartolomé presentes en la colección etnográfica del Museo. Las piezas corresponden a la Colección Pellizzi.

¹⁶⁹ Agradezco a Marta Turok y a todo su equipo por abrirme las puertas del Centro de Estudios de Arte Popular Ruth Lechuga y permitirme analizar las prendas textiles de San Bartolomé de los Llanos, presente en la colección textil que adquirió Ruth Lechuga a lo largo de su vida.

¹⁷⁰ Dice Lévi-Strauss “el universo es objeto de pensamiento”; y para el caso del pensamiento primitivo, el mundo se experimenta a través de los sentidos, ya que existe una atención más sostenida sobre las propiedades de lo real y sus distinciones, sobre las relaciones y los vínculos, haciendo una sistematización al nivel de los datos sensibles. A través de un contacto íntimo con el medio, el hombre primero conoce los seres (exigencia intelectual: son objeto de reflexión) antes de declararlos útiles o interesantes. Conocer el medio que lo rodea le permite realizar un agrupamiento de cosas y de seres e introducir un comienzo de orden en el universo (Lévi-Strauss, 2014: 13-24). Esta forma de conocer la naturaleza está ajustada a la percepción y la imaginación, es

mundo percibido solo por un pensamiento netamente abstracto, como señalara Lévi-Strauss en su obra *El Pensamiento Salvaje*. Como dice Pedro Pitarch (comunicación personal, agosto 2019), “el modelo textil, que es un modelo femenino, se basa en rasgos sensibles, son ideas que se pueden tocar”.¹⁷¹ Por eso el textil es “materialidad conceptual” (Pitarch, en prensa); transmite un saber construido a partir de la reflexión y sistematización de esas cualidades sensibles Y, finalmente, al ser un “lenguaje”, estamos haciendo referencia a “un gran fenómeno, que interesa al conjunto de una colectividad y, sobre todo, de un fenómeno que tiene una estabilidad muy relativa, pero, de todas maneras, muy grande” (Lévi-Strauss, 1971: 84). Además, al abordar el diseño como un lenguaje “visual”, se quiere indicar que a través de las imágenes visuales se produce una forma de narrar que incluye la propia experiencia de mundo (objetividad) y la experiencia inconsciente (subjetividad) (Quispe-Agnoli, 2011: 212-213).

En este trabajo también considero al textil como un “arte”, en dos sentidos. Primero, es un “arte centrado en el cuerpo”,¹⁷² siguiendo aquí también los planteos de Pitarch, quien menciona que entre los indígenas tseltales de los Altos la energía y preocupación estética se concentra en el cuerpo y en los gestos (conjunto de movimientos y actitudes del cuerpo) de la persona: “lo bello se encuentra fundamentalmente en los seres humanos”, dice el autor. Por lo mismo, existe una identificación de lo “bello” con el vestido, el cual se considera una especie de segunda piel, pertenece al cuerpo” (Pitarch, 2000; 2013: 30). Entonces, al ser el textil un objeto cercano al cuerpo, es un arte centrado en el cuerpo. Segundo, es una “forma de arte” propia de una comunidad maya contemporánea, que se conecta con una tradición que se origina en el arte plástico de los mayas prehispánicos. En esa tradición, el arte comunicaba una compleja cosmovisión donde lo sagrado ocupaba un papel fundamental (De la Fuente, 2002: 139), donde se expresaban “las imágenes más propias de sus ideas de lo sagrado y de las obligaciones rituales de los hombres” (De la Garza, 2002: 14). Por lo tanto, se considera que el arte está vinculado con el dominio de lo sagrado y del ritual, donde cada imagen es un símbolo (Morales Damián, 2001). Por ello postulamos que las figuras brocadas (*yalak’iletik*) en el textil funcionan como símbolos, dentro de un lenguaje, que expresan las relaciones entre

decir, es cercana a la intuición sensible (Lévi-Strauss, *op. cit.*: 33). Entonces, lo que se construye como conocimiento tiene que ser experimentado a partir de los sentidos del cuerpo.

¹⁷¹ Seminario “Cosmología y ontología en la América indígena”. Agradezco al investigador por sus aportes y reflexiones sobre el tejido durante esas clases.

¹⁷² La idea de “arte centrado en el cuerpo” la tomo de Denise Arnold y Elvira Espejo (2007: 53); pero estas autoras la desarrollan de otra manera, ya que con base en datos de la etnografía andina estudian al textil como un ser vivo. En el caso de mi estudio, esta cualidad del textil no ha sido explorada; siendo un tema pendiente para próximas investigaciones.

la comunidad tsotsil de San Bartolomé y su esfera de lo sagrado.¹⁷³ Aquí tomo algunos aspectos del concepto de “símbolo” definido por Fernando Schwarz (2008: 95-97), en lo que concierne al vínculo con lo sagrado: como no es posible conocer esta dimensión por medios directos, el ser humano crea representaciones (símbolos) para acceder a ella, haciendo consciente estos niveles de experiencia. Por lo tanto, el símbolo es un mediador entre lo profano y lo sagrado que permite que lo trascendente se relacione con lo temporal y viceversa; asimismo, transmite la realidad abstracta al mundo objetivo y racional de los sentidos (*ibidem*: 98). De este modo: “Los símbolos revelan una estructura del mundo que no es evidente en el plano de la experiencia inmediata. No obstante, no suprimen la realidad objetiva, sino que le añaden una dimensión [...] Establecen relaciones extrarracionales entre los diferentes niveles de existencia y entre los mundos cósmico, divino y humano” (*ibidem*: 93-94). Entonces, a través de las figuras brocadas, la comunidad accede de manera indirecta a un conocimiento (constituido por la unión de la abstracción –conceptos– y la imaginación –símbolos–) de su realidad sagrada.

Por otra parte, estos símbolos están ordenados en el diseño de cierta manera, dado que, como expresa Lévi-Strauss, la exigencia de orden se encuentra en la base de todo sistema de pensamiento, añadiendo que:

“Cada cosa sagrada debe estar en su lugar”, observa con profundidad un pensador indígena. Inclusive, podríamos decir que es esto lo que la hace sagrada, puesto que al suprimirla, aunque sea en el pensamiento, el orden entero del universo quedaría destruido; así pues, contribuye a mantenerlo al ocupar el lugar que le corresponde. (Lévi-Strauss, 2014: 25)

A su vez, la elaboración de conceptos y de símbolos a partir de las categorías sensibles –como el textil– está ligada a una cosmovisión. En palabras de López Austin, la cosmovisión se refiere a un hecho instrumental que opera en el ámbito general de la percepción y acción frente al universo, la sociedad y uno mismo: “hecho histórico de producción de pensamiento social inmerso en decursos de larga duración, hecho complejo integrado como un conjunto estructurado y relativamente congruente por los diversos sistemas ideológicos con los que una entidad social, en un tiempo histórico dado, pretende aprehender el universo” (López Austin, 1996: 472). El mismo autor señala que, si bien la cosmovisión está sujeta a la transformación

¹⁷³ Esta enfoque ya fue abordado por Marta Turok en su tesis de licenciatura de 1974 sobre el huipil ceremonial de la Virgen de Magdalenas. Allí expresaba que el huipil “está asociado a lo sagrado, es la representación de espíritus y dioses”, y que los diseños, entendidos como símbolos, “tienen cualidades mágicas destinadas a controlar las fuerzas de la naturaleza y asegurar buena cosecha” (Turok, 1974: 44).

por el propio devenir histórico, mantiene una matriz resistente que se produce y reproduce (de manera colectiva-racional, pero inconsciente) a través de las prácticas tradicionales (*ibidem*: 476), que en nuestro caso sería el acto de tejer. Este lenguaje simbólico, tangible y visual, si bien es un código no-verbal, funciona acompañado de la oralidad, dado que se transmite entre las mujeres no sólo corporalmente (interviniendo los gestos, movimientos y los sentidos) sino también oralmente, a través de la memoria y el relato verbal.

Para analizar el sistema de ordenamiento de los diseños me enfocaré en el lienzo, por un lado, y en la prenda, por el otro. Aplico algunos principios de simetría en estos espacios textiles, teniendo en cuenta que la simetría –la cual opera en los procesos de percepción y en las formas de conocer de una cultura dada– es uno de los sistemas de ordenamiento que contribuyen a la estructuración total de un diseño. A partir de la percepción visual, cada cultura selecciona las propiedades de la realidad que le son significativas basados en un orden conceptual del mundo.¹⁷⁴ Esta forma de aprehensión de la realidad se reproduce en la forma de ordenar los diseños ya que estos son ordenados mentalmente antes de ser ejecutados.

3.3. La “siembra” del *yalak’il*

La técnica decorativa con la que las mujeres tejen sus figuras es el brocado –*yalak’il a jolove* en tsotsil–,¹⁷⁵ también denominada trama suplementaria, el cual se realiza introduciendo hilos adicionales de trama sobre el tejido básico (tafetán). El brocado se realiza a medida que se va tejiendo, cuando el lienzo todavía está en el telar y es, por lo tanto, *jolobil* y no *pok’* (la tela terminada). Así mismo, según me explicaba una tejedora, el brocado que realizan en San Bartolomé es distinto del que llevan a cabo las mujeres de los Altos,¹⁷⁶ ya que a diferencia de éstas –quienes, según he observado, de acuerdo al diseño escogen los hilos de la urdimbre con una especie de machete delgado y luego meten los hilos de trama de color con una lanzadera,

¹⁷⁴ Esta línea ha sido desarrollada desde la década de los sesenta por Dorothy Washburn y Donald Crowe (1983, 1988).

¹⁷⁵ Las mujeres usan el término tsotsil *yalak’il* para referirse a las figuras y a la técnica del brocado; en tanto que *luchbil* designa el bordado con aguja que se realiza en los enredos (*tsek*) que usan las mujeres. Cuando se les pregunta por la traducción en español, dicen que significa “figura”. En los diccionarios tsotsiles disponibles, la palabra para “dibujo, figura” es *lok’ol* o *lok’olil* (Laughlin, 2007); y en tselal es *lok’omba* (Polian, 2015: 404/797). Kaufman (1972: 84) señaló que en el tsotsil de San Bartolomé el fonema *a* da *o* en la lengua tsotsil en general. Por otra parte, si consideramos la posibilidad de que la palabra sea compuesta, vemos que en el diccionario de Laughlin (2007), *yal* aparece en una de sus acepciones como verbo que significa “bajar el objeto”; mientras que *ak’* significa “dibujo”, *ak’* raya “dibujar una línea”.

¹⁷⁶ Esta distinción me la señaló mi maestra de tejer, Juanita.

pasando de lado a lado de la urdimbre—,¹⁷⁷ en San Bartolomé, para elaborar las figuras, las tejedoras añaden con los dedos de las manos retazos de hilos de colores de estambre o de seda o hilo blanco de algodón (como hilaza o hilera), tomando sólo los hilos de la urdimbre de la capa de arriba, dando lugar a un brocado de una cara o faz “porque los hilos decorativos se encuentran sobre la superficie de la tela” (O’Neale, 1979: 140). En general, insertan más de tres hebras para dar mayor volumen al diseño. Probablemente este patrón de brocado corresponda a lo que Lila O’Neale registró –para el caso del altiplano guatemalteco– como “motivos libres”, los cuales se forman a partir de “dos hileras de trama trabajando independientemente para formar este tipo de patrón”(ibidem: 132): en el caso de San Bartolomé, una hilera de trama básica, que se introduce con la lanzadera y se ajusta con el machete; luego, se coloca el machete en posición vertical para introducir una hilera de trama suplementaria, es decir, los retazos de hilos de colores que la tejedora coloca a una distancia regular entre uno y otro, siguiendo el diseño mental; finalmente, la tejedora saca el machete, realiza la alzada y mete nuevamente el hilo de trama básica. Así sucesivamente, se va formando el diseño. Para que quede claro, tomo la descripción que realizó O’Neale sobre cómo se articula esta técnica dentro del tejido:

toda tela brocada tiene su urdimbre básica e hilos de trama y, adicionalmente una trama de brocado cuya única función es ser decorativa. Esta trama adicional, ya sea una hebra continua o tantas hebras más cortas como motivos libres estén en construcción al mismo tiempo, es superestructural; no tiene nada en común con el material de base. La trama de brocado entra en el tejido con objeto de construir el motivo del patrón, pero se teje independientemente, y si fuera extraído, el intercalado de la urdimbre de la trama de los hilos básicos continuaría formando un material básico intacto. (O’Neale, 1979: 132)

Si bien la técnica del brocado produce diseños más angulares y geométricos –a diferencia del bordado realizado sobre los enredos, con el cual se generan diseños más curvos–, al momento de introducir con sus manos los hilos de trama del brocado las tejedoras realizan con éstos un movimiento circular, envolviendo a los hilos de la urdimbre, y por eso, usan el término *bech’bil*,¹⁷⁸ que ellas traducen como “enrolladito”. Es más, las figuras se van

¹⁷⁷ El brocado en San Andrés se describe de la siguiente manera: “Para comenzar el dibujo se pepenan los puntos del diseño y se tejen con hilos de colores, pasando una lanzadera con el hilo de color correspondiente. Después de cada vuelta de color va una de hilo blanco, que es la que sigue y ordena el tejido de la tela. Los hilos rojos y negros pasan de lado a lado del tejido, detrás del dibujo, que queda de doble grosor. Los detalles de colores se tejen como brocado: aplicando un trozo cortado de hilo del tamaño que requiere el diseño, sin atravesar todo el tejido”. Véase Elisa Ramírez Castañeda *et al.* (*op. cit.*: 15 y 18). Siguiendo los patrones de brocado propuestos por Lila O’Neale, en este caso se estarían combinando dos: franjas continuas y motivos libres.

¹⁷⁸ La palabra *bech’el* aparece en el vocabulario tseltal y significa “enrollar” (Polian, 2015: 60/797). Mientras que en el diccionario tsotsil *bechet* es un verbo que significa “metiendo o sacando” y *bechel* “es metido o sacado”

formando a partir de los sucesivos pliegues del hilo de trama suplementaria.¹⁷⁹ Las tejedoras me contaban que antes, cuando finalizaban una figura, los hilos del brocado se dejaban sueltos, atrás del lienzo del telar –lo que sería el reverso del huipil–. Esto lo he podido observar en prendas de la década de los setenta e inicios de los ochenta hacia atrás. Actualmente, las mujeres cortan el hilo sobrante de los brocados –como ellas mismas me explicaron–. Por eso es importante centrarse en los movimientos que generan las figuras, como el plegar, envolver. Aparte de la forma y el contenido de las figuras, el textil también está constituido por líneas en movimiento¹⁸⁰ (los hilos) que crean esas formas (figuras), así como la textura, dando vida al textil.

Siguiendo con el brocado, la ejecución de esta técnica en una prenda textil también determina la calidad y la belleza de la misma. Juanita me decía que un brocado tupido se denomina *likil yalak'il* (de *lek*: bonito, bueno, perfecto), mientras que las mujeres dicen de un brocado ralo “*mal joy jalakil*” (de *mal*: mucho, *joy*: delgado, ralo). Asocian un huipil bello y bien hecho con un brocado tupido;¹⁸¹ es decir, cuando las figuras son pequeñas, están bien apretadas y hay varias pasadas de las mismas (diez o más pasadas o franjas de diseño), como me explicaba Dominga al hablarme del chilil tradicional que, en ese momento, estaba tejiendo para ella. Precisamente Pitarch señaló que entre los tseltales de los Altos, la palabra para “bello, bonito” es *tujbil*, que aplicada al vestido se refiere a la calidad de la confección, a la belleza del diseño y la composición de los colores (Pitarch, 2000; 2013: 30). En este sentido, como señalaba Franz Boas en su obra *El Arte Primitivo*, la perfección formal –la cual se logra a partir de un ajuste a la “norma” colectiva– es un juicio estético: “las ocupaciones industriales como la de cortar, tallar, moldear, tejer, así como las de cantar, bailar y cocinar, son susceptibles de alcanzar excelencia técnica y formas fijas. El juicio de la perfección de la forma técnica es esencialmente un juicio estético” (Boas, 1947: 16). Por lo que, en nuestro

(Laughlin, 2007), y precisamente enrollar se refiere a la acción de meter y sacar el hilo suplementario para formar el brocado. El uso de palabras del tseltal por parte de los tsotsiles de San Bartolomé se puede explicar en el hecho de que ambas lenguas mayas están estrechamente emparentadas, existiendo entre ambas una divergencia mínima de siete siglos (Mayers y McQuown, 1959 citado en García de León, 1971: 11); y por otro lado, por la coexistencia durante siglos en la misma zona cultural –San Bartolomé está muy cerca de lo que fue Copanaguastla, señorío tseltal–.

¹⁷⁹ Hablo de “sucesivos pliegues del hilo”, ya que la técnica de brocado de San Bartolomé se distingue porque las tejedoras dejan suelto un poco el hilo de la trama suplementaria –en la orilla de la figura– al doblarlo para insertarlo de nuevo en la siguiente calada.

¹⁸⁰ Sobre este hecho, Tim Ingold ha resaltado en su libro *La vida de la líneas* que estas tienen torsión, flexión y vivacidad, “dan vida”; y por tanto, en la vida de las líneas –en mi caso, los hilos del tejido– las partes no son componentes sino movimientos (Ingold, 2018: 25-28).

¹⁸¹ Entre las tejedoras de San Andrés también se dice que “las mejores tejedoras son las que tejen tupido y bien apretado” (Ramírez Castañeda *et al.*, 2012: 12).

caso, el manejo de la técnica del tejido y del brocado está relacionado con lo que se considera “bello” en un textil; y por otro lado, como también señaló el antropólogo norteamericano, las sensaciones musculares (el movimiento rítmico del cuerpo) y visuales (formas que seducen a la vista) son los materiales que dan placer estético al ser humano y por ello, son empleados en el arte (*idem*).

Entre los accesorios auxiliares que se utilizan en la técnica del brocado está la espina (*ch'ix*), la misma que se usa para “regar” uniformemente los hilos en el *jolobil* a medida que se trabaja –por tanto, no es un instrumento de uso exclusivo para el brocado–. En este caso, la espina es utilizada para alzar los hilos de trama básica y quitar los retazos de hilos suplementarios cuando se ha producido un error.¹⁸² Del mismo modo que, a medida que se avanza en el tejido, los hilos se “riegan”, Elena me decía que los dibujos del brocado se “siembran”. Dicen en tsotsil *ta jnakan yalak'il* y lo traducen como “estoy sembrando el dibujo”, si bien la traducción sería “pongo, asiento el dibujo” (del verbo *nakan*: “asentar bien”).¹⁸³ Se podría decir que tanto la semilla como el dibujo “se pone, se asienta”, ya sea en la tierra o en el lienzo, respectivamente. Este uso en español de metáforas agrícolas en el tejido (usar “sembrar” para referirse a la introducción en el tejido de los brocados), por parte de las mujeres tejedoras, expresa un vínculo entre el acto de tejer y el acto de sembrar, reforzando la idea de complementariedad y de equivalencia entre ambas actividades. Esta relación entre tejer y sembrar o plantar es bastante común en el lenguaje de las tejedoras mayas: por ejemplo, en la comunidad *kaqchiquel* de Sololá, a las filas brocadas del huipil las tejedoras las llaman “surcos”; mientras que en la de Comalapa las mujeres “plantan”, es decir, insertan en el tejido de fondo varias tramas suplementarias (brocado) en una fila (Asturias de Barrios, 1997: 75-77); asimismo, en otros poblados *kaqchiqueles* las tejedoras también dicen que están “sembrando” para referirse a la acción de “empezar a entrecruzar los hilos de la trama suplementaria con los hilos verticales de la urdimbre a fin de iniciar una franja de figuras” (Knoke de Arathoon, 2005: 5), es decir, brocar. Barbara y Dennis Tedlock ya habían observado, con base en el análisis del pasaje de apertura del *Popol Vuh*, que entre los mayas k'iche' existe una intertextualidad que opera dentro de y entre ciertas artes, como por ejemplo escribir, plantar y tejer (Tedlock y Tedlock, 1985: 126). Dorothy y Donald Cordry mencionan

¹⁸² Los Cordry mencionan entre los accesorios del telar los “*warp lifters*” (levantadores de urdimbre) que son usados en la técnica del brocado o gasa: pueden ser espinas largas y duras [como usan las mujeres tsotsiles de San Bartolomé] o las puntas afiladas de la hoja de maguey, pero también pueden ser de hueso [como he visto que utilizan algunas tejedoras de los Altos de Chiapas]. Véase Cordry y Cordry (1968: 45).

¹⁸³ En lengua tsotsil, la “siembra de maíz” es *ovol*; mientras que “sembrar plantas” es *ts'unel*.

que la “agricultura, el tejido y los instrumentos del telar estaban estrechamente conectados, y en vista de que esos implementos del tejido eran símbolos poderosos de la fertilidad, encontramos su uso en ceremonias conectadas con el crecimiento” (Cordry y Cordry, 1968: 44).¹⁸⁴ Sobre este tema me explayaré en el capítulo siguiente (capítulo 4).



A

B



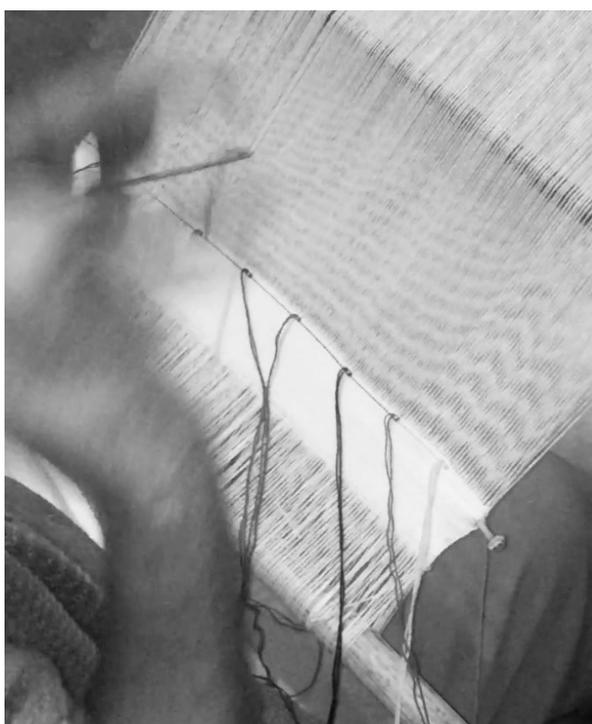
C

Imagen 21. Ejecución de la técnica de brocado. A) la imagen muestra a la tejedora brocando, pero en este caso está manipulando hilos que han sido sometidos a un proceso de re-hilado e inmersión en atole. Nótese lo delgado del hilo. B) la imagen permite ver al machete parado y cómo se toman sólo los hilos de la capa de arriba de la urdimbre. C) La tejedora tomando los hilos de la urdimbre para continuar con el brocado de la figura *xuvit*. (Fotos de la autora)

¹⁸⁴ La traducción es mía.

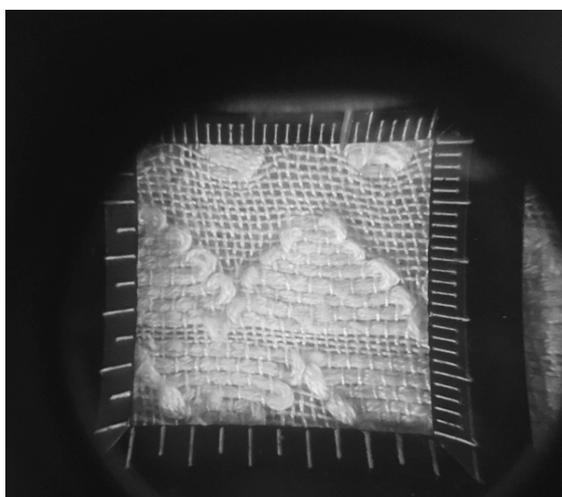


A

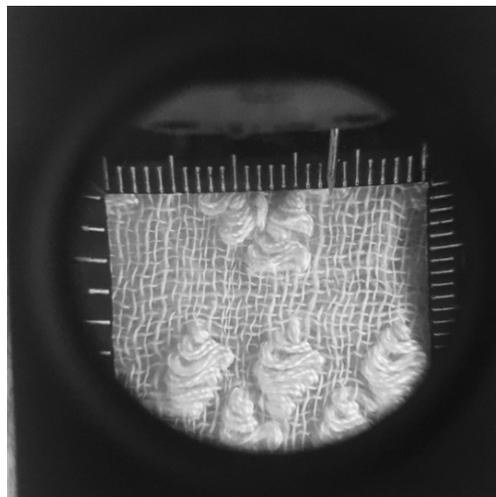


B

Imagen 22. A) doña Mari tomando con los dedos de la mano la medida de la figura a brocar –en este caso no cuenta por número de hilos–. B) se observa el momento en que la misma tejedora hace la vuelta o el dobléz –el enrolladito– del hilo. (Foto de la autora)



A



B

Imagen 23. Detalle con la lupa del cuenta hilos de las figuras brocadas en prendas de colecciones etnográficas: nótese el pliegue del hilo (A), en un caso; y la envoltura –“enrolladito”- del mismo (B), en otro. (Fotos de la autora)

3.4. Las figuras brocadas: imágenes visuales y sistemas de estructuración en el diseño

La primera fuente de información para la interpretación de los brocados tejidos en los textiles son las mismas tejedoras; por lo tanto, aquí se retoman sus maneras de conceptualizarlos, es decir, las endocategorías¹⁸⁵ de las figuras. La convivencia con las mujeres tejedoras, junto con el aprendizaje personal de la actividad, me permitieron realizar una serie de entrevistas indirectas –más bien charlas informales con ellas, mientras yo observaba o mientras compartíamos el trabajo del tejido- y preguntar los nombres de las figuras en “idioma”, es decir, en lengua tsotsil, así como su traducción en español –en caso de que tuvieran-. En este proceso de aprendizaje sobre *qué son* las figuras brocadas, *qué representan* y cuál es el modelo conceptual subyacente, la mayoría de las tejedoras sabían el nombre de cada figura –tanto en tsotsil como en español-, pero muchas decían “no conocer” los significados de algunos brocados o el *por qué* de su elaboración, mencionando que “así nos lo enseñaron” las mamás o que los hacen por “la costumbre”¹⁸⁶ y que es tradición. Al usar esta categoría de “tradición” hacen referencia a algo heredado del pasado, algo que siempre ha estado y que pareciera no necesitar explicación.

En relación al proceso de elaboración de las imágenes visuales del diseño a partir de los hilos, luego de observar los brocados y escuchar a las tejedoras, noté que existe una forma básica en muchos de los *yalak'iletike*, la cual es llamada “bolita” o *jun* (uno) *p'ejel mut, ch'in* (pequeño) *p'ejel mut* –lo que para nosotros sería una especie de rombo, con la excepción de que la mayoría nunca se refirió a esta forma como “rombo”, ni siquiera en tsotsil-.¹⁸⁷ En palabras de las tejedoras, *p'ejel* se refiere a algo “completo, entero”. Si buscamos esta palabra en el diccionario tsotsil colonial aparece que *p'ej-* “es cosa redonda” o “clasificador numeral para cosas redondas (como granos o frutas)” (García de León, 1971: 66); también quiere decir “lleno”, “esférico” (Laughlin, 2007).¹⁸⁸ Incluso a la flor de mayo (planta del género

¹⁸⁵ Uso endo (y no etno) porque al significar dentro, en el interior, refleja mejor la referencia a conceptos y explicaciones que se originan al interior de la cultura estudiada.

¹⁸⁶ En relación a la costumbre, dice López Austin (2016b) “El ritual descansa hoy en una tradición oral denominada la costumbre o el costumbre, cuyo origen corresponde a las enseñanzas que recibieron los padres de los hombres, de los dioses”.

¹⁸⁷ En su catálogo de los diseños de los textiles de Chiapas, Walter Morris señala que *pejel* –la escribe sin glotal– es “cualquier cosa cuadrada” y que “a los cuadros sesgados o rombos se les llama *pejel*” (Morris *et al.*, 2006: 42). Mientras que Alla Kolpakova (2014) parece –porque nunca lo explicita– traducir la palabra tsotsil *chan chikin* como rombo; algo así como “cuatro lados”.

¹⁸⁸ En el diccionario tsotsil de Zinacantán de Laughlin (2007), la palabra *p'ej* es un clasificador numeral “en referencia a: la flor, la fruta, la masa del maíz para el pozol, el mes lunar, la montaña”.

Plumeria),¹⁸⁹ usada para elaborar las flores que van en los arcos que ofrendan en el cerro y en otras fiestas religiosas, es llamada en tsotsil *ch'ul p'ejel nichim* (sagrada completa flor) –es más, para explicarme el concepto de *p'ejel* una joven tejedora recurría a esta flor–.

Entonces, a partir de las figuras identificadas por las mujeres, se definen cuáles son las imágenes visuales (elementos formales) de cada franja de diseño (pasada de trama decorativa). Si bien la mayoría de las figuras son geométricas desde lo formal, también ciertos rasgos de semejanza caracterizan la relación entre la forma visual y su significado (por ejemplo, la figura denominada *mut*). De este modo, se establecen categorías generales con base en lo formal (antropomorfo, fitomorfo, zoomorfo, otras formas), dentro de las cuales se organizan las imágenes visuales:

1) **Elemento antropomorfo:** *winik*,¹⁹⁰ que significa hombre, persona. En los diccionarios de tsotsil aparece “hombre en forma absoluta; dirigiéndose al marido, la persona, la gente” (Laughlin, 2007), “hombre, veintena” (Delgaty y Ruiz Sánchez, 1978: 215); mientras que en el Cordemex –que recoge diferentes fuentes de la lengua maya peninsular–, existen diferentes acepciones: *winik* “otorgar, concertar o apalabrar las mujeres para que se casen” y también “medida de tierra para labrar”; *ah winik* “hombre, mujer, persona, individuo”; *winikhal* “hacerse hombre y formarse la criatura”; *winikil* “persona, ser o naturaleza del hombre y de cualquier otra cosa, humanidad del hombre, cosa humana” (Barrera Vásquez, 1980: 923-924). Las tejedoras traducen esta figura como “hombrecitos”, si bien la figura tejida parece una mujer con falda.¹⁹¹ Según refieren, actualmente solo se hace en las camisas masculinas; y en las notas de I. Weitlaner aparece como una figura de las camisas “*men's shirts*” (ver imagen 24). Sin embargo, esta figura aparece –ocupando el lugar del pecho– en tres prendas

¹⁸⁹ Esta flor está asociada a la Luna, la sexualidad y la fertilidad (Cruz Cortés, 2000; Montoliú Villar, 1984).

¹⁹⁰ Este diseño también aparece en textiles de comunidades mayas de habla *poqomchi*, como Tactic en la Alta Verapaz. Véase Girard de Marroquín (2017).

¹⁹¹ Irmgard W. Johnson (1976: 40) dice que la figura humana es bastante común en los textiles de Mesoamérica, y que las figuras de mujeres parecen predominar por encima de las de hombres. Por su parte, Miguel Vasallo (comunicación personal, enero del 2020) me sugirió que en nuestra región siluetas masculinas también se ajustan a una figura con falda, como por ejemplo las telas que asemejan una falda que utilizan quichés y kaqchikeles (como en Nahualá), también un hombre de Cancuc u Oxchuc cuya camisa es hasta las rodillas y al ceñirse con la faja pareciera que trae falda o vestido. Si hacemos memoria el traje masculino en los Altos de Chiapas en general era con pantalones cortos y camisas o chujes largos. Los ladinos solían burlarse de que parecen justamente faldas o vestidos por lo tanto son como de mujer. Este escarnio ha sido uno de los factores para el abandono del traje tradicional o de que este se modifique ajustándose más al gusto de la cultura imperante. Lo anterior pudo haber sucedido en San Bartolomé lo que pudo haber redundado en pantalones más largos y camisas más cortas; pero la silueta masculina antigua sobrevivió en los diseños.

femeninas de colecciones etnográficas que pude analizar, dos atribuidas al año 1930 y la otra al año 1978 (pertenecientes a la Colección Ruth Lechuga).

FIGURA (YALAK'IL)	NOMBRE EN TSOTSIL	NOMBRE EN ESPAÑOL
	<i>Vinik</i>	Hombre, persona

Tabla 1. Elemento antropomorfo

2) **Elementos zoomorfos:** *mut, bakel choy, xuvit, ts'i', yok' ts'i'*.

FIGURA (YALAK'IL)	NOMBRE EN TSOTSIL	NOMBRE EN ESPAÑOL
	<i>Mut</i>	Ave en general (gallina, gallo)
	<i>Bakel choy</i>	Espina de pescado
	<i>Xuvit</i>	Gusano
	<i>Ts'i'</i>	Perro
	<i>yok' ts'i'</i>	Pata de perro (su pata de perro)

Tabla 2. Elementos zoomorfos

2.1. **Mut**: según las tejedoras, se coloca en la prenda femenina porque representa “a la mujer que cuida huertos, donde están las gallinas”; y según la edad de la mujer “hacen pollitos [niña], gallina o guajolote [mujer], mientras que a los hombres [en la camisa] le hacen gallos”. Otras mujeres dicen que representa el gallo. La palabra *mut* significa en general “ave, pájaro”, pero aquí las tejedoras están identificando esta palabra con ciertas aves domésticas.

2.2. **Bakel choy**: significa esqueleto o espina de pescado,¹⁹² aunque literalmente es “el hueso del pescado” y esto me decían: “ese es el mismo que nosotros lo comemos”, “lo que se saca de la mujer, que maneja adentro de la casa”, es decir, está asociado a lo femenino. La localidad de Paraíso se encuentra en los bordes del río Grande o Grijalva, por lo que el pescado siempre ha constituido un recurso alimenticio para los pobladores de la zona. A nivel simbólico, en Mesoamérica los peces están asociados a la fertilidad, al agua, a lo femenino, y “simboliza la riqueza del inframundo” (López Austin y López Luján, 2017: 153);¹⁹³ mientras que los huesos están asociados a la muerte y al inframundo¹⁹⁴ (Sotelo, 2002: 110).

2.3. **Xuvit**: es el gusano, “es la plaga que le da al maíz, se le mete a la milpa, al elote y la come, la seca”. Según Rosa Ramírez Calvo, en su libro anota que aparte de representar “los gusanos de las plantas”, “en especial es la figura del que quería acabar con el pueblo de San Bartolomé de los Llanos, que en tzotzil se le denomina *chanul nichim* (gusano o plaga de plantas)” (Ramírez Calvo, 1998:183). Diferentes personas –tejedoras y sus esposos– me contaron este relato oral, e incluso tuve la oportunidad de que el señor más anciano y Principal de San Bartolomé me contara este mito.¹⁹⁵ Frente a mi presencia, las tejedoras nunca mencionaron al *xuvit* bajo el nombre de “*chanul nichim*”, pero Darío¹⁹⁶ –un artista plástico del lugar que ha trabajado con muchas tejedoras– me contó que, en una ocasión, una tejedora le dijo que el *xuvit* era este personaje. En el capítulo de conclusiones desarrollaré este mito para

¹⁹² Este diseño también aparece en un huipil zoque registrado en Ocozacoautla. Dicho huipil –al igual que el de San Bartolomé– era blanco con diseños trabajados en hilo grueso blanco (Cordry y Crodry, 1988: 116-117). También aparece en los textiles de Pantelhó (Mesa Girón y Morris, 1975: 15).

¹⁹³ La figura del pez simboliza el interior acuático del Monte y su riqueza, así como también las fuerzas de germinación y crecimiento que dan el poder a los vegetales, a los animales y al hombre (López Austin y López Luján, 2017: 98).

¹⁹⁴ Laura Sotelo (2002: 110) señala que los huesos, si bien se relacionan con la muerte y el mundo subterráneo, también tienen un sentido de permanencia y renovación “pues se asemejan a una semilla, que enterrada, renace”.

¹⁹⁵ Don Bartolomé –a quien ya he nombrado varias veces a lo largo de la tesis–, me contó este relato en tsotzil porque su español no era muy fluido.

¹⁹⁶ Darío Padilla (comunicación personal, 2018). Agradezco a Darío porque a mi llegada a la comunidad me presentó a muchas tejedoras y siempre me compartió con entusiasmo sus conocimientos sobre el tejido de San Bartolomé.

tratar de dar una interpretación de la posible relación simbólica entre esta figura y el personaje del relato.

2.4. *Ts'i'*: el perro, es el compañero del hombre en la milpa, dicen las mujeres; por eso solo se hace en las camisas: “los perritos no lleva la blusa, sólo la camisa porque ese es símbolo del hombre, es la compañía del hombre al campo”. Así me decía Carmen: “antes no había carro, no había carreta no había nada, puro a pie, solamente montadito en caballo y van los chuchitos. Es que agarran iguanas [...] sabe agarrar iguana, conejito, armadillo, venado. Hay perritos que son bien cazador, chuchitos¹⁹⁷ así de buen tanto.”

2.5. *Yok' ts'i'*: representa la pata de perro o huella de perro.¹⁹⁸

3) **Elementos fitomorfos:** *nich nap*, *cera* (*chobtik*).

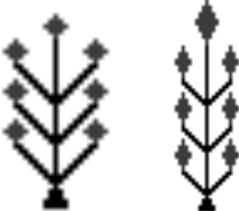
FIGURA (YALAK'IL)	NOMBRE EN TSOTSIL	NOMBRE EN ESPAÑOL
	<i>Nich nap</i>	Flor de coyol
	<i>Cera</i> <i>Chobtik</i>	Milpa

Tabla 3. Elementos fitomorfos

3.1. *Nich nap*: es la flor de la palma de coyol (*Acrocomia mexicana*); esta flor es usada como ornamento durante los rituales de Semana Santa (*Kuxul Ch'ul Balumil*, “el dolor de la sagrada tierra”), por lo tanto es una planta ritual.

3.2. *Cera*: esta figura representa la milpa, que solo es brocada en la prenda del hombre: “lo ponen pues la cera que decimos nosotros, le llamamos la milpita, el *chobtik* [...] solo en la

¹⁹⁷ Chucho es una palabra del español local para nombrar al perro.

¹⁹⁸ Esta figura aparece en los textiles de varias comunidades de los Altos de Chiapas. Véase Morris *et al.* (2006: 43)

camisa se pone”. También he observado que tejen este motivo en las “toallas” que cuelgan de la Santa Cruz en la cima del *ch’ul vits*. En el libro de Rosa Ramírez Calvo, esta figura aparece también bajo la denominación de *yaxte’*, es decir, la ceiba, más conocida en Chiapas como pochota¹⁹⁹ (*Ceiba pentandra*). Y cuando le pregunté a una tejedora sobre el *yaxt’e*, me dijo –señalando a la figura de la milpa– “es esa, es la misma”. Mientras que en las notas de campo de I. Weitlaner (ver imagen 24) registra *yaxte’* y lo traduce en español como “arbolito”.

4) **Elementos que indican astros, entornos mayores, fenómenos meteorológicos y ciclos:** *p’ejel mut*, *balunem p’ejel mut*, *dieciséis p’ejel mut*, *simintero*, *alku simintero*, *alku p’ejel mut*, *p’ejel mut*; *ch’ixal alku ch’ix k’anal*.

FIGURA (YALAK’IL)	NOMBRE EN TSOTSIL	NOMBRE EN ESPAÑOL
	<i>Jun p’ejel mut</i> <i>Ch’in p’ejel mut</i>	Una bolita Pequeña bolita
	<i>P’ejel mut</i>	Bolitas
	<i>Balunem p’ejel mut</i>	Nueve bolitas
	<i>Dieciséis p’ejel mut</i>	Meses del año (¿?)
	<i>simintero</i>	Cerro, Tierra

¹⁹⁹ En el español de Chiapas, ceiba se denomina con el nahuatlismo “pochota”.

	<i>Alku simintero</i>	Arquitos
	<i>Alku p'ejel mut</i>	Arco con bolitas
	<i>Ch'ixal alku</i>	Arco espinoso
	<i>Ch'ix k'anal</i>	Estrella con espinas Sol?

Tabla 4.

4.1. *P'ejel mut*: puras bolitas, pero “esas bolitas representan que es la lluvia”. Ya expliqué el significado de la palabra tsotsil *p'ejel* (“cosa redonda”, “completo, lleno, entero,”).

4.2. *Balunem p'ejel mut*: la palabra *balunem* es el número nueve, por lo que sería “nueve bolitas” y su significado según las tejedoras es “los nueve meses del embarazo de la mujer”.

4.3. *Dieciséis p'ejel mut*: según algunas tejedoras indica los meses del año, otros dijeron desconocer por qué se teje.

4.4. *Simintero*: “del cerro, tierra”, me decía Juanita. Posiblemente esta palabra es una tsotsilización de la palabra española sementera o simiente, las cuales hacen alusión a la milpa, al cultivo.

4.3. *Alku simintero*: llamado en español arquitos (*alku* es una tsotsilización del vocablo español “arco”). Según las tejedoras “es la tierra, los cerros donde está asentado nuestro pueblo”.

4.4. *Alku p'ejel mut*: Dominga me decía “es nuevo, el original es alku simintero”; sin embargo, aparece en una prenda del año 1930 de una de las colecciones estudiadas. Es la combinación de dos figuras: *p'ejel mut* y *alku*.

4.5. *Ch'ixal alku*: me lo describían como arquitos con puntas o espinas, pero según dos tejedoras de Paraíso²⁰⁰ representa el rayo. En las narraciones locales, existen los denominados “hombres rayo”, antiguos sabios y poderosos. Además, se considera que ciertos santos, como San Bartolomé, el patrón, tienen poder de rayo. Este tema, muy difundido en la etnografía regional, lo retomaremos en el capítulo siguiente.

4.6. *Ch'ix k'anal*:²⁰¹ según todas las tejedoras es la estrella, pero hay diferencias, ya que para algunas, es la estrella en general (*ch'ul k'anal*); y otras la identifican con el lucero de la mañana (Venus) que sale a las cuatro de la madrugada y es la señal para que los hombres vayan a la milpa. Pero también dicen que representa al Sol.

4) **Otros elementos formales:** *ts'elikil*, *ch'okobil*, *karenax*

FIGURA (YALAK'IL)	NOMBRE EN TSOTSIL	NOMBRE EN ESPAÑOL
	<i>Ts'elel</i>	Machetito/inclinado
	<i>Ch'okovil</i>	Anillos
	<i>Karenax</i>	Cadenas

Tabla 5

5.1. *Ts'elel*, *ts'elikil*:²⁰² me lo traducían como inclinado. Esta palabra proviene del adjetivo *tz'e'el* “inclinado, ladeada (la luna), de lado” o *tz'e'lej* “acostado de lado”. Según algunas

²⁰⁰ Estas dos tejedoras son hermanas y según una de ellas, su padre sabía tejer –si bien no lo hacía en público– y fue quien le transmitió este saber.

²⁰¹ Este motivo también aparece en los textiles de Pantelhó, pero divididos en dos motivos: por un lado, *ch'ix* (espinas) y por el otro *K'anal* (estrella) (Mesa Girón y Morris, 1975: 15).

²⁰² Marta Turok me señaló que esta figura es similar a un diseño que aparece en un textil arqueológico encontrado en la Cueva del Lazo, Chiapas (comunicación personal, 2019). Domenici y Sánchez Valenzuela

tejedoras, representaba el machetito; mientras que Rosa Ramírez Calvo (1988: 176) dice “la forma del machete que utilizan los hombres para ir a sus trabajaderos [...] También es el dibujo del machetito que utilizan las mujeres para tejer sus telares”. Es decir, según la autora, se refiere tanto a la herramienta del hombre en la milpa como a la de la mujer en el tejido (¿pares de objetos opuestos complementarios?).

5.2. **Ch'okovil**: esta palabra no aparece en el diccionario tsotsil, pero en el vocabulario tzeltal aparece el sustantivo *ch'okow* que es “anillo”, “nudo”, del mismo modo que me lo traducían las mujeres: “anillitos”.

5.3. **Karenax**: es la tsotsilización de la palabra española “cadena”.

dra. María Dolores Martínez, Viuda de Chal María Angélica Vázquez Chocel
 To Antonio Velázquez 1952
 Barrio del Cuervo, Sección 5 Tzotzil
 San Bartolomé de los Llanos, Chiapas

Designs: [see sketches]

pajaritos	mut	mut
bolitas	pejel mut	pejel mut
	éinbal ku?	tz'iniáلكۇ
Cadena con anillitos	karenax' éokobil	Ká renax' éokobil
	é'ákanal	tz'í'ákanal
	selikil	selikil
	é'isal' á'ku?	tz'í'isal' á'ku?
	bakel éoy	bakel é'oi
gusanito	šumit / á'ku?	šwa'á'ku
	balé'p'ie	balé'p'ie
arbolito	é'io yás' á'ku?	tz'í'in séra
	á'ku? pejel mut	á'ku? pejel mut
	há'al éokobil	há'al éokobil
row of little men [men's shirts]	winik	winik
perros	éin éi?	éin tz'í'
	[men's trousers] éokobil	é'io kobil
estrella [design on paro]	é'is	é'is káanal

Imagen 24. Notas de campo de Irmgard Weitlaner Johnson (resguardadas en el Museo Textil de Oaxaca) donde registró en 1952 las figuras brocadas en los textiles de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (Gentileza del Dr. Alejandro de Ávila).

(2017: 99) propusieron que ese motivo decorativo podía tratarse de un *xicalcolihqui*, muy extendido en Mesoamérica, el cual alude al simbolismo acuoso y del viento.

3.4.1. Muestrario de los diseños brocados: disposición de las imágenes visuales dentro de cada pasada de trama suplementaria

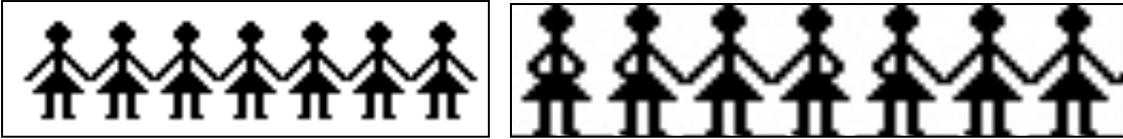


Figura 1: *Vinik*

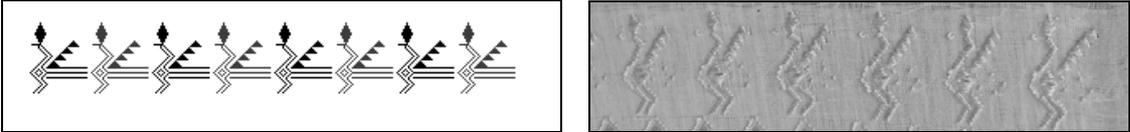


Figura 2.1.: *Mut*



Figura 2.2: *bak'el choy*

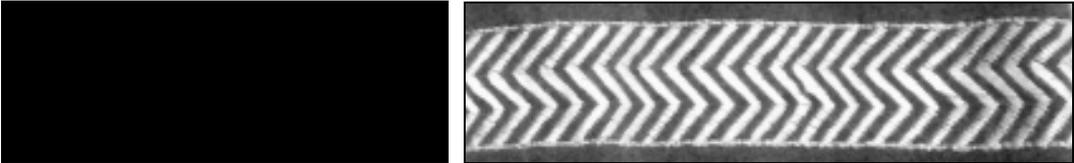
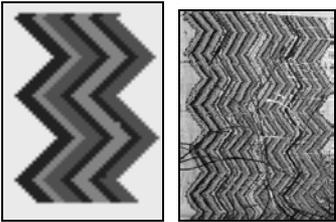


Figura 2.3.: *xuvit*

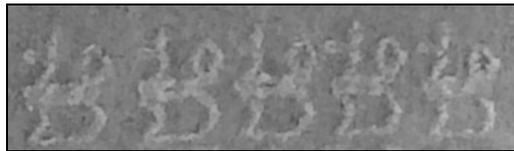
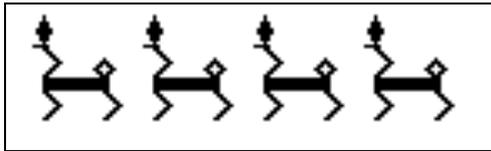


Figura 2.4.: *ts'i'*

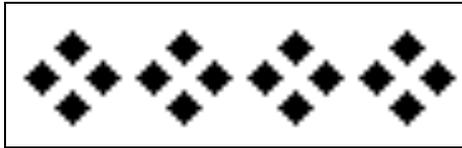


Figura 2.5.: *yok' ts'i'*

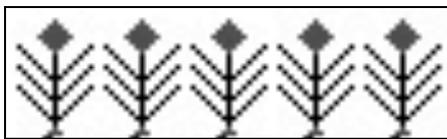


Figura 3.1.: *nich nap*

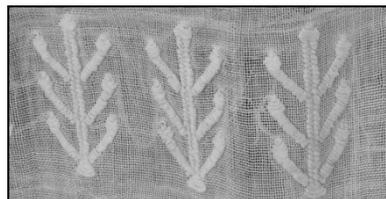
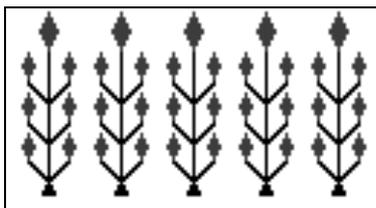
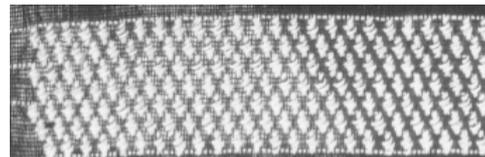


Figura 3.2.: *cera (chobtik)*



4.1.: *p'ejel mut*

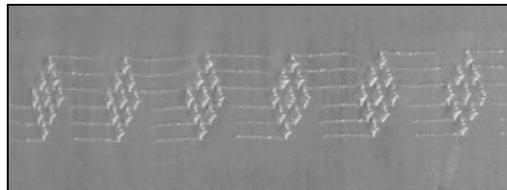
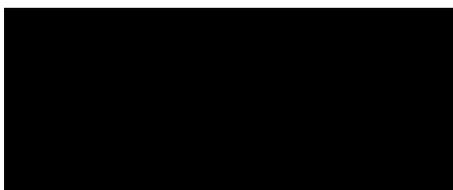


Figura 4.2.: *balunem p'ejel mut*

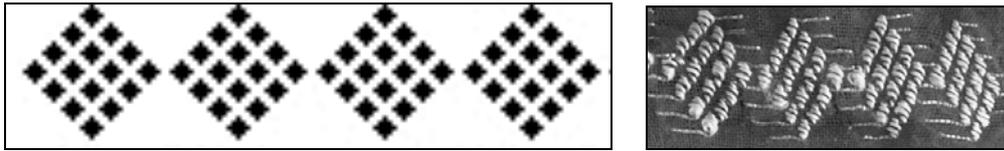


Figura 4.3.: Dieciséis p'ejel mut

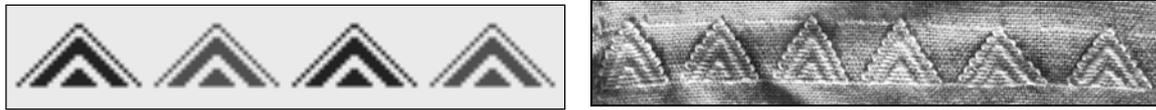


Figura 4.4.: simintero



Figura 4.5. : alku simintero

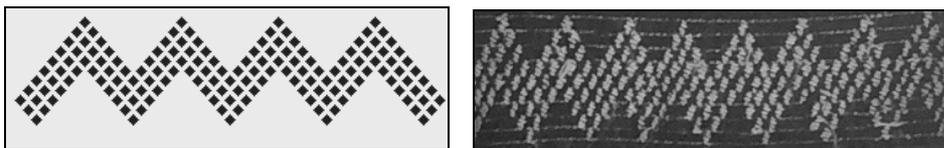


Figura 4.6.: alku p'ejel mut

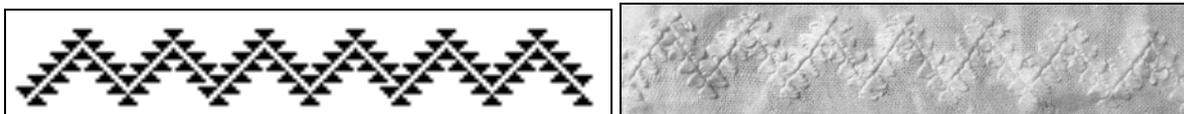
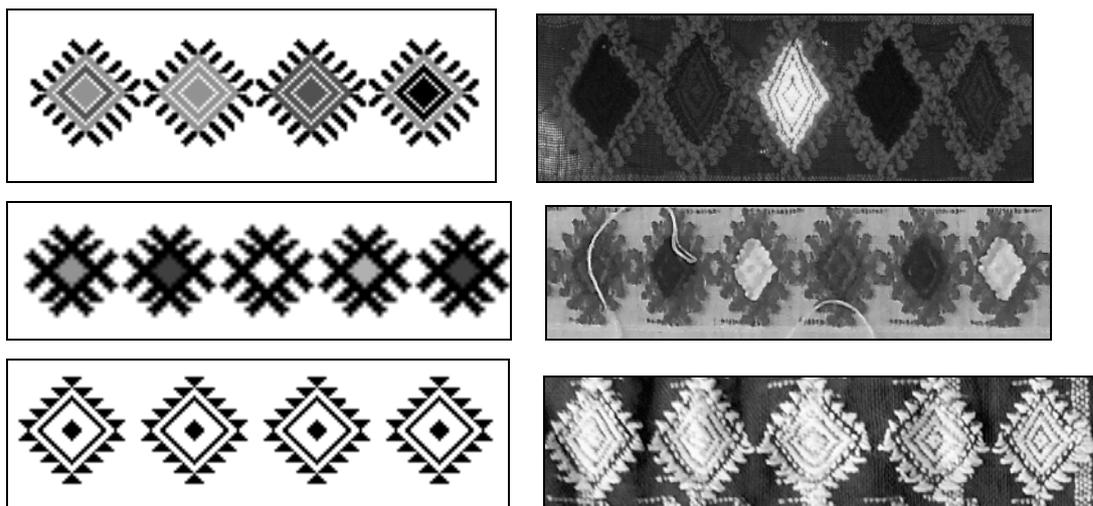
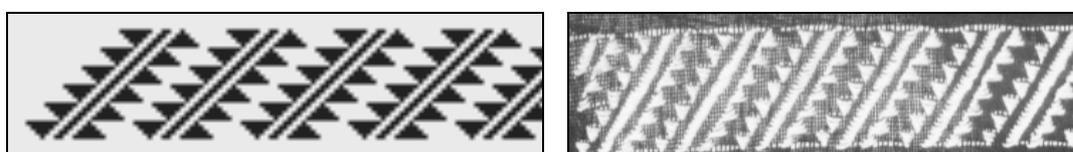


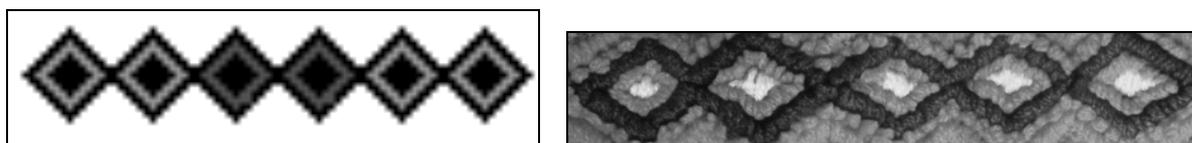
Figura 4.7.: ch'ixal alku



4.8.: *ch'ix k'anal*



5.1.: *ts'elet*



5.2. *ch'okovil*



5.3.: *karenax*

3.4.2. Niveles de estructuración hacia el interior del *lienzo* y de la *prenda*

Las mujeres al tejer siguen ciertas normas o convenciones que reflejan la existencia de sistemas mentales clasificatorios específicos, vinculados a una forma de ordenar el mundo. Por ejemplo, antes de comenzar a elaborar la tela, existe un primer nivel de clasificación de los brocados, con base en el tipo de prenda, en este caso, si es masculina (*xojil*) o si es femenina (*chilil*):

Sabemos ya qué dibujo lleva cada blusa, camisa, falda, pantalón. Ya en el momento que empezamos a trabajar tenemos en la cabeza qué dibujos queremos poner; porque la camisa del hombre es diferente a la blusa de la mujer. Por ejemplo, la milpa no lleva la blusa, los perritos no lleva la blusa, sólo la camisa porque ese es símbolo del hombre, la milpa, los perro que es la compañía del hombre al campo. Por ejemplo, este son pollitos, los pollos es este...de la mujer en su casa, que es lo que produce, que es lo que cuida; entonces, ese va en la blusa.²⁰³

De este modo, ciertas *yalak'iletik* (pluralización de *yalak'il*) que son tejidas en la camisa (xojil) nunca se deben colocar en el huipil femenino; como es el caso de la figura denominada “cera” por las mujeres, aunque me aclaran que es *chobtik* (milpa) –si bien no la llaman así de manera directa–; la figura del *ts'i'* (perro); y algunas tejedoras mencionaron también la figura de *vinik* (hombre, persona) u “hombrecitos” –sin embargo, sí aparece en huipiles etnográficos, como veremos–. Esta especie de “prohibición” no se da a la inversa, ya que según las tejedoras, todas las figuras que se brocan en el huipil también pueden ser colocadas en la camisa del hombre. Sin embargo, así como en la actualidad *cera* (milpa), *vinik* (hombre) y *ts'i'* (perro) se identifican con el sexo masculino; *ch'ix k'anal* (estrella con espinas) y *mut* (ave como gallina, gallo) se identifica con el sexo femenino. Tanto la cera o milpa como el *ch'ix k'anal* poseen una centralidad en el espacio de la prenda tejida, ya que coinciden con el sector del pecho, señalado por Dominga como *chu'*, en tsotsil. Precisamente esta parte del cuerpo es el lugar donde se sitúa el corazón, el cual tiene toda una carga simbólica para los grupos tsotsiles, porque es el asiento de las entidades anímicas (como el *ch'ulel*) y por tanto, “se relaciona con la vida, puesto que es fuego y madre de la sangre” (Guiteras, 1965: 246) y “guarda toda sabiduría; es el asiento de la memoria y el conocimiento; a través de él se efectúa la percepción; las emociones constituyen una ayuda para los procesos mentales, así como para las funciones del cuerpo” (*ibidem*: 247).

Tomando al lienzo textil (*jolobil*) como una unidad, las franjas de diseño (“pasadas”) se estructuran siguiendo diferentes ejes de simetría:

1) un primer nivel de estructuración se articula en el centro del lienzo, el cual coincide –según me indicó una tejedora– con el sector corporal de los “hombros” y donde se efectúa el doblez o pliegue de la tela, para luego realizar la abertura donde se inserta la cabeza. Este centro del lienzo funciona como un primer eje de reflexión especular²⁰⁴ horizontal, ya que lo divide en dos mitades –que corresponden con la parte delantera y la parte posterior del *chilil*– y las

²⁰³ Entrevista a María Eche Ni, barrio Guadalupe, enero de 2018.

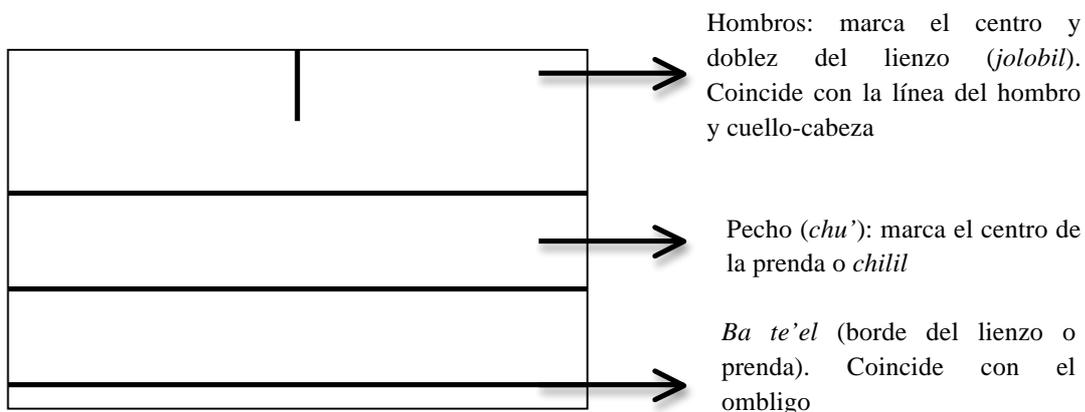
²⁰⁴ Un eje de reflexión especular es un eje que establece una relación de imagen espejo (Washburn y Crowe, 1988).

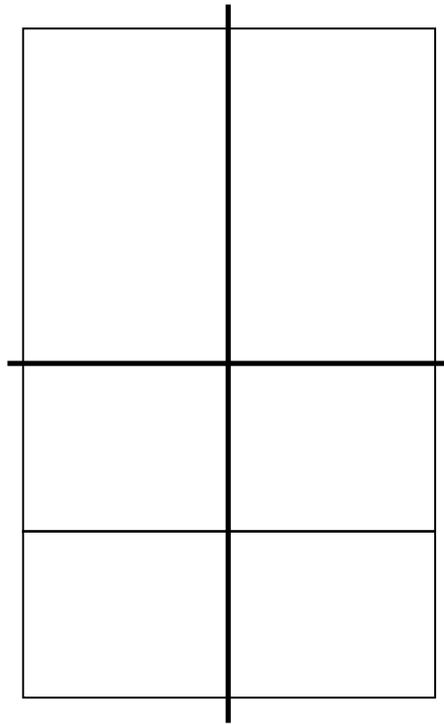
frangas de diseño que se tejen en una de las mitades (delantera) se refleja en la otra (posterior) como en un espejo, como me lo señalaron las tejedoras: “los mismos diseños que se tejen la mitad para abajo lo hacen mitad arriba”. Este primer eje de reflexión horizontal marca entonces el pliegue de la tela y sobre él se realiza un brocado particular, como veremos.

2) existe un segundo nivel de simetría que se articula sobre la parte delantera (o trasera) de la prenda, tomada esta última como unidad: ahora el eje de reflexión especular coincide con el sector del pecho, en tsotsil *chu'*, sobre el cual se broca la figura del *ch'ix k'anal* (en el caso de la prenda masculina, se broca la figura *cera*: milpa). Este segundo eje especular horizontal indica que el pecho es el centro, reflejando hacia arriba y hacia abajo los mismos diseños. Sin embargo, esta simetría se aplica solo a las franjas más cercanas al centro (por lo general dos franjas de diseño) y no a los diseños ubicados sobre el borde de la prenda (*ba te'el*) y sobre el sector de la clavícula, hacia los hombros.

3) Otro eje de reflexión vertical divide al lienzo en dos, que coincide con la izquierda y la derecha del torso. Este eje de reflexión especular vertical repite una franja de diseño –sobre el hombro izquierdo y derecho– como es el *xuvit*, siempre elaborado con hilos de estambre de colores.

4) La parte de los bordes del lienzo –y por ende, de la prenda, ya sea *chilil* o *xojil*– coincide con los orillos inferior y superior del tejido, y es denominada en tsotsil *ba te'el* (porque el brocado comienza inmediatamente arriba del palo *bix*). En este sector, siempre se tejen ciertas figuras, como *alku simintero*, e inmediatamente arriba puede ir la figura denominada *mut* o *nich nap*.





Pliegue del lienzo (hombros, cuello, cabeza)

Centro de la prenda: pecho



A



B

Imagen 25. En ambas fotos se observa el sector medio del lienzo (donde está el *xuvit*), el cual coincide con los hombros y el cuello. A) Lienzo de prenda “brocado blanco sobre fondo blanco” o *sak* –con tramas de colores en el pecho (*chu'*) y en los hombros; B) lienzo de un huipil tipo *va'al ip*. (Fotos de la autora)

3.5. Un análisis de las prendas femeninas de algunas colecciones etnográficas

En total analicé nueve piezas correspondientes a prendas femeninas de San Bartolomé, cuya manufactura va de la década de los treinta a la década de los setenta, del siglo XX, según las fechas de elaboración y de adquisición (esta última, sólo en el caso de la CRL) registras en las colecciones aquí analizadas. Cinco de esas prendas pertenecen a la Colección Pellizzi (de ahora en adelante CP-CTMM) (tabla 6), resguardada en el CTMM del “Museo de los Altos de Chiapas Ex Convento de Santo Domingo”, en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. Las cuatro restantes son parte de la Colección Ruth Lechuga (de ahora en adelante CRL) (tabla 7), preservada en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México. En este caso, el objetivo fue observar transformaciones y continuidades sobre todo en las figuras tejidas por lo menos a lo largo del siglo XX hasta el presente.

En el caso de las prendas de la CP-CTMM, no pude acceder directamente a las piezas, dado que están bajo ciertas condiciones de preservación (cajones de vidrio) permanentes. El análisis lo tuve que realizar observando los textiles a través de dichos cajones –por eso las fotografías salen con reflejo²⁰⁵ y confiando en los datos de la institución en relación a las características materiales (como fibras y teñido). En cuanto a las piezas de la CRL, si tuve la posibilidad de observarlas de manera directa y registrar aspectos relacionados con los hilos, la estructura del tejido (tafetán, taletón), la técnica del brocado (¿con cuántas hebras se realiza?), entre otras cosas; y comparar estos datos con mis datos etnográficos.

²⁰⁵ Hasta la fecha no me han autorizado y, por lo tanto, enviado la copia de las fotografías de las piezas analizadas que se encuentran expuestas en las vitrinas.

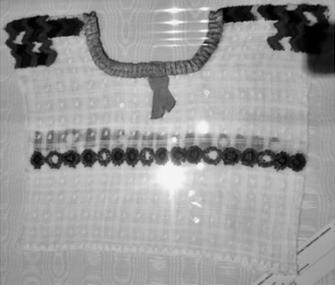
COLECCIÓN PELLIZZI (CP-CTMM)	Datos de la prenda (<i>chilil</i>) Fuente: CTMM, Morris (1979)
	<p>Nº 93-111. Año de elaboración: 1930 Materiales: algodón hilado a mano e hilos industrializados en el brocado. Teñido con añil (color azul-celeste)</p>
	<p>Nº 96-112 Año de elaboración: 1930 Materiales: fibras de algodón hilado a mano, hilo comercial de algodón en el brocado Colores: fucsia, verde, amarillo, morado/azul</p>
	<p>Nº 93-114 Año de elaboración: 1940 Materiales: algodón hilado a mano Teñido con añil</p>
	<p>Nº 93-115 Año de elaboración: 1975 Materiales: hilos de algodón blanco, brocado en acrilán de color fucsia, verde, amarillo, morado/azul. Según Morris (1979) los hilos blancos de la urdimbre y la trama están hilados a mano; y el brocado de hilo mercerizado (dos hebras endosadas). Dice “este parece ser el huipil antiguo de la mujer de Carranza” (1979: 295).</p>
	<p>93-116 Año de elaboración: 1975 Materiales: algodón hilado a mano</p>

Tabla 6

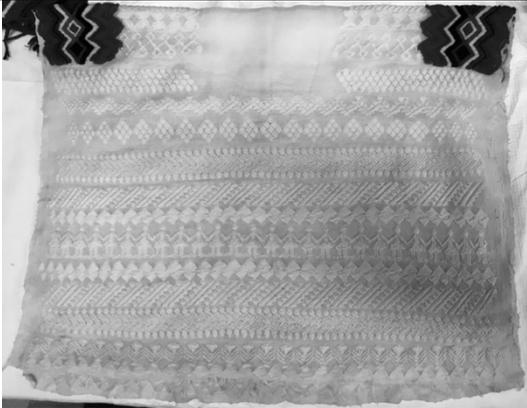
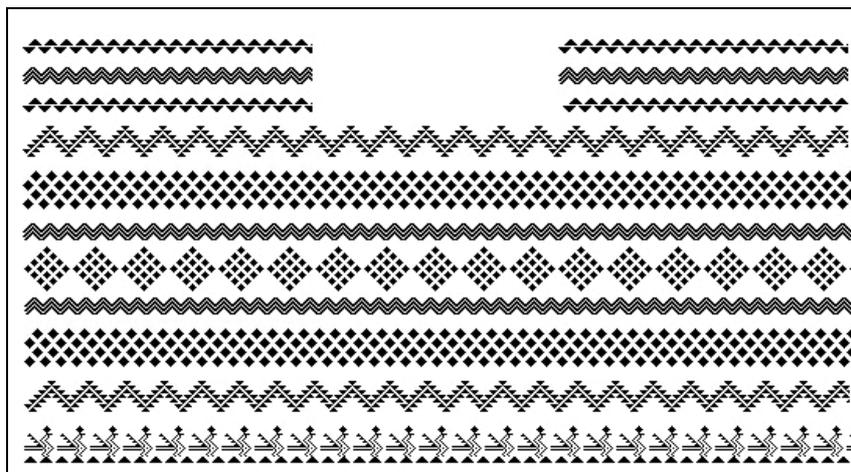
COLECCIÓN RUTH LECHUGA (CRL)	Datos de la prenda (Fuente: base de datos de la CRL)
	<p>Nº 1418. Año de elaboración: 1930 Año de adquisición: 1970 Materiales: hilo comercial de algodón hilado a mano: (posible técnica de re-hilar con petet) Técnica de tejido: tafetán, brocado Uso: utilitario</p>
	<p>Nº 1417. Año de elaboración: 1930 Año de adquisición: 1948 Materiales: hilo industrial de algodón, artisela y lana natural. Técnica de tejido: tafetán, taletón y brocado. Uso: utilitario</p>
	<p>Nº 1419. Año de elaboración: 1948 Año de adquisición: 1948 Materiales: hilo industrial de algodón color blanco y rojo, hilo estambre y artisela. Técnica de tejido: tafetán, taletón, brocado Uso: utilitario</p>
	<p>Nº 1420. Año de elaboración: 1978 Año de adquisición: 1978 Materiales: hilo industrial de algodón, hilo estambre Técnica de tejido: tafetán, taletón y brocado. Uso: utilitario</p>

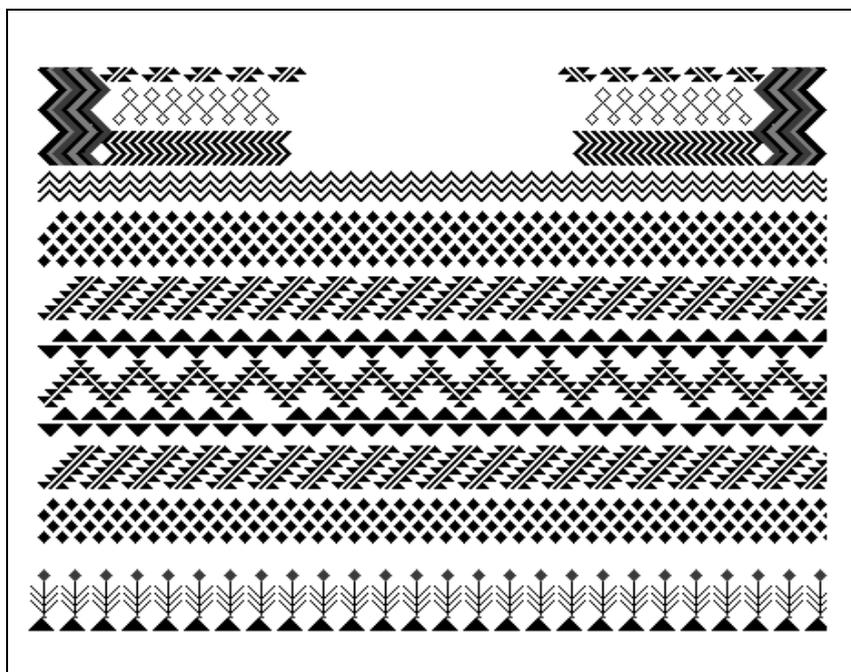
Tabla 7

Dibujos de las Piezas (de ambas colecciones: **CP-CTMM** y **CRL**), ordenadas siguiendo el criterio de la temporalidad (de más antiguo a más actual):



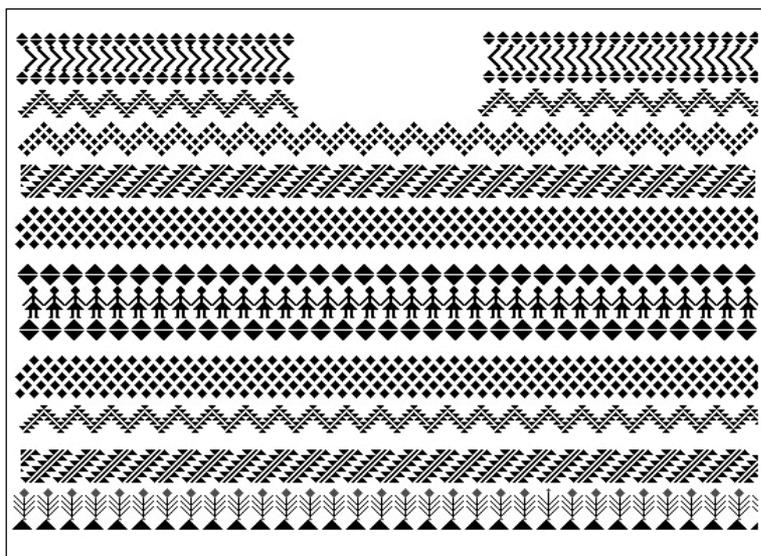
Hombros: no se observa (¿xuvit?)
Pecho: Dieciséis *p'ejel mut*
Omblogo: *simintero* y *mut*

Pieza 93-111 (**CP-CTMM**) (año: 1930); tipo: *chilil sak*



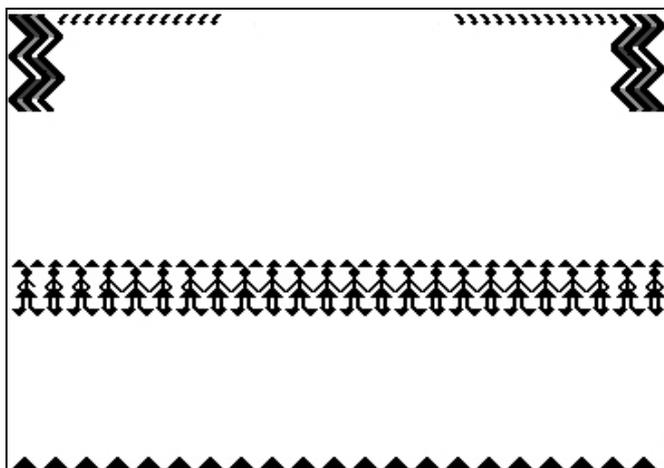
Hombros: *ts'elel* (franja horizontal) y *xuvit* (franja vertical)
Pecho: *ch'ixal alku*
Omblogo: *simintero* y *nich nap*

Pieza 96-112 (**CP-CTMM**) (año: 1930); tipo: *chilil sak*



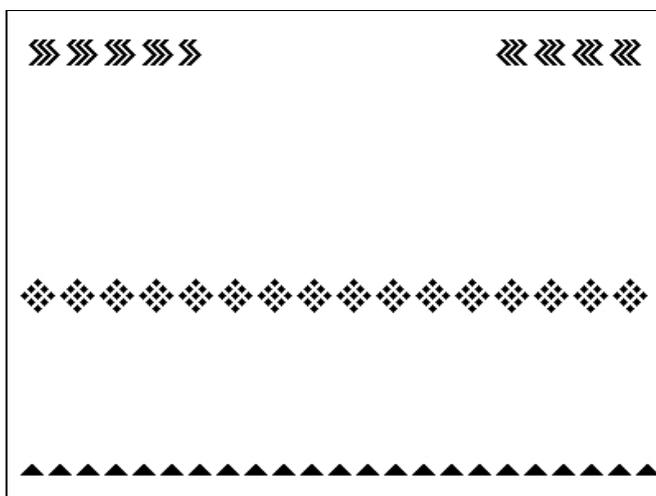
Hombros: *bakel choy*
Pecho: *vinik*
Ombliigo: *simintero y nich nap*

Nº 1418 (CRL) (año 1930); tipo: *chilil sak*



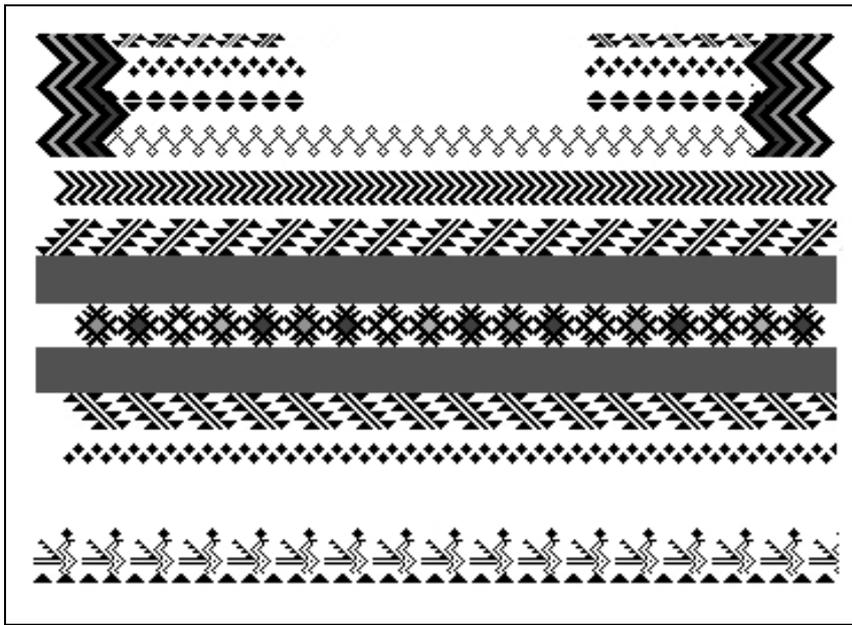
Hombros: *bakel choy* (f. horizontal)
 y *xuvit* (f. vertical)
Pecho: *vinik*
Ombliigo: *simintero*

Pieza 1417 (CRL) (año: 1930); *chilil va'al ip* (listado horizontal)



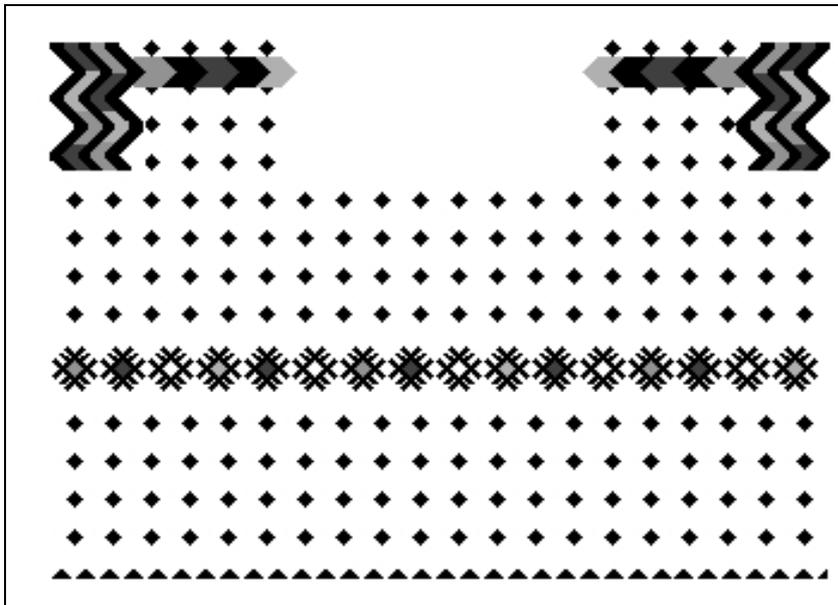
Hombros: *xuvit*
Pecho: *balunem p'ejel mut*
Ombliigo: *simintero*

Prenda 93-114 (CP-CTMM) (año: 1940); *chilil va'al ip* (listado horizontal y vertical)



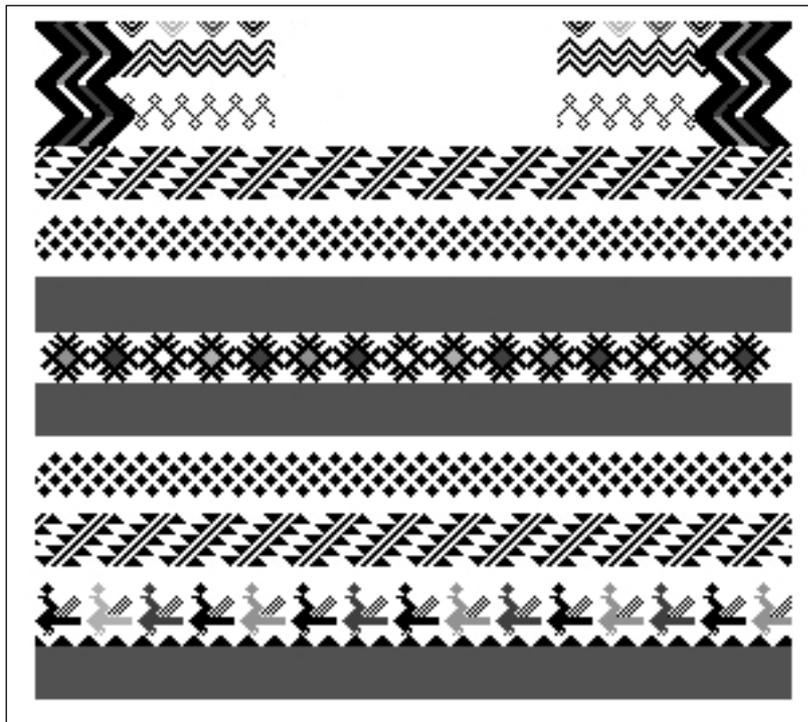
Hombros: ts'elel (fh) y xuvit (fv)
Pecho: ch'ix k'anal
Omblijo: simintero y mut

Pieza 1419 (CRL) (año: 1948); *chilil arabia*



Hombros: xuvit (fh) y xuvit (fv)
Pecho: ch'ix k'anal
Omblijo: simintero

Prenda 93-115 (CP) (año: 1975); *chilil va'al ip* (listado horizontal y vertical)

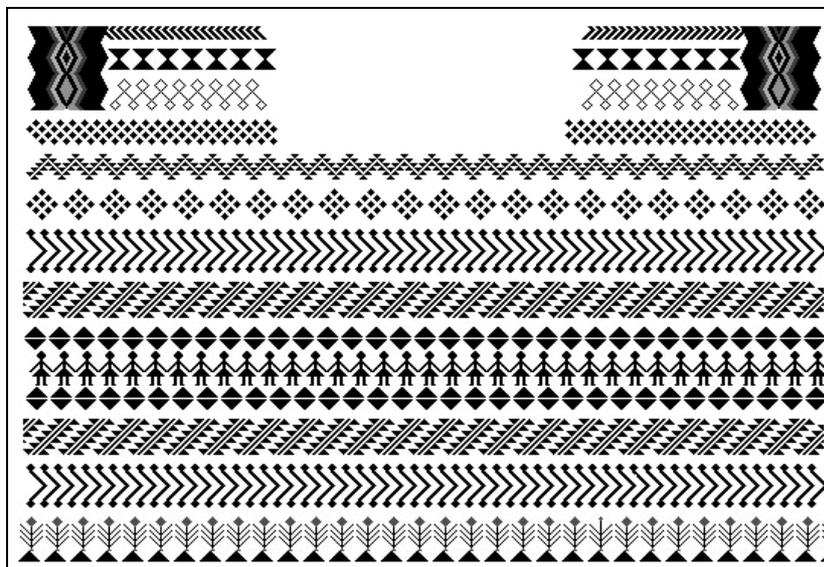


Hombros: *simintero* (fh) y *xuvit* (fv)

Pecho: *ch'ix k'anal*

Omblogo: *simintero* y *mut*

Pieza 93-116 (CP-CTMM) (año: 1975); *chilil* arabia



Hombros: *xuvit* (fh), *xuvit* y *chokovil* (fv)

Pecho: *vinik*

Omblogo: *simintero* y *nich nap*

Pieza 1420 (CRL) (año: 1978); *chilil* sak

Tanto en las prendas de las colecciones como en los huipiles actuales observados en campo, este lenguaje simbólico se estructura en el textil a partir de la combinación de varios componentes como: **I)** las figuras o imágenes visuales y sus aspectos de forma, color, tamaño –ya definidas en el apartado 3.4.–; **II)** el número de franjas de diseño de cada imagen; **III)** la combinación de ciertas imágenes a través de la combinación de franjas de diseño; **IV)** la configuración espacial de las franjas de diseño o “pasada” en el soporte textil, en relación a otras –arriba, abajo– y en relación a todo el lienzo –en el centro, hacia los bordes–, **V)** el contexto de uso de la prenda, y **VI)** el portador. Es decir, las reglas y principios ordenadores que emplean las mujeres tejedoras al elaborar el diseño textil. De este modo:

I) Las figuras constituyen imágenes visuales que representan seres sobrenaturales, seres humanos y seres no humanos (animales, plantas), espacios sagrados y rituales, objetos; los cuales, a su vez, están identificados con las distintas naturalezas opuestas complementarias del cosmos mesoamericano (telúrica, celeste). Las figuras son símbolos en el sentido de que conectan el mundo ordinario con lo sagrado o el “otro lado” y de que expresan un sentido multivalente, a la vez que existe una asociación simbólica –por medio de la repetición– entre ellas:

- ❖ *simintero* y sus variantes –*alku simintero*– representan el “cerro, la tierra”, que a su vez simbolizan la Montaña sagrada, el *axis mundi*, lo terrestre, lo femenino, la fertilidad y el alimento, el lugar de la muerte, etcétera;
- ❖ *ch'ixal alku* representa el *Rayo* y por ende, simboliza lo masculino, el Cielo, la fertilidad, la lluvia, el cerro;
- ❖ *p'ejel mut* representa la lluvia y simboliza la fertilidad, lo acuoso, femenino, la reproducción y crecimiento;
- ❖ *alku p'ejel mut* es una combinación de dos imágenes visuales, como *p'ejel mut* y *alku simintero* y por lo tanto, se podría proponer que esta figura al combinar el cerro y el agua-lluvia también está simbolizando el Monte Sagrado, lugar de las aguas;
- ❖ el *xuvit* representa la plaga que afecta al maíz (el gusano) y lo seca y mata; y por otro lado hace visible un personaje mítico local, el *chanul nichim*, que es a la vez plaga y nagual. Esta figura genera las siguiente relaciones de sentido: plaga, enfermedad, inframundo, cerro, muerte.

- ❖ *ch'ix k'anal* representa la estrella matutina (Venus) y el Sol, simboliza lo celeste, dualidad femenino/masculino, la regeneración cíclica (el día y la noche)
- ❖ *mut* y *ts'i'* simbolizan los opuestos complementarios femenino/masculino, doméstico/monte
- ❖ *balunem p'ejel mut* simboliza los nueve meses de embarazo, lo femenino, la Luna, la fertilidad, la procreación
- ❖ *dieciséis p'ejel mut* ¿simboliza el ciclo anual?

II) Las franjas de diseño (“pasadas”) se articulan siguiendo dos ejes de reflexión especular horizontal y un eje de reflexión vertical –como se analizó en el apartado 3.4.2–. En la siguiente tabla se muestra el número de franjas horizontales y verticales, teniendo en cuenta solo la parte delantera de la prenda (una mitad del lienzo), ya que en el caso de las piezas de la CRL sí pude observar ambos lados de la misma, pero en el caso de las piezas de la CP-CTMM, esto no fue posible. Sin embargo, con base en el principio de simetría, se esperaría que las franjas de diseño de la parte frontal de la prenda se reflejaran en la espalda. Según las tejedoras, las piezas consideradas “tupidas”, bien “cargadas” serían aquellas que tienen diez (10) o más franjas de diseño horizontales en la parte delantera.

Prenda	Número de franjas de diseño: parte delantera del <i>chilil</i> (franjas horizontales=fh; franjas verticales=fv)
93-111 CP-CTMM (año 1930)	12 fh (frente) y 1 fh (hombro)
96-112 CP-CTMM (año 1930)	12 fh (frente) y 1 fh (hombro); 2 fv (hombro)
1418 CRL (año 1930)	13 fh (frente) y 1 fh (hombro)
1417 CRL (año 1930)	4 fh (frente) y 1 fh (hombro); 2 fv (hombro)
93-114 CP-CTMM (año 1940)	2 fh (frente) y 1 fh (hombro)
1419 CRL (año 1948)	10 fh (frente) y 1 fh (hombro); 2 fv (hombro)
93-115 CP-CTMM (año 1975)	14 fh (frente) y 1 fh (hombro); 2 fv (hombro)
93-116 CP-CTMM (año 1975)	9 fh (frente) y 1 fh (hombro); 2 fv (hombro)
1420 CRL (año 1978)	14 fh (frente) y 1 fh (hombro); 2 fv (hombro)

Tabla 8

Ya mencionamos que las franjas de diseño horizontales del sector del hombro operan como uno de los ejes de reflexión especular de la tela; y, en ocasiones, esta “pasada” corresponde con el número trece (13), como sería el caso de la prenda 93-111 y 93-112 de la CP-CTMM. En los huipiles actuales, sobre todo el tipo “arabia” –el que más se usa en los rituales católicos–, comprende, por lo general, seis (6) franjas horizontales (fh) en la parte

delantera y una franja horizontal en el sector del hombro (siendo la franja número siete); y las más tupidas tienen ocho (8) fh en la parte delantera y una fh sobre el hombro (siendo la número nueve) (ver imagen 3.B), o trece (13) fh en el frente y una fh sobre el hombro (ver imagen 3.A). Todas llevan franjas verticales en los hombros (*xuvit*).

III) En cada franja de diseño o pasada no existe la combinación de dos figuras (categorías de símbolos diferentes), siempre es la misma la que se repite o mueve a través de un eje de traslación²⁰⁶ por toda la franja. Sin embargo, las mujeres realizan en ciertos casos una asociación semántica entre dos franjas de diseños, como es la figura del *mut* o el *nich nap* que siempre van dispuestas arriba de la figura del *simintero* y sus variantes (*alk'u simintero*); o la figura de la milpa –en el caso de la camisa masculina– que va arriba del *simintero*, simbolizando el árbol cósmico encima del Monte Sagrado. Esta asociación se marca también porque las dos franjas se tocan.

IV) A nivel general, las prendas no se dividen en secciones de modo que correspondan a los niveles verticales del cosmos, es decir, inframundo (abajo), tierra (medio) y cielo (arriba); sino más bien las imágenes están distribuidas (por franjas de diseño) en todo el lienzo. Sin embargo, en virtud de lo que simbolizan es posible identificar los diferentes niveles cósmicos. Sí existe una codificación en cuanto a sectores de la prenda que coinciden con partes del cuerpo –véase apartado 3.4.2.–, en los que se tejen ciertas figuras. En el caso de esta composición y disposición de ciertas franjas de diseños en ciertos sectores, haré una distinción con las prendas tradicionales que usan hoy en día las mujeres:

❖ En las prendas de las colecciones existe mayor variabilidad en las imágenes que se tejen en las franjas de diseño del sector del pecho (*chu'*). Los huipiles más tempranos (cuya fecha de elaboración se ha atribuido al año 1930) presentan las siguientes figuras: dieciséis *p'ejel mut*, *ch'ixal alku* y dos prendas con *vinik*. La pieza registrada como de 1940 tiene en el pecho *balunem p'ejel mut*; y a partir de la prenda del año 1948 hay uniformidad en el centro, ya que todas presentan la figura *ch'ix k'anal*. Aquí hay dos elementos a resaltar: por un lado, la existencia de prendas con la figura *vinik* brocada sobre el centro-pecho contradice lo que me decían las mujeres sobre el uso exclusivo de esta figura en la prenda masculina (*xojil*); y por otro lado, en las prendas más antiguas no solo no aparece el *ch'ix*

²⁰⁶ La traslación se refiere al movimiento repetitivo de la unidad básica del diseño –en este caso, la imagen visual– a lo largo de un eje (Washburn y Crowe, 1988).

k'anal en el pecho sino que no aparece en absoluto en toda la prenda, siendo posible aventurar –con base en las piezas de las colecciones– la idea de que este diseño quizás no se elaboraba hacia principios del siglo XX, y que a partir de la década del cuarenta empieza a colocarse en el centro –en huipiles tipo “arabia”–.²⁰⁷ De todos modos, para asegurar esta idea habría que sumar al análisis otras colecciones etnográficas de huipiles de San Bartolomé, ya que dicha figura –*ch'ix k'anal*– representa a Venus, entidad importante dentro de la cosmovisión maya. Por su parte, en el sector del borde del lienzo (*ba te'el*), en todas las prendas se teje el *simintero* (cerro, tierra), estructuración que se mantiene hasta la actualidad.

- ❖ En las prendas actuales existen imágenes definidas para cada sector: en el sector del pecho existe casi una exclusividad de la figura del *ch'ix k'anal*, en el sector de los hombros siempre va el *xuvit* y en el borde del *chilil* el *simintero* y encima el *mut* (como ya mencioné en el apartado 3.4.2.)

V) Las piezas de las colecciones de Ruth Lechuga fueron consignadas como de uso “utilitario” y por tanto, ninguna aparece analizada como ceremonial (mientras que las prendas registradas como de uso ceremonial son las camisas masculinas). Si bien hago uso del término “utilitario”, por estar así registrado en la CRL, prefiero usar el término “cotidiano” para estas prendas. Hoy en día las prendas identificadas como “tradicionales” son el tipo *arabia* (en sus variantes de color) y el tipo *sak* o “brocado blanco sobre fondo blanco”, como explicaremos en la conclusión.

²⁰⁷ En una fotografía de una mujer tsotsil tomada por los Cordry en el año 1941, la mujer sale portando un huipil *arabia* con la figura del *ch'ix k'anal* en el sector del pecho. Véase Cordry y Cordry (1988: 113, lámina 33).

Capítulo 4

EL TEJIDO Y SU VÍNCULO CON LO SAGRADO DENTRO DE LA COSMOVISIÓN DE SAN BARTOLOMÉ

4.1. El tejido y la fertilidad: mientras el *Rayo* está trabajando, la tejedora y su machete están descansando...

Una tarde nublada y calurosa –como tantas otras– me encontraba haciendo ovillos de estambre en la casa de una tejedora, en uno de los barrios de la cabecera municipal. Mientras ella y su hija tejían, empezó a relampaguear y a caer muchos rayos. Inmediatamente, ambas mujeres se levantaron y dejaron de tejer. Ante mi asombro, me dijeron que al *Rayo* “hay que respetarlo”, en tanto que la hija expresó su temor de que “el *Rayo* puede partir en dos al cerro, porque tiene agua”. El cerro al que se refería era el *ch’ul vits* o cerro San Bartolo. Esta situación generó en mí muchas preguntas –que de otra manera, no hubieran surgido²⁰⁸: ¿por qué en presencia de rayos la mujer no debía tejer?, ¿qué escondía este comportamiento que expresaba un respeto a una fuerza sagrada como el Rayo? ¿esta creencia –que indicaba una prohibición– era compartida por todas las tejedoras?, y si era así, ¿qué relación existía entre el *Rayo* y el tejido? Indagando un poco más con otras tejedoras de Paraíso, ante mi pregunta de por qué las mujeres dejan de tejer cuando hay rayos, una de ellas, doña Petrona, me contestó:

¡Pues claro!... no, no sirve, porque pasa a traer el Rayo...no quiere pues. Porque es el machete este, es su machete de él, estamos usando...del Rayo. Por eso, si vas a pasar tu pasador, es el relámpago. El pasador donde está enredado el hilo, es el pasador que estamos diciendo, el *ch’alam buk’*. Si vas metiendo ese pasa a traer. El machete es el rayo cuando truena. *Jalamte’* es el Rayo. Sólo éste le pregunté [señalando al machete] al difunto [su padre] para qué. Es que mucho tejo yo cuando hay rayo: –“¡Levantá tu tejido! Porque se va a enojar...él está trabajando...porque lo que estás usando es de él...es su trabajo de él. Éste es su trabajo [el machete] y estos dos que estás usando...se va a enojar porque ya no es tiempo de tejer”–dice. –“Levantalo, que pase...vas a tejer”–me dice. Por eso lo sé. Ese me ha dicho mi papá: –“Es el machete del rayo. Por eso ya cuando estás mirando, es tarde, ya va a empezar el Rayo, a llover, ya no...levantá tu tejido, sino va a pasar a traer porque es de él”–.²⁰⁹

²⁰⁸ De ahí la importancia de la observación participante y del trabajo de campo, los cuales nos permiten ver cosas que, de otra manera, no es posible ver.

²⁰⁹ Entrevista a Petrona Koktum, Paraíso del Grijalva, enero de 2019.

En este relato de Petrona, el *jalamte'* (machete), uno de los instrumentos del telar más valorado por las tejedoras –que, como dijimos, muchas veces es heredado de madres a hijas–, es el instrumento del Rayo o es el mismo Rayo –“el machete es el Rayo cuando truena”, dice Petrona–, asociando simbólicamente ese objeto con esta fuerza sagrada fecundadora, propiciatoria y generadora de la lluvia y del crecimiento del maíz. Otras tejedoras dicen que cuando hay rayos no hay que tejer porque el machete “atrae el rayo”,²¹⁰ o si estás tejiendo y “está trabajando el rayo”, “te machetea rápido”. Aparte del machete y del *ch'alam buk'* (lanzadera)²¹¹ –en este caso identificado con el relámpago–, otras partes del telar han sido vinculadas por las tejedoras de San Bartolomé al Rayo, como el *ts'uy*, lazo que amarra uno de los extremos del telar al árbol o poste: “es su lazo del rayito”. Por otro lado, existe la creencia de que si los niños y niñas “se meten en el centro del *ts'uy* se les forma una bolita en el cuello”, refiriéndose quizás a la enfermedad conocida en la región como güegüecho (bocio).²¹²

Entre los tsotsiles de San Bartolomé el Rayo es *ch'ul chavuk*; aspecto de la antigua deidad de la lluvia *Chaac* –de carácter celeste y serpentino–²¹³ que predomina actualmente entre los grupos mayas de Chiapas, ya que allí éste corresponde con *Chauk* (y *Chavuk* en tseltal) dios del trueno, el relámpago y dispensador de las lluvias; mientras que en Yucatán, *Chaac* es venerado en su forma cuádruple y bajo su aspecto de lluvia (De la Garza, 2003). El rayo, la tormenta y la lluvia son las energías de la fertilidad biocósmica (Sotelo, 2002: 86); y por otro lado, la naturaleza dominante del Rayo es caliente, celeste y masculina, si bien “como muchos de los dioses mesoamericanos [...] esto no les impide participar dentro de procesos de naturaleza contraria” (Aviña Cerecer, 2000: 203). En este sentido, según Miguel Vassallo, la relación de la fuerza fecundadora masculina –como es el Rayo– con un objeto de la esfera femenina –como es el machete del telar– se explica con los conceptos de *opuestos complementarios* y *fusión* y *fisión* como una cualidad de las deidades dentro de la

²¹⁰ Dario Padilla, comunicación personal, enero de 2019.

²¹¹ Recordemos que la palabra *ch'alam buk'* viene del verbo *ch'al* que significa “envolver, torcer el hilo alrededor de la lanzadera” –el hilo que se tuerce corresponde a la trama del tejido (*buk'* es trama)–. Por lo tanto, hace alusión a un movimiento de giro, del mismo modo que el giro del *petet*, siendo posible interpretar que la vara denominada lanzadera también sería un elemento fálico que “mete hilo” para crear el cuerpo del tejido.

²¹² Sobre esta enfermedad, vinculada al agua y muy común en San Bartolomé, doña Mari me contaba que su abuela les decía que “cuando llovía había que salir al patio para que el rayo se llevara el güegüecho”. Otra forma de curarla era pasando un sapo grande “que sale en el tiempo del agua” por el cuello para que salga el güegüecho, ya que el sapo también es considerado en la comunidad como la esposa del Rayo.

²¹³ Ana García Barrios, quien ha estudiado a esta deidad maya durante el período Clásico, señala –con base en los apelativos de *Chaahk*– que su actuación no se reduce al espacio celeste, sino que “actúa en los tres niveles del cosmos maya: el superior, marcado por el cielo; el central, marcado por la tierra y espacios acuáticos y el inferior, marcado por la cueva y el inframundo” (García Barrios, 2008: 219-220).

cosmovisión mesoamericana (*sensu* López Austin). Bajo este concepto cada deidad se puede desplegar desde el centro hacia los cuadrantes del cosmos, pero tanto en el centro, como en las esquinas del mundo, se puede desplegar en sus formas femenina y masculina.²¹⁴ Al relacionar el machete con el Rayo, por un lado, se vincula este objeto a la fertilidad o fuerza fecundadora; y por el otro, el Rayo, al tener naturaleza masculina, convierte a este objeto en un símbolo fálico dentro de la estructura del tejido –de la misma forma que el huso lo es en el proceso de hilado–; como ya lo habían postulado Donald y Dorothy Cordry:

El machete o *tzotzopaztli* puede ser un símbolo masculino de la fertilidad. Su implicación sexual es obvia debido al modo en que entra en el telar. También es jalado hacia el tejedor para bajar la trama. Este gesto es el movimiento común usado actualmente para indicar las relaciones sexuales [...] El *tzotzopaztli* fue ciertamente un símbolo de la fertilidad como era usado en la fiesta del décimosexto mes llamada *Atemoztli*. Sahagún decía que esta fiesta llamada “La caída del agua”, era en honor a los dioses de las montañas, y que los sacerdotes de Tlaloc (un dios) les hacían ofrendas para que les dieran lluvia. La gente común hacía imágenes de las montañas (o de los dioses de la montaña). Eran hechas de semillas de amaranto [...] Luego de hacer ofrendas a las figuras, los sacerdotes buscaban los machetes (*tzotzopaztli*) y los incrustaban en los senos de las imágenes y sacaban sus corazones. Luego las figuras eran decapitadas [...] Esto también parece ser una apertura simbólica o fertilización de las montañas para que los chorros broten y se enrollen como serpientes por la ladera de las montañas, dando vida a los valles secos debajo.²¹⁵ (Cordry y Cordry, 1968: 43)

El machete –dicen los investigadores– es un símbolo masculino de la fertilidad y llaman la atención sobre la relación de esta herramienta femenina con el culto a los cerros y a las deidades del agua. En este sentido, el machete también simboliza el rayo que abre la montaña que contiene la sustancia fértil y la riqueza (el agua y el maíz). Entre algunos grupos nahuas (Chicontepec, Veracruz, y Sierra Norte de Puebla) y popolocas (San Pedro Sotepan, Veracruz) se ha registrado que el machete se vincula con el acto de propiciar la lluvia: “este instrumento se concibe como un cetro que utilizan las entidades regentes de la lluvia para provocar rayos, y en sentido opuesto, para partir las nubes y evitar las tormentas” (González Pérez, 2017: 140). Por otro lado, los Cordry mencionan que “el *tzotzopaztli* [machete] era transportado en ceremonias de la lluvia, y en ocasiones fue traducido por los cronistas como “un sonajero de lluvia” (Cordry y Cordry, 1968: 44). En relación a esto, Irmgard W. Johnson (1960) analizó un *tzotzopaztli* arqueológico de madera (ver imagen 26), hallado en 1959 en una

²¹⁴ Miguel Vasallo, comunicación personal, marzo del 2019.

²¹⁵ La traducción es mía. Las ideas pioneras de esta pareja, que entre sus estudios se enfocó en la indumentaria indígena, me permitieron comprender el vínculo simbólico de ciertos objetos del telar con fuerzas, en apariencia, masculinas.

cueva de la región de Tehuacán, Puebla; el cual parece haber tenido un uso ceremonial debido a sus características: sus dimensiones eran pequeñas (23 centímetros de largo), tenía una ranura horizontal con siete semillas en su interior y decoración incisa –identificada por la autora como “variante de *xicalcolihqui*”– sobre una de las superficies del machete. Irmgard determinó algunos posibles usos del machete, entre ellos, como ofrenda votiva y como sonaja o accesorio en una danza. También determinó que un machete similar aparecía en la representación de una de las deidades femeninas de la fecundidad, la diosa *Xochiquetzal*, en un códice del área Mixteca:

En una escena del Códice Nuttall, mostrando el casamiento de unos personajes, la diosa ostenta dos símbolos conectados con el arte textil –el *tzotzopaztli* y el *huso*. El *tzotzopaztli* tiene especial interés porque su fondo va pintado de rojo y contiene, además, 4 o 5 pequeñas ruedas pintadas de amarillo [...] es posible que este modo de dibujar el machete represente una transparencia para indicar que lleva semillas adentro de la ranura. Si así fuere el caso, existe gran probabilidad de que este *tzotzopaztli* llevado por *Xochiquetzal* sea la representación de una sonaja. (Weitlaner Johnson, 1960: 79).

Lo interesante de este hallazgo es la relación del machete con el simbolismo de la cueva (contexto en el que apareció) y el cerro, ya que plantea que pudo haber sido una ofrenda (existencia de ofrendas en el cerro asociadas al tejido, como explicaré). Otros aspectos relevantes son la presencia de “semillas” en el interior del objeto femenino y la interpretación del motivo de la decoración como *xicalcolihqui*, figura que ha sido “vinculada con el agua, con Quetzalcóatl, con el viento, con la serpiente, con la tierra, con montañas, con la cruz y con caracoles” (Aguilera Madrigal, 2011: 102); el uso ceremonial del palo del telar como sonaja o en el marco de una danza –¿asociado a ritos propiciatorios de lluvia o, por el contrario, para evitarlas?, como sucede entre los nahuas y popolocas mencionados– y, además, la asociación de este tipo de machete con una deidad de la fertilidad; elementos todos vinculados.

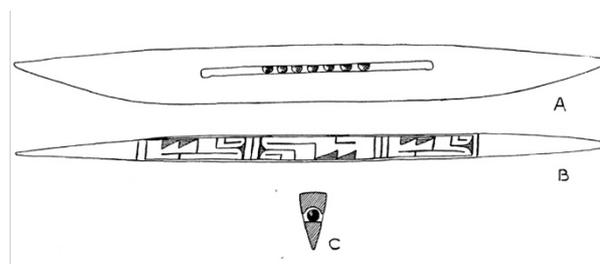


Imagen 26. Dibujo de J.L. Franco, tomado de Weitlaner Johnson (1960: 77)

Siguiendo con estas ideas, ente los grupos mayas de los Altos, contamos con narraciones orales y datos etnográficos que revelan que los elementos del telar –claramente femeninos– son elementos de fertilidad. Por ejemplo, en San Juan Chamula, existe una creencia “para evitar que caigan granizos grandes”, que dice lo siguiente: “El secreto para evitar que caigan granizos grandes: se recogen trece granizos y se empiezan a moler en el metate, utilizando como mano de metate el palo de tejer” (Sántiz Gómez, 1998: 104) (ver imagen 27).

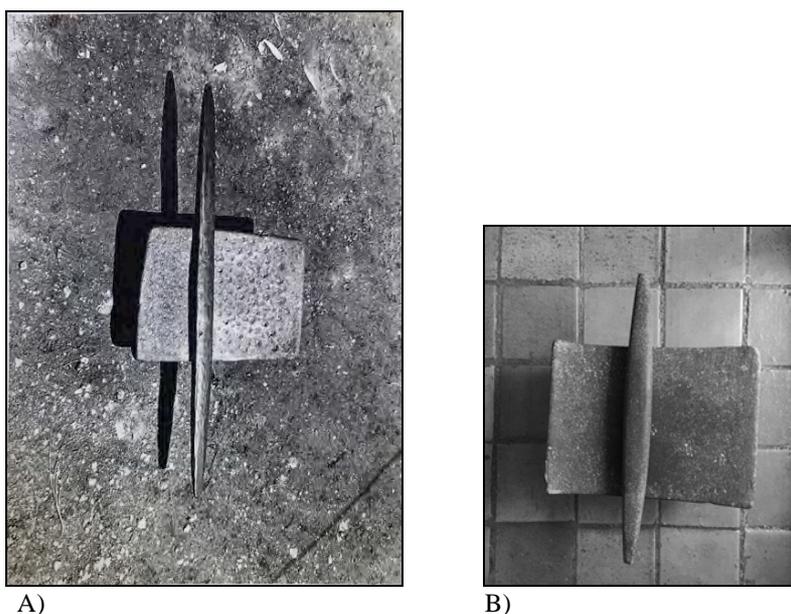


Imagen 27. A) *Jalamte'* (palo de tejer) sobre el metate, fotografía tomada del texto *Creencias de nuestros antepasados* de Maruch Sántiz Gómez; B) mano de moler (*k'ob cho'*) y metate (*cho'* en tstsosil), fotografía tomada por Miguel Vassallo. Se puede observar la similitud formal entre ambos objetos femeninos: el *jalamte'* está en contacto con el hilo, mientras que la mano de moler con los granos de maíz (¿equivalencia simbólica entre hilo/maíz, tejido/milpa?)

Se considera que en Mesoamérica, “los meteoros se producen en el interior del Monte Sagrado: los vientos, las lluvias, el granizo, los truenos y relámpagos, imaginados también como serpientes” (López Austin y L. López Luján, 2017: 59); y entre los grupos mayas, Mario Humberto Ruz (2002: 334) refiere que los fenómenos atmosféricos como el rayo, el viento, el granizo y el trueno viven en el interior de las cuevas. En consecuencia, el granizo es un elemento caliente –al igual que el Rayo– asociado al cerro, la tierra y lo femenino, el cual quema y destroza la milpa –por tanto, vinculado a la depredación–. Lo que nos dice este relato oral es que así como el palo de tejer es, según las tejedoras, un instrumento del Rayo para llamar o provocar la lluvia, también es usado para partir y evitar el granizo, como sucede

entre los nahuas y popolocas donde –como ya mencioné– el machete es “un cetro de las entidades regentes de la lluvia” para provocar y al mismo tiempo partir y evitar las tormentas (González Pérez, 2017). También, como sugirió Miguel Vassallo (comunicación personal, enero de 2020) sería un ejemplo de *magia simpática*, ya que al deshacer los granizos con un atavío que pertenece al Rayo –que es, a final de cuentas, el númen que los envía–, se hace efectiva su desaparición, ya que si se usase la mano del metate –que es de piedra– el elemento terrestre no tendría el mismo efecto.

Por otro lado, ente los tseltales de Bachajón, el algodón, el huso-malacate, y la jícara son las herramientas del Rayo para “quemar el agua” y hacer la lluvia. El siguiente relato sobre el origen de un cuerpo de agua, como las cascadas de Agua Azul en Chiapas, fue registrado por el escritor tseltal Domingo Gómez Gutiérrez:

Un día salieron dos hombres a pescar en un río grande y profundo. Cuando llegaron a la orilla alzaron la vista y vieron que un hombre [el hombre Rayo] estaba sentado en la rama de un árbol sobre la parte profunda del río.

–¿Tú qué haces ahí?– le preguntaron.

–Nada. ¿Ustedes a qué vinieron?– contestó el hombre.

–Vinimos a pescar– explicaron los dos hombres.

–Miren, yo vine a refrescarme. Cuando terminé de bañarme subí a la rama de este árbol para asolearme un rato. Entonces me vio el Señor del Agua y detuvo mi sombra, que se proyectaba sobre el Agua. Ahora ya no puedo bajar, necesito que alguien me ayude... Por favor, ¿por qué no van donde está mi abuelita a pedirle mi herramienta para quemar el agua?

–¿Dónde está la casa de tu abuelita?

–Sigan derecho por donde está esa roca y ahí la encontrarán. Le informan donde estoy y le piden mi material.

Así se fueron los hombres. Cuando llegaron, no encontraron a la abuela, sólo a un sapo grande debajo de una piedra, en el muro de roca. Retornaron a informarle al hombre.

–No encontramos a tu abuelita en el lugar donde nos mandaste, sólo a un sapo, debajo de una piedra.

–Pues esa es mi abuelita. ¿Por qué no le hablaron?

–No sabíamos que ella era tu abuelita.

–Entonces regresen otra vez a pedirle mi herramienta para poder salvarme.

Los hombres volvieron nuevamente al lugar donde habían visto al sapo grande y al llegar le dijeron:

–Tu hijo se quedó en el río, detenido por el Señor del Agua. Por eso ya no puede venir y quiere que le llevemos su material.

–Sí, ahora mismo les entregaré el material para que se lo lleven– contestó, y de prisa fue a recoger un montón de algodón y un malacate. Aquí están sus instrumentos, llévenselos.²¹⁶

El relato continúa con el cambio de aspecto de uno de los pescadores –por no obedecer al Hombre Rayo y espiarlo mientras trabajaba– el cual es rechazado por su esposa y, en consecuencia, solicita “trabajo” con la abuela o madre sapo. Lo que aquí nos interesa es cómo los hombres rayos operan objetos femeninos –asociados en este caso al hilado– para hacer el trueno y generar la lluvia:

Empezó la capacitación [el pescador] y después le dieron trabajo. Se le entregó algodón, malacate [se refiere tanto al huso como al peso] y jícara.

–Cuando salgas a trabajar– le ordenaron–, mojarás la punta de tu dedo para subir el agua y después comenzarás a quemar con el rayo. Sólo acuérdate de lo que te digo: levantas el agua con tu dedo. (Gutiérrez, 1996: 76)

En este caso, el huso simboliza la fuerza del Rayo,²¹⁷ siendo un objeto también masculino y fálico –mientras que el algodón, como ya se dijo, simboliza las nubes de agua.²¹⁸ En palabras de Miguel Vassallo, “vuelve a aparecer la idea de los opuestos complementarios: el *Rayo*, que es eminentemente fálico, es producido dentro de un elemento yónico,²¹⁹ como la jícara. Además el giro del malacate y el huso dentro de esta es un símil de la relación sexual”.²²⁰ Por su parte, Calixta Guiteras registró en el pueblo tsotsil de Chenalhó que “la mujer pone comúnmente su peineta, su collar de cuentas, *su huso o malacate*, y una *bola de hilo de algodón* en la cesta que contiene los granos que habrán de plantarse, y los deja allí durante toda la noche. Algunas *hacen girar su huso entre las semillas* como si estuvieran hilando” (Guiteras, 1995: 44-45). Aquí aparecen los mismos elementos del relato tseltal: el huso, el algodón y, en este caso, la cesta; y se vuelve a repetir la imagen del huso (lo fálico) que gira sobre la cesta (lo yónico), señalando la relación sexual, y a través del movimiento se

²¹⁶ Extracción del cuento tseltal “Pescadores, Hombre Rayo y creación de Agua Azul”. Véase Gómez Gutiérrez (1996: 73-74). Agradezco a Miguel Vassallo por haberme enseñado este cuento de Chiapas, el cual me ayudó a explicar los datos etnográficos de San Bartolomé.

²¹⁷ Entre los navajo del Suroeste de Estados Unidos –si bien están fuera de los límites de lo que se considera área mesoamericana–, existe un mito relacionado con el tejido que cuenta cómo la “Mujer Araña” les enseñó a las mujeres a tejer y cómo se construye el telar siguiendo un proceso cósmico, vinculando el huso con el Rayo: “Había cuatro husos; uno era una vara de rayo en zigzag con un malacate de carbón; uno era una vara de relámpago con un malacate de turquesa; un tercero tenía una vara de hoja de rayo con un malacate de abulón [caracol marino de California]; una cinta de lluvia formó la vara del cuarto huso, y su malacate fue una concha blanca” (Reichard, 1998: 3).

²¹⁸ Según Laura Sotelo (2002: 84) la nube –indicadora del agua y la fertilidad– es la manifestación de la energía creadora del dios *Itzam Nah*, asociado entre otras cosas, con los líquidos vitales que dan lugar a la existencia.

²¹⁹ El término significa útero, vagina, vulva, vientre.

²²⁰ Miguel Vassallo, comunicación personal, marzo del 2019.

genera la lluvia y con ella, la fertilidad y reproducción –en este caso, asociado al maíz–. López Austin (2017: 169) resalta la importancia del movimiento en giro: “La acción divina obra sobre el mundo con el giro del torzal –el *malinalli*–”, con el giro o torsión de los principios opuestos complementarios.

Este simbolismo sexual del hilado y el tejido aparece en el Centro de México. En su estudio sobre la diosa madre del Postclásico *Tlazolteotl-Ixcuina* –de origen huasteco, representada con un tocado de algodón sin hilar y dos husos–, denominada la “Gran Hilandera y Tejedora”, Thelma Sullivan señala:

Un acertijo náhuatl pregunta, ¿Qué es lo que hace embarazar, lo que hace grande con el niño en el lugar del baile? La respuesta es: Los husos (el lugar del baile era el cuenco en el cual el huso fue fijado). El hilado pasa por etapas de crecimiento y declive, aumentando y disminuyendo, similar a las de una mujer en edad fértil. El huso en el malacate es simbólico del coito, y el hilo, mientras se enrolla alrededor del huso, simboliza el feto creciendo, la mujer volviéndose grande con el niño [...] El tejido también, el entrelazado de hilos, es simbólico del coito, y así el hilado y el tejido representan vida, muerte, y renacimiento en un ciclo continuo que caracteriza la naturaleza esencial de la diosa madre.²²¹ (Sullivan, 1982: 14)

Así como el huso tiene el poder de fecundar –como señala el acertijo nahuatl–, en el libro maya titulado *Ritual de los Bacabes* aparece una oración –“texto para la erección del hombre”– que los hombres dedican a la diosa lunar para contrarrestar la impotencia sexual, la cual impide la procreación, y que dice lo siguiente: “¿Cuál sería el símbolo de tu rabo? ¡Oh! Ha de ser el huso de oro de *Ix Hun Ahau*”²²² (Cruz Cortés, 2000: 19); señalando otra vez la asociación entre el huso y el órgano masculino. El huso, al ser de oro, remite al fuego, lo caliente, lo masculino; y al ser de la diosa lunar, se relaciona con lo femenino, la fertilidad y la procreación. Por otro lado, la afirmación de Sullivan de que el tejido también simboliza el coito se vincula con lo expresado por los Cordry, quienes señalaron el movimiento del machete siendo atraído hacia el cuerpo de la mujer como un símil del acto sexual. Recordemos que en el centro de Mesoamérica, el hilado y el tejido están asociados a las deidades femeninas –como Xochiquetzal, Tlazolteotl, Mayahuel, Toci, en el caso del Altiplano Central–, quienes aparecen representadas en los códices, armadas con machetes: “Como el hilado y el tejido eran atributos del complejo de las Diosas Madres, fueron vinculados simbólicamente a la autoridad de las diosas y metafóricamente a la fertilidad y

²²¹ La traducción es mía.

²²² *Ix Hun Ahau* es el nombre que la diosa lunar y terrestre recibe como cónyuge del dios creador *Itzam Ná* (Montoliu Villar, 1984: 70).

reproducción” (McCafferty y McCafferty, 1991: 28); y en consecuencia, “las herramientas como los husos, malacates y machetes, actuaron como símbolos de ese poder de control sobre la reproducción” (*ibidem*: 29) y por ende, sobre la regeneración. De la misma manera, entre los mayas las diosas femeninas –la diosa lunar en sus diferentes advocaciones– aparecen en los códices hilando y tejiendo.

A partir de esta evidencia es posible proponer que hacia el interior de la actividad del hilado y del tejido – eminentemente femenina– existe la complementariedad de las fuerzas femenina y masculina que originan el movimiento, el tiempo y el espacio, creando la propia vida. Como dice López Austin, el ciclo es movimiento y este se produce cuando se ponen en contacto los opuestos complementarios; y surge el tiempo y el mundo solar de los hombres. Precisamente, la actividad textil (incluyendo el hilado y el tejido) tiene sus arquetipos en acciones realizadas por las divinidades en un tiempo mítico, cuando se estableció el cosmos o se echó a discurrir el ciclo de los días (Morales Damián, 2000: 79). La complementariedad de las fuerzas femeninas y masculinas está presente en todo proceso de creación.

4.2. El *Rayo* que habita en el *Cerro*

El *Rayo* es un ser sagrado que habita en el interior del *Cerro*. También, según los relatos de las tejedoras, en el cerro está la entidad sagrada a la que las niñas y muchachas le piden para aprender a tejer, llamada afectuosamente por ellas *Ch’ul JMe’ Vixtik* (literalmente Nuestra sagrada Madre y Hermana Mayor). Además, este paisaje sagrado –el cerro– y las fuerzas que lo habitan –como el *Rayo*– están representados en los brocados de los textiles que elaboran las mujeres en telar de cintura.

El *ch’ul vits*, también llamado cerro “San Bartolo” por ser la morada del patrón –como ya mencioné–, es el sagrado cerro de los tsotsiles de San Bartolomé de los Llanos, en cuyas laderas y base se ubican los barrios tradicionales y la cabecera municipal. Así como el patrón San Bartolomé es identificado con el cerro, también es asociado al *Rayo*. Esto último no es exclusivo de esta comunidad, ya que en los relatos de otros pueblos tseltales y tsotsiles –como Oxchuc, Cancuc²²³ y la antigua Pinola²²⁴–, los santos patronos también tienen poder de *Rayo*.

²²³ Luego de que Santo Tomás (patrono de Oxchuc) le robara el chile a San Juan Evangelista (patrono de Cancuc), este último “vino a tierras de Oxchuc, pero no era de buena intención la visita ‘mejor dejaré caer un rayo en la casa de Tomás’ -dijo; así lo hizo, soltó un gran rayo [...] Santo Tomás pensó: ‘mejor iré a devolver el chile, pues Juan ya me vino a dañar mi casa.’ Entonces se fue a terrenos de los cancuqueros, ya no llegó a decir nada a San Juan; dejó caer un fuerte rayo en la casa de éste” (Gómez Sántiz y Gómez Owa, 1994: 254).

Esta cualidad de los santos de ser fenómenos atmosféricos, ya ha sido observada por Félix Báez como parte de los procesos de transfiguración simbólica dentro de la religiosidad popular: “los santos patronos comunitarios, quienes, al sustituir en las cosmovisiones a los antepasados espíritus guardianes, se han nagualizado, identificados no solamente a formas animales, sino también a fenómenos atmosféricos (rayos, torbellinos, meteoros, etc)” (Báez-Jorge, 2008: 175).

Según el saber local, este “cerro antiguo” contiene en su interior agua, así como también maíz y frijol; y está protegido por una serpiente que lo rodea, la cual “es el *chuk chuk ch’ul vits*” –me decía un Principal–, es decir, el “cinturón que amarra al sagrado cerro” (ya que viene de la raíz *chuk*–: atar, amarrar, y de la palabra *chukilal*: cinturón). Este cerro, a su vez, es el hermano mayor del cerro *Yaxchén* (literalmente “verde pozo”), ubicado al sur, cerca de Paraíso del Grijalva, que también contiene maíz. Sobre ambos cerros hermanos me han dicho que son un volcán de fuego. Sobre el *ch’ul vits*, esto me contaba Bartolomé –considerado el más sabio por ser el más anciano de los Principales– una mañana calurosa, mientras él trabajaba con sus manos el *ixtle* (*chi* en tsotsil) para la elaboración del *ts’uy* o lazo que amarra los telares: “es una iglesia, el cerro es una iglesia. Ahí está todo. Todos los rayos, todo este...comida. Ellos lo hacen todo. Aquí es el mero centro del mundo, porque ahí está el cerro. Ahí quedó. También el otro [se refiere al *Yaxchen*]. Por eso el cerro ahí está, un lado de agua, un lado de fuego”.²²⁵ De modo que el cerro es la proyección de la montaña sagrada, lugar de los mantenimientos y de los dos elementos opuestos complementarios: el agua y el fuego (lo femenino y lo masculino) (López Austin y López Luján, 2017). Esta concepción dual del cerro, expresa la dinámica de los opuestos complementarios que origina los procesos cósmicos (como los ciclos estacionales) (López Austin, 2008: 34-35). Se piensa que en el cerro vive el Rayo, y según le contaba su abuelo a esta tejedora, antiguamente “había hombres poderosos que eran Rayo, Humo, Nube; para pedir la lluvia, uno de los ancianos subía al cerro San Bartolo y empezaba a fumar tabaco para formar las nubes, y el rayo generaba la lluvia”. Este relato se vincula a otro que me contó Petrona, sobre los ancestros de los tsotsiles de San Bartolomé:

saben pues del rayo, saben trabajar, hacen el nube, antes cuando van a sembrar ya está listo el mes de abril ya, sus compañeros le van a decir –“¿Ya sembraron?– Sí, ya sembramos. –“¿Ya están listos sus trabajos?– Sí, ya están listos. “Bueno ¿por qué no juntamos pues no hay cuándo va a

²²⁴ Véase el libro *Poder Sobrenatural y control social* sobre la comunidad tzeltal de Pinola (Hermitte, 2004)

²²⁵ Entrevista a don Bartolomé Chaven Poxik, Paraíso del Grijalva, enero de 2019.

llover?” Ahorita vamos a dar que llueva. Bueno. Lo aprenden [prenden] sus cigarros dicen, sólo así lo hacen, como tienen pues sus cabezas, o sea son los *totikes*. Así van a trabajar. Ya murieron. Ahí lo hacen pues. Son doce hombres que saben trabajar sus trabajos. Por eso otro este hace el humo dice, es el, como le dijera, el nube, así lo hacen. Ya el otro hace el aire, el otro ya aire ya lo van a...—“¿Ya está bueno?”— Ya, ya, sí, dicen pues. Lo hacen pues el nube cuando se ve bien oscuro, opaco, no sé cómo le dijera yo, ya comienza ya el aire, comienza ya y empieza a llover. Sólo él lo hace dicen.²²⁶

Se les dice *totikes* porque eran considerados dioses —como explicamos en el capítulo 1—. Son “los antiguos”, “los hombres rayos [que] son sabios”, los “*chabukes*” en palabras de José Ni (de *chavuk*: rayo; aquí también se pluraliza, pero en castellano, ya que en tsotsil el pluralizador es *-etik*, por lo que sería *chavuketik*), porque tenían el poder sobrenatural de Rayo.

Una de las fiestas religiosas más importantes para los tsotsiles de San Bartolomé es la que se celebra todos los años, durante el mes de mayo (transición entre la temporada de secas y la de lluvias). En esta fecha, los habitantes de los barrios tradicionales suben al cerro a pedir por las lluvias, durante la celebración de la Santa Cruz (3 de mayo). La subida al cerro se realiza por barrios, de dos en dos (suben en pares), llevando a cabo tres visitas, en total. Al comienzo de la subida “están las piedritas, tiene sus nombres, ahí está San Antonito, ahí está virgencita, diferentes los santitos, cada piedrita”,²²⁷ y ya en la cima del cerro están las “tres santa cruces” —junto a árboles de roble—, donde “llegan los viejitos a hacer los cantos y rezos, oraciones, donde ya se va a pedir el agua en común para que haiga una buena temporada de siembras”. Como me decía Ciro, en esta fiesta “se aboga por el pueblo completo”, “se agradece, ora y saluda *-pat'on*: saludo de corazón a corazón— de oriente a poniente”²²⁸ a los elementos considerados sagrados (el agua, el fuego, las piedras).

Al igual que los árboles de la cumbre del *ch'ul vits*, la santa cruz atrae la lluvia, ya que como señala Broda: “las Cruces están pintadas de azul o verde, colores que simbolizan el agua, son cruces de agua que tienen la fuerza mágica de atraer la lluvia y proteger los cultivos de los peligros de esta estación. Por último, existe también un simbolismo que conecta a las cruces con el árbol cósmico” (Broda, 2001: 197). Estas cruces son “vestidas” con telas —denominadas “toallas”— elaboradas en telar de cintura, que tienen figuras brocadas como *alku simintero* (cerro, la tierra) y cera (*chobtik* o milpa), en el caso de las que observé personalmente. Los rituales se llevan a cabo en la cima y en las laderas del cerro.

²²⁶ Entrevista a Petrona Kaktum, Paraíso del Grijalva, enero de 2019.

²²⁷ Entrevista a Dominga Tuluk Tomin, Paraíso del Grijalva, enero de 2018.

²²⁸ Entrevista a Ciro Chaven, Paraíso del Grijalva, abril de 2019.



Imagen 28. Las cruces en la cima del cerro San Bartolo, adornadas con telas –toallas– tejidas en telar de cintura (detalle del textil: presenta los brocados de la milpa –cera– y el cerro –*alku simintero*–) (Fotos de la autora)

4.3. La petición del favor divino para aprender a tejer: la *Ch’ul JMe’ Vixtik* del *Ch’ul vits*

En Chiapas, entre las comunidades tsotsiles y tseltales existen diferentes relatos orales que hablan sobre el origen del tejido y refieren quién fue la primera tejedora, en cada lugar. En la mayoría de esos casos, es la Luna o la Virgen²²⁹ la encargada de enseñar a las mujeres a tejer. Cuando en diversas ocasiones les preguntaba a las tejedoras de San Bartolomé quién les enseñó a tejer a las mujeres o si existía alguna historia que lo describiera, me respondían que no sabían o que “pues las abuelas”. Sin embargo, todas las tejedoras recordaban –y algunas de ellas lo habían hecho de niñas– que en el *ch’ul vits* existe la virgencita bajo la forma de la gran piedra, a la que las muchachas le solicitan el favor divino para aprender a tejer: “hay muchas muchachas que llevan su telarcito, ahí lo dejan atrás de ahí de la piegra [piedra] que es sagrado pues la piegra [piedra]...”, me contaba una tejedora. Como doña Juanita me explicaba durante nuestras clases de tejido, el cerro (*vits*) es *ch’ul* “porque ahí es un lugar sagrado donde se va a pedir el agua”, pero también “donde se van a pedir tantas cosas”, una de las cuales es aprender a tejer:

²²⁹ Es el caso de la Virgen de Magdalenas de la comunidad tsotsil del mismo nombre (estudiada por Marta Turok), la Luna para las mujeres de San Juan Chamula (Jiménez López, 1998: 40), Nuestra Señora del Rosario –pero también la Luna– para las tejedoras de Chenalhó (Guiteras, 1995: 170). Mientras que Santa Lucía es la patrona del tejido entre las mujeres tseltales de Tenejapa (Girón López, 1994) y las mujeres kaqchikeles de Comalapa, Guatemala (Asturias de Barrios, 1997: 73).

usted si quiere aprender a tejer y no aprende, no aprende, haga su telita de esto y enróllelo y llévelo allá en el cerro y ahí hay un hueco ahí está la piedra es grande y hay una cruz ahí se hace también el arco se reza se canta y todo, pero si usted quiere aprender a tejer o no le entra la letra o no nos queda lo que queremos aprender...hay que llevar esto [el tejido] y dejarlo allá [en el hueco]...ella...ahí esa piedra se llama *Ch'ul Metik* pero nosotros le decimos *Ch'ul JMe'il Vixil* que es Madre y hermana al mismo tiempo, para nosotros pues es como un respeto. Es mi mamá, es mi hermana. Ella con mi creencia con mi fe ella me va a ayudar a aprender a tejer.²³⁰

Antes de llegar a las santas cruces que se elevan sobre un altar de piedra ubicado en la cima o cúspide del cerro, existe en la ladera del cerro una piedra muy grande, la cual es conocida por los indígenas como la *Ch'ul JMe'Vixtik* (Nuestra Sagrada Madre y Hermana Mayor) o la “virgencita”. De hecho, doña Juanita en su relato la llama *Ch'ul Me'tik*, nombre que comparte con la Virgen y con la Luna.²³¹ En relación a esto, uno de los Principales me decía durante la fiesta de San Sebastián, celebrada el 20 de enero, “es la santísima piedra que dejaron los antiguos *chabukes*”, es decir, los antiguos Hombres-Rayos. Junto a esa piedra sagrada hay dos santas cruces, las cuales son adornadas con flores y vestidas con textiles durante la fiesta de la Santa Cruz, algunos de los cuales tienen milpas y cerros en sus diseños –como se observa en la imagen fotográfica, en ese caso de una cruz de la cima–. En uno de los costados de la piedra hay una cavidad donde las personas dejan sus ofrendas. Se podría proponer que la piedra junto con la cavidad se asemeja al paisaje sagrado mesoamericano del cerro y la cueva, siendo a su vez una proyección de este. La cueva es un umbral (entre el mundo solar y el estado *ch'ul*), permite el acceso a lo subterráneo de lo sagrado, al inframundo y simboliza la fertilidad, ya que es el útero terrestre.

Aparte de la *Ch'ul JMe' Vixtik*, existen a lo largo del cerro varios montoncitos de piedras coronadas por cruces verdes, las cuales son consideradas “santos” por parte de los *tsotsiles* de San Bartolomé, quienes durante la fiesta de la Santa Cruz les ofrendan velas, incienso y se les reza:

Ahí no encuentra santo, usted no va a ver ningún imagen que sea de santo. Lo que hay es puras piedras, pero esas piedras son santos. Pero son piedras, no son imágenes, ni son bultos de que digamos que tengan forma de santo, no; es puras piedras que **nuestros**

²³⁰ Entrevista a Juanita Tubak Palam, San Bartolomé de los Llanos, junio de 2018.

²³¹ En relación a esto, decía Marcelo Díaz de Salas (1963: 259-260): “Para los indígenas el Sol, la Luna y las estrellas son entidades asimiladas a las principales figuras de la religión católica. Así, el Sol es identificado con Dios y se le dice *Chul-totik* (Padre-Santo). A la **Luna la identifican con la Virgen María y le dicen *Chul-Metik*** (Madre-Santa). De las estrellas piensan que son velas encendidas de las iglesias que brillan en la noche en honor de la **Virgen Luna**”. Las negritas son mías.

antepasados así le pusieron...ellos podían ver, tenían mucha sabiduría. Entonces ellos dejaron todo eso ya con nombre cada piedra.²³²



Imagen 29. Ladera del cerro San Bartolo (ch'ul vits) donde está la gran piedra conocida como la *Ch'ul JMe' Vixtik*: la primera de las tres cruces verdes lleva una "toalla" tejida en telar de cintura con las figuras de la milpa (*cera*) y los cerros (*alku simintero*); y la última tiene encima una estructura tejida de carrizo que quedó de la fiesta pasada de la Santa Cruz. (Foto de la autora)

Entonces, si bien su representación material es una piedra sagrada, la *Ch'ul JMe' Vixtik* es considerada una virgen que "con su falda protege al pueblo" o "las laderas [del cerro] son la falda", como me decía Juanita; y de ahí que el *ch'ul vits* "está cubierto por naguas de las indias". Por otro lado, esta entidad también es llamada *Ch'ul Me'tik* (Nuestra Sagrada Madre), nombre con el que también se refieren a la Luna y a la Virgen, como mencioné. Estas ideas sugieren que existe en la comunidad de San Bartolomé una representación mental de esta deidad vestida como las mujeres indígenas del lugar, del mismo modo que en otras comunidades mayas de Chiapas existen imágenes de vírgenes vestidas como las mujeres indígenas²³³ (como en Magdalena donde a la Virgen patrona le colocan un huipil). Por ello, al concebir a la deidad con la indumentaria femenina –en este caso el enredo–, del mismo

²³² Entrevista a Juanita, junio del 2018. Las negritas son mías.

²³³ En el caso de San Bartolomé, he observado que en ocasiones algunas vírgenes de las iglesias (como la Dolorosa) son vestidas con prendas tejidas en telar de cintura, pero esas prendas no corresponden a las que portan las mujeres tsotsiles.

modo que se “visten” a los santos masculinos con las mismas prendas textiles ceremoniales que usan los varones, la comunidad toda está proyectando el ser social en las entidades sagradas, identificándose con ellas. Es como colocarles un “cuerpo” similar al de ellos. Esa proyección del modelo de mujer indígena en la deidad se remonta a tiempos prehispánicos o a comienzos de la Colonia. Al referirse a la diosa Ixchel representada en los códices, Laura Sotelo dice lo siguiente: “Su indumentaria corresponde a la que usaban las mujeres mayas en Yucatán en el siglo XVI: falda, y en contadas ocasiones, usa una prenda triangular que le cubre hombros y senos, aunque generalmente el seno izquierdo es visible, lo que la relaciona con la maternidad, la fecundidad y la vida, símbolo universal de la Luna” (Sotelo, 2002: 97). Mientras que Diego de Landa informaba en el siglo XVI que las deidades femeninas que se encontraban en el templo de la Isla de Mujeres “estaban vestidas de la cintura abajo y cubiertos los pechos como usan las indias” (Landa, 1986: 7).

Entonces si la piedra es la Virgen y la Luna, ¿existe algún relato local que menciona a alguna de ellas tejiendo? En el cuento sobre el Sol y su hermano mayor, registrado por Arthur Rubel en San Bartolomé en la década del sesenta, es posible inferir que la Luna –madre del Sol– tiene como trabajo tejer o hilar: “fue [el Sol o hermano menor] al lugar donde su madre, la Luna, estaba trabajado y recogió algo de algodón que estaba a sus pies. Luego separó las semillas del algodón y las puso en su bolsa. Después aventó las semillas a las ramas de un gran árbol, y de estas semillas se formó una colmena” (Rubel, 1985: 78). Este relato tiene una dispersión, con variantes, por toda el área tsotsil y tseltal de los Altos, donde el sol es llamado *Kox* (es decir, hermano menor) e identificado con Jesucristo. En los cuentos que se narran en Chenalhó y en San Juan Chamula, la madre es la Virgen María –quien posteriormente se convertirá en la Luna–, la cual era “tejedora e hilandera” (Arias, 1990: 40), “se encontraba cardando algodón –pues ella de eso trabajaba–” (Pérez López, 1990: 18).

En relación a las peticiones realizadas a la *Ch’ul JMe’il Vixil* –otro de sus nombres– y a las ofrendas que le dejan, Carmen me contaba lo siguiente: “y si **no saben aprender a leer**, hacen sus garabatos, lo llegan a dejar ahí; y **los que no saben tejer**, lo llegan a regalar pongan sus palitos lo van a meter como salga, lo llegan a regalar y dicen que aprenden más, lo enseña. Así es su tradición de mucho antes pues”.²³⁴ Por otra parte, el relato de Petrona que se presenta a continuación, transmite la plegaria, “vehículo esencial en las comunidades indígenas para conservar conocimientos y actuar en varios niveles del mundo” (Montemayor 2001

²³⁴ Entrevista a Carmen Kaktum, Paraíso del Grijalva, enero del 2019.

citado en Broda, 2013: 643), para lograr el favor de esta divinidad femenina en el aprendizaje del tejido:

Ahí lo llevan el tejido, lo tejen un pedacito y lo van a dejar en la Virgen. Al que no lo sabe tejer, no aprende, no queda en la cabeza, ese lo tejen, vas a tejer a la fuerza el tejido, lo van a llevar. Usted va a hacer y lo vas a ir a dejar. Lo dejan en la virgencita que está, la *Ch'ul JMe' Vixtik*, es una piedra...ahí está pues y lo vas a dejar: –“Aquí lo voy a dejar virgencita, madrecita” –como vas a hablar–“Aquí lo voy a dejar mi tejido, **lo quiero aprender como usted sabe usted su tejer**, su quehacer, todo el trabajo que hace usted, eso me vas a dejar en mi cabeza porque no me queda, aquí lo voy a dejar”–, e hincadita vas a...así lo hacen.²³⁵

A *Ch'ul JMe' Vixtik* se le pide para “aprender a tejer” y a cambio, las mujeres jóvenes –que están en una etapa de iniciación en el telar– le dejan ofrendas de los primeros telares o tejidos que realizan con su manos, como parte de una ritualidad femenina y local. Hablo de ritualidad, porque las ofrendas se realizan en el contexto del “ritual”, el cual consiste en un complejo de acciones tradicionales, repetitivas y sujetas a normas sociales, practicadas en circunstancias precisas (Duch, 2001), como la subida al cerro durante el mes de mayo –en el contexto de la ya mencionada fiesta de la Santa Cruz–. Por otro lado, la importancia del ritual radica en que el creyente que lo practica o participa de él, cree en su eficacia simbólica y entonces el ritual pasa a ser la unión de una acción (rito) y de un sentido (como puede ser la creencia de la presencia de la divinidad en el rito) (*ibidem*, 186-187); o en palabras de Broda (2001: 17), el ritual está a medio camino entre *statement and action*, es decir, entre la afirmación verbal de nociones y creencias (cosmovisión) y la acción; además de implicar una activa participación social. Otra investigadora, Catherine Bell, define al tipo de rito que llevan a cabo las tejedoras como “ritos de intercambio y comunión”, ya que este “se refiere a aquellos ritos en los que la gente realiza ofrendas a una deidad con la expectativa práctica y directa de recibir algo a cambio”²³⁶ (Bell, 2009: 108).

Como varias tejedoras contaban, las ofrendas consisten en telares pequeños o retazos de tejidos, que aquellas mujeres que les cuesta aprender depositan en la cavidad que hay en la gran piedra. En su estudio sobre las ofrendas mesoamericanas, Johanna Broda define el concepto de “ofrenda” y cómo opera esta en los ritos mesoamericanos, poniendo de relieve el elemento de reciprocidad:

²³⁵ Entrevista a Petrona Kaktum, Paraíso del Grijalva, enero del 2019

²³⁶ La traducción es mía.

ofrenda como el acto de disponer y colocar en un orden preestablecido ciertos objetos que, además de su significado material, tienen una connotación simbólica que refleja conceptos claves de la cosmovisión, proyectados en el espacio. La ofrenda va dirigida a los seres sobrenaturales, persigue un propósito, es decir, pretende obtener un beneficio simbólico o material de estos seres o divinidades. [...] Según la teología católica debe ser un acto de agradecimiento expresado hacia el dios único y omnipotente. A diferencia de este concepto, en el uso de ofrenda en las prácticas rituales indígenas, no se trata de un acto de agradecimiento y sumisión sino que el elemento de la reciprocidad es su rasgo fundamental. (Broda, 2013: 641)

Lo que las mujeres ofrendan son objetos producidos por la fuerza de su propio trabajo, generando la circulación de esta fuerza y bienes en una relación de reciprocidad con la entidad sagrada. Según Catherine Good, para el caso de los nahuas, “el dar y recibir fuerza es el principio fundamental de los elementos de un mundo natural vivo”, principio que también se extiende al mundo sagrado a través de la acción ritual.²³⁷ Entonces, el trabajo es una labor compartida por hombres y dioses, y eso explica que en San Bartolomé la gente diga que “el Rayo está trabajando” o que la *Ch’ul JMe’ Vixtik* también “trabaja, hace su quehacer”, como lo hace la mujer tsotsil.²³⁸ El trabajo es don, compromiso y cargo, es parte de la propia esencia del ser humano (López Austin, 2007: 98-99).

Este tipo de rituales en los que se realiza una oración con el fin de aprender el tejido y a cambio se ofrenda un objeto vinculado a la actividad del tejido, ya ha sido mencionado para otras partes del área maya. Por ejemplo, en la comunidad tsotsil de Magdalenas Marta Turok registró una oración de las tejedoras hacia la Virgen, considerada la primera tejedora:

cuando le hacemos su regalo a la Virgen le hablamos con velas y flores en su santa casa, en la iglesia, para que nuestras manos se apuren a trabajar, para que nos toque el corazón. Así le decimos: [...] **Quiero aprender el sagrado trabajo.** Que las puntas de sus dedos de la Virgen hagan la caridad de tocarme el corazón; de abirme el entendimiento, la

²³⁷ Catharine Good esboza una teoría del trabajo y la fuerza para el caso de los nahuas de la cuenca del Río Balsas, Guerrero. En ella propone que “las personas se generan y se reconocen por el trabajo (*tequitl*) que realizan, y por el flujo del *tequitl* que dan y reciben. [...] en esta teoría indígena, al circular los bienes y el trabajo se transmite un tipo de energía vital llamado la “fuerza” o *chicahualiztli*. [...] el dar y recibir fuerza es el principio fundamental de los elementos de un mundo natural vivo. Finalmente, de acuerdo con los nahuas la capacidad de trabajar y transmitir fuerza domina otro plano que podemos llamar “sobrenatural”. A través de la acción ritual los humanos interactúan con estas tres esferas [organización social y económica humana, el mundo natural vivo y el mundo sobrenatural] y todos los entes que las habitan porque los consideran seres vivos que dan y reciben ‘fuerza’” (Good, 2011: 177-178).

²³⁸ Del mismo modo que a Calixta Guiteras (1965: 170) le explicaron en Chenalhó: “la Virgen [Nuestra Señora del Rosario]: Tiene todo lo de la mujer: el *tsutsún*, el mecate del telar, todos los palos, **todo lo que hace la mujer**”. Las negritas son mías.

cabeza...Que me dé la bendición en las puntas de sus varitas de tejer. Es que su relevo quiere aprender...**Te traigo mi bola de hilo...**²³⁹ (Turok, 1995: 134)

A diferencia de San Bartolomé, en este caso lo que se ofrenda es una bola de hilo. Algo similar sucede en el pueblo kaqchikel de Comalapa, donde las mujeres le rezan y piden para aprender a tejer a Santa Lucía, “tomando hilos de colores como ofrendas, dejándolos encima de las manos de la santa e intercambiándolos por unos que ya habían sido bendecidos” (Asturias de Barrios, 1997: 73). Mientras que en el pueblo tseltal de Tenejapa, Andrés Medina le comunicó a Montoliu Villar que los encargados de los cabildos de las milpas ofrendan a la Luna “un altar con una mesa donde se atan tejidos hechos por una hilandera doncella o viuda, es decir pura de pecados sexuales”, el cual es depositado en el lago Balamil, esperando que la Luna deje crecer el maíz (Montoliú Villar, 1984: 71). Aquí volvemos a ver la ofrenda de tejidos en espacios asociados con la fertilidad, lo femenino y terrestre, como es el lago.

Por otro lado, en *El libro de los Cantares de Dzitbalche* se describen los rituales de fertilidad dirigidos a la diosa lunar, y en ellos aparecen elementos asociados a la actividad textil como parte de las ofrendas que las mujeres le hacían a la Luna alrededor de cuerpos de agua (poza de agua o un cenote): “se desnudaban y soltaban sus cabellos; después cuando Venus aparecía ante sus ojos, iniciaban un baile ritual y pedían a la Luna que vertiera sus bondades fértiles sobre ellas. Ofrecían los presentes que habían traído consigo, entre los que destacaban el **algodón**, el **hilo**, las bandas, una **nueva labor de tejido**”,²⁴⁰ símbolos de la fertilidad (Cruz Cortés, 2000: 17).

4.3.1. Tejer y escribir

La *Ch'ul JMe' Vixtik* es convocada para aprender a tejer, pero también para “aprender a escribir” –como contaba Petrona y muchas otras tejedoras– vinculando estas dos actividades a esta entidad sagrada. Esta asociación entre tejer y escribir-pintar existe en el pensamiento maya desde tiempos prehispánicos, en la representación de la diosa lunar. Esta deidad, lunar y terrestre a la vez, también está vinculada con las aguas, la germinación y regeneración vegetal, la procreación (símbolo del ciclo femenino y los partos) y los pecados sexuales. En

²³⁹.Las negritas son más.

²⁴⁰ Las negritas son más.

los códices mayas del período Postclásico, como el *Códice Madrid*²⁴¹ y el *Códice Dresde*, esta diosa femenina es representada bajo dos aspectos: en su carácter senil, como Diosa O, Ix Chebel Yax o “Primera Señora del Pincel”; en su forma juvenil, es decir, como Diosa I, Ixchel o “Señora del Arcoiris” (Montoliú Villar, 1984). Además, la diosa lunar tiene otros nombres como *Ix Sacal Uoh* (*sac*: blanco, carácter lunar; a la vez que *sacal*: tejido; *uoh*: tarántula y escribir-pintar), es decir, “blanca luna patrona del tejido” y “tejedora de los glifos” (Morales Damián, 2009: 99-100). Estas denominaciones de la misma deidad expresarían su patronazgo sobre diferentes oficios, al mismo tiempo que una relación primigenia entre ellos (escribir-pintar y tejer).

²⁴¹ En el *Códice Madrid*, la Diosa O aparece arrojando agua de una vasija y con un tocado de husos con hilos (página 30a); mientras que en la página 102c está representada hilando y en la 102c está frente a un telar atado a un poste, tejiendo.

Conclusiones

EL TEXTIL COMO INSTRUMENTO PARA PENSAR EL MUNDO

A lo largo de esta tesis he descrito la práctica textil de la comunidad tsotsil de San Bartolomé de los Llanos y las imágenes visuales tejidas en el objeto textil –como parte del estudio del simbolismo–, concretamente, en una de las prendas femeninas tradicionales, como es el *chilil* o *huipil*. La regularidad en la composición del diseño se manifiesta en la existencia de patrones como la existencia de dos ejes de reflexión especular horizontal, que marcan dos centros: uno correspondiente al lienzo y otro, a la prenda; y un eje de reflexión vertical; en torno a los cuales se articulan las franjas de diseño. Estos ejes coinciden con partes del cuerpo como el hombro-cuello-cabeza, donde se intersectan uno de los ejes de reflexión horizontal y el eje de reflexión vertical –dividiendo en cuatro partes al lienzo tejido (*jolobil*)–; y el pecho-corazón, definiendo sectores específicos en la tela. A la vez, en estos sectores se colocan ciertas imágenes visuales –como vimos en el capítulo tres de esta tesis–.

Por otra parte, el trabajo etnográfico me permitió obtener una aproximación a varios aspectos del tejido y del textil, como trataré de desarrollar en estas conclusiones. Por lo tanto, es una primera aproximación a los niveles material, social y simbólico-religioso del tejido en San Bartolomé de los Llanos, los cuales deberán ser profundizados en futuras investigaciones.

La práctica del tejido y el textil en San Bartolomé de los Llanos: simbolismo y sentido

En relación a la práctica, logré tener un conocimiento básico del proceso actual de elaboración del textil a partir del telar de cintura, del proceso de hilado –que sigue existiendo en pocas tejedoras– y de la materialidad –fibras, instrumentos–; así como también una aproximación al mundo corporal y sensitivo de las mujeres que conforman la “comunidad de práctica textil” de San Bartolomé. El tejido es el “trabajo” que moldea y “distingue” cotidianamente sus cuerpos y su propia existencia a lo largo de su ciclo de vida, en tanto mujeres miembros de la comunidad toda. El trabajo de las tejedoras es a la vez corporal, gestual, sensitivo, emocional –ya que cuando tejen, las mujeres dejan en la tela sus tristezas, alegrías y dolores– y mental. Se podría decir que el tejido es una extensión del cuerpo, mente y corazón de la tejedora. Por ello, en esta investigación se refleja lo que las propias tejedoras reflexionan sobre el tejido. En

este sentido, a través del tejido –tanto la práctica como el objeto textil– se entretejen las relaciones sociales: por un lado, es importante en la construcción de las relaciones de parentesco y de reciprocidad –como el intercambio de dones en el rito de matrimonio, por ejemplo– hacia el interior de la comunidad; y por el otro, se tejen relaciones entre ésta y las entidades sagradas de San Bartolomé –como la *Ch’ul JMe’ Vixtik*, “Nuestra Sagrada Madre y Hermana Mayor”–.

Por otro lado, el telar es la contraparte y el equivalente de la milpa, actividad realizada en la comunidad por el hombre. A lo largo de los capítulos se ha demostrado que esta complementariedad de la mujer y del hombre (y del tejido y la milpa), se expresa de diferentes maneras y a diferentes escalas: primero a través de la misma acción o actividad del tejido y la milpa –que en Mesoamérica define categorías de femenino y masculino–; en la propia elaboración del telar, ya que los hombres traen los “palitos” del monte al espacio doméstico, donde la mujer desarrolla su trabajo; en el uso de metáforas agrícolas en el tejido –“sembrar la figuras”, “regar los hilos”–; en el contacto literal y simbólico del atole (bebida resultante de la cocción de la masa de maíz en agua) con los hilos de la urdimbre; en el mito local –tipo de “mito cosmogónico”– del origen del vestido –por ende, del telar–, donde aparece la pareja primordial Padre-Madre y donde se fija la división del trabajo. Es decir, la comunidad de San Bartolomé también se organiza a partir de un modelo dual, de opuestos complementarios, donde ciertos aspectos del universo corresponden a fuerzas femeninas y otras, a fuerzas masculinas. Este modelo dual se proyecta y se experimenta en una serie de estructuras paralelas como tejido-milpa, doméstico-monte; y dentro del mismo tejido, huso-jícara, machete-telar. Esta concepción dual del cosmos lo hace dinámico, ya que la lucha entre los opuestos complementarios genera la vida en el pensamiento mesoamericano. Pero la práctica del tejido, no por ser doméstica, cotidiana y pertenecer al mundo ordinario deja de expresar su inmersión en el mundo de lo invisible, en el mundo *otro*.

Del mundo sensible al inteligible: el universo tejido

Además de los movimientos corporales y gestos de la tejedora, el textil se elabora a partir de la combinación de otros aspectos sensibles –como los hilos, el color, las formas, la textura– dando como resultado un objeto con propiedades también inteligibles. Por ello, adherimos a la idea de que el tejido es un “instrumento para pensar el mundo” (*sensu* Pitarch) y darle sentido,

porque a través de la elaboración manual del objeto textil, las tejedoras elaboran permanentemente conceptos y símbolos vinculados a una cosmovisión local. Pero el mundo pensado por los tsotsiles de San Bartolomé es un universo atravesado por lo sagrado, y por lo tanto, las figuras brocadas –del mismo modo que los elementos en el arte maya prehispánico– expresan conceptos y sentidos acerca del cosmos: formas de percibir al universo, cómo está ordenado –inframundo, tierra, cielo–, quiénes ocupan los sectores, cómo se vinculan las partes y el todo (De la Fuente, 2002: 139). De este modo, a través del tejido y de los brocados, los miembros de la comunidad indígena hacen consciente su experiencia sagrada: las figuras son símbolos en el sentido de que conectan el mundo ordinario con lo sagrado. Cuando hablo de “experiencia sagrada” me refiero a un campo designado por los habitantes de San Bartolomé como *ch’ul* y por ende, es el “otro lado” de la existencia, el cosmos en su forma original –*sensu* Pitarch–. Este autor llama la atención sobre el hecho de que, si bien en Mesoamérica falta una teoría de la “imagen” –en términos de cómo la entienden las culturas indígenas–, “la imagen parece funcionar como medio de revelación: un develamiento en el sentido de volver visibles cosas que normalmente son inaccesibles a la vista y el conocimiento” (Pitarch, en prensa). Es decir, la imagen vincula el mundo ordinario con el mundo invisible (sagrado), es un despliegue del mismo. Estas ideas me llevaron a otra propuesta del mismo antropólogo: la idea de “pliegue” como relación o transición entre dos estados de la existencia de los seres, dos dominios ontológicos, el mundo solar y el “otro lado” o mundo virtual (Pitarch, en prensa).

Como observé –y experimenté a través de mi aprendizaje– las figuras brocadas se construyen a partir de sucesivos pliegues o dobleces de los hilos, así como también de hilos que siguen movimientos envolventes. Esto lo noté, además, a partir de la explicación de las tejedoras sobre una de las formas geométricas básicas usadas en los brocados, como es la unidad del *p’ejel mut*, traducido en español como “bolita”, y del uso del término *bech’bil* “enrolladito” para referirse al gesto que realizan al brocar. Lo interesante es que el vocablo tsotsil *p’ejel*²⁴², si bien es un clasificador para cosas redondas, se refiere a algo “completo, entero, lleno, esférico” –de ahí la traducción que hacen las mujeres como “bolita”–. Por ello, con base en los movimientos y gestos que fabrican las imágenes visuales del textil, propongo que es posible pensar los brocados del textil –ya no solo el anverso y el reverso de una pieza

²⁴² También *p’ejel* se refiere a “la flor, la masa del maíz para el posol, el mes lunar, la montaña” (Laughlin 2007).

tejida²⁴³ a partir del juego del “pliegue” y “despliegue” entre los dos estados o formas de la existencia. Recordemos que para el autor, el pliegue –del textil– permite la relación, la transición entre estos dos estados ontológicos del cosmos mesoamericano: el estado solar de los cuerpos discretos y diferenciados y el estado virtual, heterogéneo, inestable y continuo (ya que cualquier cosa es susceptible de convertirse en otra) del mundo sagrado (*ch’ul*) (Pitarch, 2013: 19-22; 2019). De este modo, propongo que las imágenes tejidas por las mujeres sobre el lienzo textil “despliegan” un mundo de seres y fenómenos múltiples, multivalentes, que pertenecen al *otro lado* (estado primordial, *ch’ul* o sagrado); “plegándolos”, es decir, a través de la corporeización –darles materia y forma– en este mundo. Así, se podría decir que se cumple la propuesta del antropólogo de que “en las culturas mesoamericanas no cabe duda de que las operaciones sobre el tejido y la ropa producen transiciones entre el estado virtual y el mundo solar” (Pitarch 2013: 26).

Entonces, las imágenes brocadas simbolizan y despliegan seres corporales, fuerzas de la naturaleza, dioses, espacios sagrados y rituales, objetos, que actúan en ambos lados de la existencia, ya que “el estado *ch’ul* envuelve esta dimensión solar y se encuentra permanentemente presente como el Otro Lado de la existencia” (*ibidem*: 22), otra forma de decir que lo sagrado es parte de la vida cotidiana de la comunidad. Así mismo, estas imágenes representan un modelo mesoamericano en el sentido de que están identificadas con las distintas naturalezas opuestas complementarias del cosmos: terrestre/celeste, femenina/masculina, fría/caliente.

El tejido es, entonces, un microcosmos –un “modelo reducido de la realidad”, en términos de Lévi-Strauss (2014: 45-46)– que narra visualmente una cosmovisión (forma de percibir el mundo), permitiéndoles a los miembros indígenas de la comunidad experimentar su mundo, formado por las dimensiones visibles y no visibles. De este modo, se despliegan sobre la superficie del textil símbolos relevantes dentro de la cosmovisión local de San Bartolomé de los Llanos como son el Cerro, la tierra, el Rayo, la lluvia, el maíz o *yaxte’*, los astros (el Sol y la estrella matutina), el *vinik*. Muchas de las imágenes brocadas también representan el diálogo entre el texto y el textil, entendiendo al texto como los mitos locales guardados en la memoria colectiva, los cuales son narrados a partir de modelos textiles.

²⁴³ En sus textos, Pitarch (2013, en prensa) propone la alternancia entre los dos lados del cosmos como equivalente a la diferencia entre el anverso y reverso de un tejido.

A su vez, estos símbolos expresan una asociación simbólica (por medio de la repetición) entre ellos, y un sentido multivalente²⁴⁴ que nos remiten al complejo simbólico y a la lógica mesoamericanas. Como dice Mircea Eliade (1964: 191-192), los símbolos, mitos y rituales “están vinculados entre sí por una serie de correspondencias, analogías, participaciones que forman como una ‘red’ cósmica, una tela inmensa en la que todo está entretejido y no hay nada aislado”.

Cerro, Rayo

Vimos que dentro del universo de representaciones que las mujeres tejen, está el Cerro –*simintero* y *alku simintero*– y el Rayo –*ch’ixal alku*–.²⁴⁵ Estas imágenes remiten a un espacio sagrado de la comunidad como es el cerro San Bartolo –considerado por los ancianos “ombligo del mundo”– y las cuevas; y a los dioses o fuerzas que habitan en él, como el Rayo (de naturaleza masculina) y la *Ch’ul JM’e Vixtik* (de naturaleza femenina). Recordemos, por otro lado, que el nombre del cerro en tsotsil es *Yalenchen*, es decir, “cueva baja”, pero también me lo han traducido como “pozo de agua”. Este cerro simboliza la montaña sagrada que contiene el agua (sustancia vital, símbolo de la fertilidad que sale en forma de lluvia) y el maíz (cerro de los mantenimientos). El cerro –al igual que el árbol– es el eje cósmico, el *axis mundi*, y como tal, en su interior “se conjugan la oposición del fuego y del agua, la generación de las aguas, el ciclo de vida-muerte y el ciclo de reproducción de los mantenimientos” (López Austin y López Lujan, 2017: 44); como me contaba el poblador más viejito “el cerro San Bartolo es mitad de agua y mitad de fuego”. Las imágenes tejidas en el textil simbolizan las nociones del cerro como lugar de las aguas, “principio vital” (por ejemplo, en la figura *alku p’ejel mut*: combinación del cerro y la lluvia); el cerro como morada del Rayo (la figura de *ch’ixal alku* remite al *alku simintero*); es decir, expresan un sentido polivalente. Entonces, el Cerro es la figura cósmica fundamental, la parte dinamizadora del cosmos (*ibidem*: 97); y es en este espacio donde se condensan las fuerzas locales de los opuestos complementarios, la sacralidad, es el monte donde habitan los seres que pertenecen al otro lado de la existencia (como los espíritus).

²⁴⁴ El simbolismo multivalente o polivalente se refiere a que “uno de sus significados no excluye a otros, sino que todos se complementan; aún cuando en un momento dado se destaque más uno de ellos” (Sotelo, 1988: 52).

²⁴⁵ En textiles zoques arqueológicos, Domenici y Sánchez Valenzuela (2017: 99) señalan que “la presencia de símbolos vinculados con el agua y el inframundo, tales como escalonados [*xicalcolihqui*], montañas y sapos, parece ser coherente con su uso en textiles usados durante prácticas sacrificiales hipogénicas [en cuevas] probablemente relacionadas con la petición de lluvia y fertilidad”.

Además, en San Bartolomé uno de los objetos del telar como es el machete o *jalamte'* simboliza la fuerza del Rayo, dotando a este instrumento del carácter fertilizante de esta fuerza sagrada dentro de la estructura del telar. El poder fecundante –y junto con él, la renovación y reproducción– se expresan por un lado, en lo masculino y fálico del machete que fecunda, y por el otro, en la lluvia que provoca el Rayo que, al caer, fertiliza la tierra femenina. Cuando el Rayo trabaja, el *jalamte'* opera como su instrumento para propiciar la lluvia; como sucede con los grupos nahuas para quienes el machete es un “cetro que utilizan las entidades regentes de la lluvia para provocar rayos” vinculándose con lo que dicen las tejedoras de que “el machete atrae el Rayo”, con el uso en contextos ceremoniales prehispánicos asociados a los dioses de la lluvia –y llamados por los cronistas “sonajeros de lluvia”–, ejemplos mencionados en el capítulo cuatro. Por eso, la mujer no puede manipular el *jalamte'* al mismo tiempo, ya que posiblemente en ese momento es la fuerza masculina la que domina sobre la femenina –recordar que la mujer que teje también simboliza lo fértil–. Por otro lado, es lógico que las tejedoras vinculen este objeto del telar –el *jalamte'*– a una fuerza de la naturaleza que con su trabajo trae la lluvia y la fertilidad (hace crecer el maíz), dado que desde tiempos prehispánicos ciertos objetos como el malacate, el huso y el machete simbolizaban los poderes femeninos de la fertilidad y la reproducción de las diosas madres.

La relevancia de este objeto –el *jalamte'*– se estaría expresando también en las imágenes brocadas, en concreto en la figura llamada *ts'elel*, que hace referencia a algo inclinado, pero que también estaría representando el machete. Según el diccionario de Zinacantán de Laughlin, otra de las acepciones del vocablo *tz'e'el* es “indica la llegada de la lluvia” (Laughlin, 2007), lo cual no deja de ser sugerente, reforzando esta asociación entre el *jalamte'* y el Rayo-lluvia.

Finalmente, el Rayo, la Nube, la Lluvia aparecen en los mitos de San Bartolomé, representados en los “antiguos”, los que tenían poderes sobrenaturales y por eso, eran considerados *totikes*, “dioses”.

Lluvia: fertilidad, fecundidad

A lo largo de los capítulos se ha comprobado que el poder de la fertilidad está representado de diversas maneras en la estructura del telar y en la propia actividad del tejido: “tejer es una metáfora de la fertilidad”. Además, el hecho de que las tejedoras hagan uso de metáforas agrícolas como “sembrar el dibujo” y “regar los hilos” indica que tejer equivale a sembrar:

ambos implican la regeneración de la vida. Por eso, aprender a tejer marca en el ciclo de vida de la mujer un cambio de estado social que coincide con una transformación del cuerpo que marca el inicio de la fertilidad de la mujer; y por eso es uno de los requisitos que debe cumplir para casarse. Si bien estas prácticas están cambiando –ya que hoy en día no todas las mujeres indígenas aprenden a tejer ni se casan siguiendo los ritos tradicionales–, en la cosmovisión local permanecen estas estructuras de pensamiento profundas, estas metáforas y este simbolismo que impregnan el tejido.

Además, la fecundidad y el poder reproductivo están simbolizados en una de las figuras brocadas: *balunem p'ejel mut* (nueve bolitas), la cual representa los nueve meses del embarazo. El nombre dado por las tejedoras a esta figura lleva la palabra *p'ejel*, que como hemos venido señalando, refiere a algo “completo, lleno”, y en uno de sus significados específica “llena (la luna), el mes lunar”; sugiriendo la fase llena de la Luna identificada entre los antiguos mayas con la deidad joven y fértil (Diosa I). Esto se vincula con la imagen brocada denominada *p'ejel mut* –vuelve a aparecer la palabra *p'ej*–, la cual representa la sustancia vital o líquido sagrado, es decir, el agua bajo la forma de lluvia. La lluvia está asociada a la Luna que rige también los aspectos del agua,²⁴⁶ los periodos de lluvia, la salud y la regeneración vegetal (Montoliú Villar, 1984: 69; Sotelo, 2002: 96). La caída de la lluvia sobre la tierra es representada con la imagen de esta deidad vertiendo un cántaro de agua (Sotelo, 2002: 98); y es posible ver una imagen semejante en las representaciones actuales de algunas tejedoras, para quienes “la luna tiene agua” o “es como un tanque de agua”.

La fertilidad también se expresa en la renovación de la vegetación, de la regeneración del ciclo de vida con la llegada de las lluvias. Entre las plantas representadas en los tejidos está la flor de la palma de coyol (*Acrocomia mexicana*), en tsotsil *nich nap*, la cual es usada para adornar las copas que se colocan en las iglesias durante la Semana Santa –junto con la flor de mayo o *p'ejel nichim*–.

Por otro lado, los aspectos de la deidad lunar están presentes en la *Ch'ul JMe' Vixtik*, ya que esta entidad sagrada, por lo que le piden y por las ofrendas que le dejan, es una especie de

²⁴⁶ En relación al carácter celeste y terrestre del agua, dice Mercedes De la Garza (2003: 221-222): “para los mayas, el agua terrestre de ríos, lagunas y mares no es distinta del agua de lluvia, sino que ésta procede de aquella; más bien el agua está en constante movimiento; asciende para formar las nubes y luego desciende sobre la tierra para fecundar los campos y los bosques”.

patrona del tejido y de la escritura; y probablemente también está asociada a la medicina,²⁴⁷ aspecto que habría que investigar en trabajos futuros. En la etnografía de Marcelo Díaz de Salas, éste menciona en relación a las “pulseadoras” (mujeres que curan enfermedades como el espanto) que si bien “ya lo traen de nacida”, “hay que ir a pedir poder a Dios, al cerro [...] [y] vendrá la Virgen en su sueño a darle el poder y las ‘cosas’, es decir, a indicarle qué hojas, qué bejucos y qué remedios empleará” (Díaz de Salas, 1995: 268); mientras que en otro pasaje registra “las mujeres que llaman [el espanto] las enseñan la Virgen de Dolores que está en el Chul-Witz, en una gran piedra que está en el cerro, antes de llegar a la cima” (*ibidem*: 345). Una tejedora de Paraíso llamó a la *Ch’ul JMe’ Vixtik* bajo el nombre de Virgen de Dolores.

Milpa (chobtik)

Entre los brocados, la figura *cera* es el símbolo del maíz. La milpa –la siembra y el cultivo de maíz, frijol y chile– sigue siendo la actividad productiva en torno a la cual se organiza la comunidad indígena de San Bartolomé, ya sean comuneros o ejidatarios. Pero ¿por qué a esta figura la llaman *cera*? ¿cuál es el vínculo entre el maíz y la palabra *cera*? Cuando escuché esta palabra, lo primero en que pensé fue en velas. En su etnografía de Zinacantán, Evon Z. Vogt asocia la imagen de la colocación –“plantación”– de las velas de cera blanca, como parte de las ofrendas en los santuarios de Cruz (cerros), con la imagen del hombre plantando su maíz. Por ello, concluye que las velas simbolizan “tortillas para los dioses” que a medida que se queman son comidas por ellos, y agrega: “Para completar la red circular de símbolos interrelacionados: las tortillas se hacen de maíz; el maíz crece con el calor del Sol; las velas producen energía calórica –de ahí la relación simbólica tortilla-maíz-vela–” (Vogt, 1993: 81-82). Tanto la vela como el maíz son alimento, de los dioses y de los hombres, respectivamente. Esta podría ser una posible explicación del nombre dado al maíz en los tejidos, con base en los datos de este grupo tsotsil; sin embargo, habría que indagar sobre el sentido que le dan a las velas en San Bartolomé, en el contexto ritual.

Probablemente esta imagen no es llamada con su nombre porque el maíz es considerado una planta sagrada: “es sagrado, es alimento”, me decía doña Mari, además de que “los granos tienen su corazoncito, se los da dios”. Los indígenas de San Bartolomé consideran que esta

²⁴⁷ Recordemos que según Eric Thompson uno de los jeroglíficos de la Diosa O (*Ix Chebel Yax*) es *men*, palabra que en maya yucateco se vincula al conocimiento, a la medicina y a la adivinación (Montoliú Villar, 1984: 63).

planta está depositada en el cerro²⁴⁸ –“el cerro San Bartolo contiene maíz”– y por ello, anualmente, durante la fiesta de la Santa Cruz piden por este alimento sagrado en la cumbre del *ch’ul vits*. Esta figura también ha sido llamada *yaxte’* (ceiba); por lo tanto, es el árbol que –al igual que el Monte Sagrado– simboliza el eje cósmico ya que el “Árbol Florido, en tanto edificio cósmico, puede ser sustituido simbólicamente por la planta de maíz o por la cruz” (López Austin y López Luján, 2017: 170).

El tiempo, los ciclos

Los ciclos también son representados por los astros, en este caso, la imagen tejida del *ch’ix k’anal*, que según la mayoría de las tejedoras representa el lucero o la estrella matutina (posiblemente Venus), es “*ch’ul k’anal*”, que indica a los hombres la salida a la milpa: “es el lucero más grande que sale a las cuatro de la mañana”. Pero otras tejedoras me han dicho que representa el Sol. En relación a la estrella, el esposo de mi maestra de tejido me decía que “gira como el movimiento del sol”. Por lo tanto, estas dos respuestas que parecen ser contradictorias, no lo son, dado que existe un vínculo entre los dos astros, siendo Venus la hermana mayor del Sol: “Venus se puede ver solamente en la madrugada, a lo máximo algunas horas antes de que salga el Sol o después de su puesta”, señala Ivan Sprajc²⁴⁹ (1998: 17). El Sol –masculino, y a la vez diurno y nocturno– y Venus –femenina y en sus aspectos matutino y vespertino– son una de las parejas de la cosmovisión maya prehispánica: “surgen del inframundo y regresan a él cotidianamente”, marcando la sucesión del día y la noche (De La Fuente, 2002: 142), así como también de la luz y la oscuridad, la vida y la muerte.

Al parecer, en San Bartolomé la observación del cielo es un tema relevante –que queda pendiente en esta tesis– ya que, en varias ocasiones, me mencionaron diferentes grupos de estrellas –constelaciones– como *tsajal ch’ul krus* (“sagrada estrella roja”) que son cuatro estrellas con forma de cruz –la cual también se coloca en los arcos de flores que se suben al cerro como ofrendas durante la fiesta de la Santa Cruz–.

Vinik

Al tejer esta figura, se posiciona al ser humano dentro de este universo tejido como parte esencial que trabaja junto con las deidades para mantener el universo, ya que “Su capacidad

²⁴⁸ Según Kohler (2007: 141) “los dioses del cerro no sólo traen las nubes, lluvias y aguacero sino guardan en sus moradas el *ch’ulel* de los cultivos como maíz y frijol”.

²⁴⁹ Este autor ha tratado el complejo simbólico de Venus-Lluvia-Maíz en Mesoamérica.

de alabanza, el establecimiento de una reciprocidad privilegiada con los dioses y el conocimiento de lo oculto le significan facultades que lo hacen no sólo partícipe, sino responsable de los procesos cósmicos” (López Austin y López Lujan, 2017: 178).

Xuvit

Las tejedoras me explicaban que el *xuvit* tejido es el gusano del maíz, es decir, la plaga que se le mete al elote, comiéndolo y secándolo; en otras palabras, lo mata. Como mencioné en el capítulo tres, también se ha vinculado esta imagen brocada con el personaje del *chanul nichim* (gusano o plaga de plantas), que según Juanita era una “serpiente que traían para destruir al pueblo de Carranza”. Aquí intentaré una posible interpretación –que queda bajo mi responsabilidad– de esta asociación.

En el diccionario de Laughlin, *chanul* deriva del sustantivo *chon*: “el animal, el bicho, el insecto” (es decir, el *xuvit*); y también aparece *chanul(il)*: el nahual. A partir de este último significado es posible vincularlo con el personaje del mito denominado *chanul nichim*, también llamado por los habitantes que me lo contaron “*pukuj*, tentación, serpiente y nahual”. Díaz de Salas lo registró en la década de los sesenta y voy a reproducir su versión por estar bastante ordenada:

los habitantes de Copanahuactla querían acabar con los de San Bartolomé, con tal objeto llegaron al Cerro Brujo, cercano a la actual población de Chiapa de Corzo, y sacaron del interior a un nahual muy poderoso. En San Bartolomé, mientras tanto, celebraban la fiesta de carnaval y por tanto, la gente estaba muy distraída, de tal suerte que no advirtieron el peligro. Lograron salvarse gracias a que un niño de pocos años, en los brazos de su abuela, dio muestras de gran agitación. La anciana corrió a donde estaban “los viejitos” haciendo el carnaval y dio voces de alarma. Entonces decidieron que seis de los ancianos subieran al cerro a fumar para que con el humo formasen algunas nubes que ocultaran al pueblo de las miradas del nahual [...] gracias a que el pueblo se encontraba cubierto de nubes, el nahual pasó de largo y llegó a Copanahuactla. Los viejitos engañaron al nahual diciendo que ahí era el pueblo de San Bartolo. El nahual lo creyó y acabó con toda la población. (Díaz de Salas, 1963: 262).

Volviendo al tejido, según me decían las tejedoras, el *xuvit* es el *alku simintero* pero vertical –por tanto, existe una asociación gráfica con el cerro–. Si la figura del *alku simintero* simboliza el Cerro y su interior, también simboliza lo terrestre y el mundo subterráneo. Mientras que las enfermedades,²⁵⁰ plagas, vienen del interior del cerro (del inframundo) y los

²⁵⁰ Respecto de cómo explican las enfermedades los tsotsiles de San Andrés, Holland (1989: 123) dice: “los dioses se enojan muchas veces con toda la humanidad y le mandan, como castigo, enfermedades epidémicas”.

gusanos (la plaga del maíz) vienen de la tierra, del mundo subterráneo.²⁵¹ Por otro lado, según el mito, el *chanul nichim* era un nahual que fue sacado del interior del Cerro Brujo. Por lo tanto, ambos tienen un origen terrestre, asociado al cerro y al mundo inferior;²⁵² y se podría decir que tanto el *xuvit* como el *chanul nichim* simbolizan la muerte o destrucción, el primero del maíz y el segundo de los hombres de San Bartolomé. Esto último también se relaciona con el hecho de que el mito hace referencia y explica un hecho histórico, como fueron las epidemias que en el siglo XVII afectaron a la mayoría de los pueblos de la Depresión Central –como se vio en el capítulo uno–, entre ellos Copanaguastla, provocando la muerte de la población indígena; y en ese contexto, San Bartolomé de los Llanos resistió por estar situada en un lugar más alto, como señaló Viqueira.

Las imágenes brocadas sugieren, entonces, que en esta comunidad el tejido y el textil tienen conexiones profundas con prácticas, como la agricultura; con mitos y ritos claves de la vida comunitaria de los tsotsiles, una vida atravesada por la lucha por la tierra –y por mantener su estructura campesina– frente al ladino y al avance de la explotación ganadera. A través de las propiedades sensibles del tejido la comunidad realiza la actualización permanente de una tradición. Así mismo, el textil refleja una cosmovisión inserta en una tradición mesoamericana vinculada a la observación del año solar, de las estaciones (secas y lluvias) y del ciclo agrícola; así como también a los rituales destinados a obtener la lluvia y la fertilidad agrícola.

Esa conexión profunda también puede explicar lo que sucede con la prenda femenina tradicional de San Bartolomé, aquí estudiada. En los huipiles tradicionales se tejen todas las imágenes mencionadas con excepción de la milpa (*cera*) y del perro (*ts'i'*), figuras exclusivas de la camisa masculina. En este trabajo pude analizar y comparar textiles tradicionales que abarcan un periodo de tiempo de noventa años –casi un siglo, ya que las prendas femeninas más antiguas datan del año 1930–. La comparación entre los huipiles de algunas colecciones etnográficas, las figuras registradas por Irmgard Weitlaner Johnson en 1952 y las prendas elaboradas y usadas en la actualidad por las tejedoras, me permitió comprobar que existe una continuidad de las imágenes visuales (mismo repertorio gráfico) en la prenda femenina

²⁵¹ En el huipil ceremonial de Magdalenas, Marta Turok menciona que el gusano es símbolo de la muerte (junto con el zopilote y el murciélago) y lo interesante es que lo relaciona con el sarampión (viento negro) que afectó a la población (1994: 141). Aquí encuentro otra vez la asociación gusano-epidemia.

²⁵² En otro mito se narra que este nahual, el “*chanul nichim*”, luego se transforma en *Ik'al chavuk* (Rayo negro) y vive en una cueva. En las etnografías de los Altos es muy común el personaje del *Ik'al* –llamado también *pukuj*, Sombrecón–, que según Holland (1989: 125) vive en una cueva situada en una montaña y es una de las formas más comunes de los dioses de la muerte, del mundo inferior.

tradicional; y por ende, de un lenguaje simbólico en el textil de San Bartolomé de casi noventa años. Esto no quiere decir que no exista en la actualidad innovación en relación a la incorporación de nuevos diseños, pero en lo que respecta a la prenda tradicional, ésta manifiesta pocos cambios en el repertorio de las figuras brocadas. Lo que cambia es la disposición o composición de las franjas de diseño o pasadas en el espacio del textil.

En relación al uso de la prenda –¿ceremonial? ¿de uso diario?–, si tomo los textiles de las colecciones analizadas, llama la atención que en su clasificación de las prendas de San Bartolomé, Ruth Lechuga haya definido a todas las prendas femeninas como de uso cotidiano –sólo aparecen como de uso ceremonial algunas camisas masculinas–.²⁵³ Mientras que en la Colección Pellizzi no se señala el uso ceremonial para las prendas femeninas. Sin embargo, muchos de esos huipiles entran en la descripción realizada por las tejedoras actuales de un huipil considerado por ellas “ceremonial”. Lo ceremonial se refiere al uso de la prenda en ciertos contextos rituales como el casamiento y las fiestas religiosas como la Semana Santa, la fiesta de San Sebastián, el día del patrón San Bartolito, etcétera. En el primer caso –casamiento– las mujeres usaban sobre todo chilil “brocado blanco sobre fondo blanco” (*sakil chilil*) “bien tupido”; mientras que para las fiestas del santoral católico actualmente se usa sobre todo el tipo “arabia” (en sus variantes de color). Un textil “tupidito”, “bien cargado”, es aquel que tiene diez o más franjas de trama suplementaria o pasadas de diseño horizontales en la parte delantera; es decir, más de veinte pasadas por todo el lienzo, como describían los Cordry en la década de los cuarenta a los huipiles que estaban ricamente adornados: “con tantas hileras de figuras brocadas en relieve como veintiocho o treinta” (Cordry y Cordry (1968: 335). Pueden ser sólo blancos o tener franjas de trama suplementaria con hilos de color (estambre) en el sector del pecho y de los hombros. Por lo tanto, al nivel de las imágenes visuales no existe una distinción entre un huipil cotidiano y uno ceremonial, sino más bien al nivel de la “intensidad visual” de las franjas de diseño en la tela y a la disposición de ciertas imágenes visuales en sectores específicos de la misma, que coinciden con partes del cuerpo humano: como el pecho-corazón y los hombros-cuello-cabeza. Quizás esta “intensidad visual” se podría explicar en términos de la intensidad del mundo *ch’ul* o sagrado, de su exceso y multiplicidad –como lo describe Pitarch–; y en consecuencia, para entablar un

²⁵³ Esta distinción que realizó Ruth Lechuga quizás se deba a que, como bien señaló Virginia Molina (1976: 179) hacia los años setenta, los hombres sólo visten el traje tradicional los domingos y los días de fiesta (en contextos rituales) mientras que “las mujeres son quienes conservan el traje tradicional como vestido diario”. Por lo tanto, es posible que esta situación sea una de las causas de que la distinción entre cotidiano y ceremonial en el huipil pareciera haberse diluido, si bien ciertos huipiles son considerados actualmente más ceremoniales que otros.

diálogo con el *otro* lado de la existencia, la superficie del textil tiene que ser semejante a él, estableciendo una continuidad.

Por otro lado, a partir de la existencia de ejes simétricos de reflexión especular, se determinó que hay dos centros: uno corresponde al centro del lienzo (hombros-cuello-cabeza) y otro es el centro de la prenda (pecho). Ante esto cabe preguntarse qué carga simbólica tienen estas partes del cuerpo y si esto se vincula con los diseños que se tejen en esos sectores. La respuesta tiene que ver con la relación entre la corporalidad y el textil, que aquí he comenzado a esbozar tímidamente con el fin de promover enfoques analíticos renovados y alternativas teóricas que vinculen al textil con la noción de cuerpo, elaborado por cada cultura. En el caso del pecho, ya mencioné que es el sector donde se ubica el corazón, asiento de un heterogéneo y múltiple conjunto de almas –las cuales han sido ampliamente estudiadas por Pitarch entre los tseltales de los Altos–, entre las cuales se encuentra el *ch'ulel*, “donde residen la memoria, los sentimientos y las emociones, es responsable de los sueños y en él se origina el lenguaje” (Pitarch, 2017: 35). Mi maestra de tejido, Juanita, me daba una explicación muy similar sobre el corazón: es “donde están los sentimientos y el conocimiento, lo bueno y lo malo”. Para Pitarch las almas son “la interiorización del afuera” que acerca a los humanos al mundo de los animales y los espíritus; y por lo tanto, el corazón “funciona como una suerte de coágulo del estado virtual alojado en el cuerpo” (Pitarch, 2013: 33), que solo puede existir en el mundo solar “envuelto”. De ahí la importancia de este sector.

En relación al sector de los hombros, no tengo una interpretación sobre la importancia, en términos simbólicos, de esta parte del cuerpo humano, por lo que considero un tema pendiente realizar estudios sobre la noción del “cuerpo” y de la “persona” en la comunidad de San Bartolomé. Algo que si queda claro es que, en este caso, marca el corazón del lienzo –considerado como una especie de cuerpo–, ya que es el espacio donde se intersectan dos ejes de reflexión especular, dando lugar a cuatro partes. Podría decirse que es el ombligo de la tela y en tanto ombligo, simboliza el *axis mundi*.²⁵⁴

Para concluir, existen dos niveles que quisiera resaltar: por un lado, tanto el cuerpo (su superficie) como el tejido –la “segunda piel”– constituyen la frontera del yo social, porque en ellos se fabrica esa “piel social” de la que habla Turner (2012: 486), dado que la superficie del

²⁵⁴ Algunos investigadores que han estudiado el textil en otras comunidades tsotsiles han señalado que los diseños brocados se disponen en el huipil formando una cruz, cuyos brazos corresponden al sector de los hombros y las mangas (Turok, 1987: 10; Morris *et al*, 2006: 19).

cuerpo se vuelve “el escenario simbólico sobre el cual el drama de la sociabilización es representado (tema que se debería desarrollar a profundidad en futuros trabajos). Por otro lado, el tejido y el textil es un mediador entre lo social y lo sagrado. En este sentido, en San Bartolomé el textil funciona como un dispositivo que hace visible los seres, las fuerzas y los espacios del otro lado –a través de los pliegues y envolturas del hilo–; los hace conscientes, tangibles, acercándolos a la experiencia humana. A través de su mundo sensible, corporal y emocional, las mujeres tejedoras reproducen un modelo de pensamiento que se proyecta sobre las distintas formas de la vida social, y en sus imágenes brocadas tejen relaciones con la dimensión simbólica. Por ello creo que la noción de “pliegue” se articula bien con la noción del arte maya como un arte vinculado a lo sagrado. A lo largo de la tesis intenté mostrar que en la comunidad tsotsil de San Bartolomé la práctica del tejido y el textil como objeto tangible son parte tanto del mundo ordinario de las mujeres tejedoras y de sus familias, como del mundo sagrado de la comunidad. Si bien en esta primera aproximación al tejido y al lenguaje simbólico del brocado se resalta el vínculo del textil con lo sagrado, a través del textil es posible acceder a otros aspectos como la corporalidad, la enfermedad.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Mapa 1. Ubicación de San Bartolomé de los Llanos (actual Venustiano Carranza)/ 24
- Imagen 1. Cerro San Bartolo (*ch'ul vits*) y cerro *Yaxchen*/ 29
- Imagen 2. Mujeres portando el *chilil* “*sak*” y el *chilil* “*va'al ip*”/ 43
- Imagen 3. Mujeres portando el *chilil* “*arabia*”; y enredo/ 44
- Imagen 4. Mujer con *chilil va'al ip*/ 45
- Imagen 5. Pañuelo (*ch'ul payuil*) de Principales y Carrerante/46
- Imagen 6. Árbol de algodón (*Gossypium hirsutum*), Paraíso del Grijalva./ 60
- Imagen 7. *Tuxnok* (algodón)/ 61
- Imagen 8. Tipos de *petet*/ 61
- Imagen 9. Limpieza e hilado de algodón natural en *petet*/ 62
- Imagen 10. Re-hilado en *petet* de hilo comercial de algodón (hilera)/ 61
- Imagen 11. Partes del telar de cintura/ 70
- Imagen 12. Conjunto de herramientas pequeñas (*tsutsubil, yolal, pat akan*)/ 70
- Imagen 13. *Komen*/ 71
- Imagen 14. Planta (*Acanthocereus*) de la que las tejedoras sacan las espinas para el tejido/71
- Imagen 15. Muestra de las técnicas o ligamentos del tejido/ 72
- Imagen 16. Urdido con el *komen*/ 74
- Imagen 17. Armado del telar de cintura/ 77
- Imagen 18. Armado del telar de cintura/ 77
- Imagen 19. Ejecución del proceso del tejido/ 78
- Imagen 20. Etapa final del tejido antes de la sacada/ 78
- Imagen 21 . Ejecución de la técnica del brocado/ 91
- Imagen 22. Dedos de la mano como medida; brocado “*enrolladito*”/ 92
- Imagen 23. Detalle con lupa del cuenta hilos de las figuras brocadas: pliegue y enrolladito/ 92
- Imagen 24. Notas de campo de Irmgard Weitlaner Johnson, 1952/ 101
- Imagen 25. Lienzos/ 108
- Imagen 26. Dibujo de un *tzotzopaztli* arqueológico tomado de Weitlaner Johnson (1960: 77)/ 123
- Imagen 27. Foto de metate y palo de tejer, tomada de Maruch Sántiz (1998); y foto de metate y mano de moler (Vassallo, 2019) / 124
- Imagen 28. Cruces en la cima del cerro San Bartolo / 131
- Imagen 29. La *Ch'ul JMe' Vixtik*/ 133

ÍNDICE DE FIGURAS, TABLAS Y DIBUJOS (Figuras y Dibujos elaborados por Vanina Alejandra Tobar)

Tabla 1. Elementos antropomorfos / 95
Tabla 2. Elementos zoomorfos / 95
Tabla 3. Elementos fitomorfos / 97
Tabla 4. / 98-99
Tabla 5. / 100
Figura 1. Franja de diseño <i>Vinik</i> / 102
Figura 2.1. Franja de diseño <i>mut</i> / 102
Figura 2.2. Franja de diseño <i>bak'el choy</i> / 102
Figura 2.3. Franja de diseño <i>xuvit</i> / 102
Figura 2.4. Franja de diseño <i>ts'i'</i> / 103
Figura 2.5. Franja de diseño <i>yok' ts'i'</i> / 103
Figura 3.1. Franja de diseño <i>nich nap</i> / 103
Figura 3.2. Franja de diseño <i>cera</i> / 103
Figura 4.1. Franja de diseño <i>p'ejel mut</i> / 103
Figura 4.2. Franja de diseño <i>balunem p'ejel mut</i> / 103
Figura 4.3. Franja de diseño <i>dieciséis p'ejel mut</i> / 104
Figura 4.4. Franja de diseño <i>simintero</i> / 104
Figura 4.5. Franja de diseño <i>alk'u simintero</i> / 104
Figura 4.6. Franja de diseño <i>alk'u p'ejel mut</i> / 104
Figura 4.7. Franja de diseño <i>ch'ixal alku</i> / 104
Figura 4.8. Franja de diseño <i>ch'ix k'anal</i> / 105
Figura 5.1. Franja de diseño <i>ts'elel</i> / 105
Figura 5.2. Franja de diseño <i>ch'okovil</i> / 105
Figura 5.3. Franja de diseño <i>karenax</i> / 105
Tabla 6. Colección CP-CTMM / 110
Tabla 7. Colección CRL / 111
Dibujo. Prenda 93-111 (CP-CTMM) / 112
Dibujo. Prenda 96-112 (CP-CTMM) / 112
Dibujo. Prenda 1418 (CRL) / 113
Dibujo. Prenda 1417 (CRL) / 113
Dibujo. Prenda 93-114 (CP-CTMM) /113
Dibujo. Prenda 1419 (CRL) / 114
Dibujo. Prenda 93-115 (CP-CTMM) / 114
Dibujo. Prenda 93-116 (CP-CTMM) /115
Dibujo. Prenda 1420 (CRL) / 115
Tabla 8. Número de franjas de diseño de las piezas de las colecciones etnográficas/ 118

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adams, Richard

- 1990 “Archaeological Research at the Lowland Maya City of Rio Azul”, *Latin America Antiquity*, Vol. 1 (1): 23-41, Society for American Archaeology, Cambridge University Press

Aguilera Madrigal, Sabina

- 2011 *La faja ralámuli. Un entramado cosmológico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- 2014 *Textiles ralámuli: hilos, caminos y el tejido de la vida*, Estudios Indiana N°6, Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Gerbr Mann Verlag.

Aguirre Beltrán, Gonzalo y Ricardo Pozas

- 1973 *La política indigenista en México. Métodos y resultados*, México D.F.: Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Educación Pública, Tomo II (Instituciones indígenas en el México Actual).

Alejos García, José

- 1991 “Los mayas: discurso y realidad”, *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XVIII, pp. 487-502, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.

Anawalt, Patricia

- 2010 “Textile Research from the Mesoamerican Perspective”, *Beyond Cloth and Cordage. Archaeological Textile Research in the Americas*, pp. 205-228, Ballard Drooker, P. y Webster, L. (eds.), University of Utah Press.

Ara, Domingo de

- 1986 *Vocabulario de lengua tzeldal según el orden de Copanabastla*, Edición de Mario Humberto Ruz, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.

Arias, Jacinto

- 1990 *San Pedro Chenalhó. Algo de su Historia, Cuentos y Costumbres*, Tuxtla Gutiérrez-Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura (Serie Nuestros pueblos N°1).

Arnold, Denise y Elvira Espejo

- 2013 *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, La paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

Arnold, Denise

- 2015 “Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura”, *Textualidades. Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*, pp. 39-63, Fernando Garcés y Walter Sánchez (eds.), Cochabamba, Bolivia: Universidad Mayor de San Simón, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico.

Asturias de Barrios, Linda

- 1991 “Woman’s Clothing as a Code in Comalapa, Guatemala”, *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes: an anthology*, pp. 127-142, Blum Schevill, Margot; Catherine Berlo, Janet y Edward Dwyer (eds.), Austin: University of Texas Press.
- 1997 “Weaving and daily life”, *The Maya Textile Tradition*, pp.65-128, Margot Blum Schevill (ed.), New York: Harry N. Abrams.

Aviña Cerecer, Gustavo

- 2000 “La fuerza del Rayo dentro del proceso cósmico de los mayas de Mesoamérica y el México Contemporáneo”, *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XXI, pp. 195-215, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.

Báez-Jorge, Félix

- 2008 *Entre los nahuales y los santos*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.

Bartolomé, Miguel A.

- 1997 *Gente de costumbre y gente de razón. Las identidades étnicas en México*, México: Siglo XXI.

Barrera Vásquez, Alfredo

- 1980 *Diccionario Maya Cordemex*, Mérida, Yucatán: Ediciones Cordemex.

Bell, Catherine

- 2009 *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York: Oxford University Press.

Berlin, Brent; Breedlove, Dennis & Peter Raven

- 1974 “The tres: te’ ”, *Principles of Tzeltal Plant Classification. An Introduction to the Botanical Ethnography of a Mayan-Speaking People of Highland Chiapas*, pp. 160-305, New York: Academic Press.

Blum Schevill, Margot; Catherine Berlo, Janet y Edward Dwyer (eds.)

- 1991 *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes: an anthology*, Austin: University of Texas Press.

Blum Schevill, Margot (ed.)

1997 *The Maya Textile Tradition*, New York: Harry N. Abrams.

Boas, Franz.

1947 *El Arte Primitivo*, México: Fondo de Cultura Económica.

Boone, Elizabeth y Walter Mignolo

1994 *Writing without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*, Duke University Press.

Boone, Elizabeth.

2000 "Writing in images", *Stories in red and black. Pictorial histories of the Aztecs and Mixtecs*, Austin: University of Texas Press.

Bricker, Victoria

1986 *Humor ritual en la Altiplanicie de Chiapas*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Broda, Johanna

2013 "Ofrendas mesoamericanas en una perspectiva comparativa", "*Convocar a los dioses*": ofrendas mesoamericanas. *Estudios antropológicos, históricos y comparativos*, pp. 639-702, Veracruz: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Veracruzano de la Cultura (Colección Voces de la Tierra).

Calnek, Edward.

1990 "Los pueblos indígenas de las Tierras Altas", *Ensayos de antropología en la zona central de Chiapas*, pp. 105-133, N. McQuown y J. Pitt-Rivers (ed.), México: Instituto Nacional Indigenista.

Chase, Arlen; Chase, Diane; Zorn, Elayne y Wendy Teeter

2008 "Textiles and the Maya Archaeological Record. Gender, Power, and Status in Classic Period Caracol, Belize", *Ancient Mesoamerican*, (19): 127-142.

Chilam Balam de Chumayel

1988 Prólogo, introducción y notas de Mercedes de la Garza, México: Secretaría de Educación Pública, Cien de México.

Cordry, Donald y Dorothy

1968 *Mexican Indian Costumes*, Austin: University of Texas Press.

1988 *Trajés y tejidos de los indios zoques de Chiapas*, México: Gobierno del Estado de Chiapas.

Cruz Cortés, Noemí

2000 “Ritos y plegarias lunares de fertilidad”, *Estudios Mesoamericanos*, julio-diciembre, (2): 16-22.

De Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio

1882 *Historia de Guatemala o Recordación Florida*, Madrid: Biblioteca de los Americanistas, Tomo I

De la Garza, Mercedes y M. Ilia Nájera Coronado (eds.)

2002 *Religión Maya*. Madrid: Editorial Trotta.

De la Garza, Mercedes

2003 *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, segunda reimpresión, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.

De León Pasquel, Lourdes

1988 “El cuerpo como centro de referencia: semántica y uso de algunos clasificadores de medida en tzotzil”, *Anales de Antropología*, Vol. 25 (1): 383-396, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Delgaty, Alfa H. y Agustín Ruíz Sánchez

1978 *Diccionario tzotzil de San Andrés con variaciones dialectales*, México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Lingüístico de Verano (Serie de Vocabularios y Diccionarios Indígenas 22).

De Vos, Jan

1994 *Vivir en Frontera. La experiencia de los indios de Chiapas*, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Díaz de Salas, Marcelo

1963 “Notas sobre la visión del mundo entre los tzotziles de Venustiano Carranza, Chiapas”, *La palabra y el hombre*, (26): 253, 267.

1995 *San Bartolomé de los Llanos en la escritura de un etnógrafo*, Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Colección Pensamiento Contemporáneo).

1999 “La familia y el grupo doméstico en Venustiano Carranza (San Bartolomé de los Llanos), Chiapas”, *Anuario 1998*, pp. 264-282, Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.

Duby, Gertrude

1961 *Chiapas indígena*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Domenici, Davide

2013 “Un posible caso de sacrificios de niños del Clásico Tardío en el área zoque: la cueva del Lazo (Chiapas)”, *Estudios de Cultura Maya*, vol. XLI, pp. 61-91.

Domenici, Davide y Martha Sánchez Valenzuela

2017 “Classic Textiles from Cueva del Lazo (Chiapas, México): Archaeological context and conservation issues”, pp. 68-103, *PreColumbian Textile Conference VII / Jornadas de Textiles Precolombinos VII*.

Duch, Lluís.

2001 *Antropología de la religión*, Barcelona: Editorial Herder.

Gage, Thomas

1982 *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, Introducción y edición de Elisa Ramírez Castañeda, México D.F.: Secretaría de Educación Pública, Fondo de Cultura Económica.

García de León, Antonio

1971 *Los elementos del tzotzil colonial y moderno*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos de Estudios Mayas Núm. 7).

Girard de Marroquín, Anne

2017 *Visión etnográfica de la indumentaria maya de Guatemala*, Guatemala: Editorial Serviprensa.

Girón López, Amalia

1994 “Historia del tejido y del bordado en Tenejapa”, *Cuentos y relatos indígenas 5*, pp. 193-200, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y el Estado de Chiapas (Serie Fray Bartolomé de Las Casas: Memoria y vida de nuestros pueblos).

González Carvajal, Paola y Tamara Bray (eds.)

2008 *Lenguajes Visuales de los Incas*, Oxford: BAR international series 1848.

González Pérez, Damián

2017 “Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca”, *Desacatos*, mayo-agosto, (54): 138: 157.

Good, Catharine

- 2011 “Una teoría náhuatl del trabajo y la fuerza: sus implicaciones para el concepto de la persona y la noción de vida”, *La Noción de vida en Mesoamérica*, pp. 177-199, Pitrou, Perig, Maria del Carmen Valverde Valdés y Johannes Neurath (coords.), México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas y Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos,.

Gómez Gutiérrez, Domingo

- 1996 “Pescadores, Hombre Rayo y creación de Agua Azul”, *Voces de Chiapas II*, pp. 73-77, Carlos Montemayor (coord.), México: Instituto Nacional Indigenista.

Gómez Sántiz, Francisco y Miguel Gómez Owa

- 1994 “Cómo tronó el rayo en la iglesia del pueblo de Oxchuc”, *Cuentos y relatos indígenas 5*, pp. 253-254, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y el Estado de Chiapas.

Gutiérrez Estévez, Manuel

- 2010 “Esos cuerpos, esas almas. Una introducción”, *Retóricas del cuerpo amerindio*, pp. 9-55, Gutiérrez Estévez, Manuel y Pedro Pitarch (eds.), Madrid: Iberoamericana.

Guiteras Holmes, Calixta

- 1965 *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tsotsil*, México: Fondo de Cultura Económica.

Hendon, Julia

- 2011 “La evaluación social de las mujeres en la sociedad azteca y maya prehispánica: prestigio, poder político y producción”, *Las mujeres mayas en la antigüedad*, pp. 139-157, Rodríguez-Sahdow, María y Miriam López Hernández (eds.), México D.F: Centro de Estudios de Antropología de la Mujer.

Hermitte, M. Esther

- 2004 *Poder sobrenatural y control social en un pueblo maya contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.

Holsbeke, Mireille y Julia Montoya (eds.)

- 2003 *With their Hands and their Eyes: Maya Textiles, Mirrors of a Worldview*, Antwerpe: Etnografisch Museum.

Holsbeke, Mireille

- 2003 “Textile as a Text”, *With their Hands and their Eyes: Maya Textiles, Mirrors of a Worldview*, Antwerpe: Etnografisch Museum.

- INEGI,
2015 Encuesta Intercensal.
- Ingold, Tim
2018 *La vida de las líneas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Kaufman, Terrence
1972 *El proto tzeltal-tzotzil. Fonología comparada y diccionario reconstruido*, versión española de Daniel Cazes, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mayas (Cuaderno 5).
- Knoke de Arathoon, Bárbara
2005 “Huellas prehispánicas en el simbolismo de los tejidos Mayas de Guatemala”, *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2004*, Laporte, Arroyo y Mejía (eds.), pp. 1-13, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- Kolpakova, Alla
2008 “El símbolo del rombo en los bordados de los mayas de Chiapas”, *Estudios del patrimonio cultural de Chiapas*, Shesheña, Alejandro, Sofía Pincemín y Carlos del Carpio (coord.), pp. 279-293, Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Colección Selva Negra).
2014 “Chan Chikin. El rombo en los textiles mayas desde el período Clásico hasta la actualidad”, *Pobocma*, año 3 (2): 78-86, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
2018 *Diseños Mágicos. Análisis de los diseños con rombo en los huipiles mayas de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes.
- Landa, Diego de
1986 *Relación de las cosas de Yucatán*, introducción por Ángel M. Garibay, decimotercera edición, México: Editorial Porrúa.
- Laughlin, Robert
2007 *El gran Diccionario Tzotzil de San Lorenzo Zinacantán*, Cultura de los Indios Mayas A.C.
- Lechuga, Ruth
1982a *Las técnicas textiles en el México indígena*, México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.
1982b *La indumentaria en el México indígena*, México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.
1991 *El traje de los indígenas de México*, México: Editorial Panorama.

Lee Whiting, Thomas A.

- 1993 “El camino Real de Chiapas: enlace entre pueblos y tiempos”, en: *Revista CIHMECH*, vol.3 (2): 91-102.
- 1994 “Copanaguastla: enlace étnico con el pasado”, *Arqueología Mexicana*, junio-julio, vol. II (8): 39-44.

Lévi-Strauss, Claude

- 1971 *Arte, lenguaje, etnología*, México: Siglo XXI.
- 2014 *El pensamiento salvaje*, decimoctava reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica.

López Austin, Alfredo

- 1996 “La cosmovisión mesoamericana”, *Temas mesoamericanos*, pp. 471-507, Sonia Lombardo y Enrique Nalda (coord.), México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 2008 “Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana”, *Dioses del Norte, dioses del Sur*, pp. 15-144, Alfredo López Austin y Luis Millones, México: Ediciones Era.
- 2016a *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, México: Ediciones Era.
- 2016b “La cosmovisión en la tradición mesoamericana”, *Revista Arqueología Mexicana*, octubre, edición especial 70.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján

- 2017 *Monte Sagrado-Templo Mayor: El cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*, segunda reimpresión, México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Lombardo Otero, Rosa María.

- 1944 *La mujer tzeltal*, México: Edición de Autor.

Lumbreras, Luis; Kaulicke, Peter; Santillana, Julián y Waldemar Espinoza Soriano

- 2008 *Compendio de historia económica del Perú I: Economía prehispánica*, Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Instituto de Estudios Peruanos.

Mauss, Marcel

- 1979 *Sociología y Antropología*, Madrid: Editorial Tecnos.

Mahler Lothrop, Joy

- 1992 “Textiles”, *Artifacts from The Cenote of Sacrifice Chichén Itzá, Yucatán*, Chase Coggins, C. (ed.), *Memoirs of The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, vol. 10 (3): 33-90, Harvard University.

Mastache, Guadalupe

2005 “El tejido en el México Antiguo”, *Arqueología Mexicana*, edición especial (19): 20-31.

McCafferty y McCafferty

1991 “Spinning and Weaving as Female Gender Identity in Post-Classic Mexico”, *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes*, pp. 19-44, Margot Schevill, Catarine Berlo and Edward (eds.), New York: Garland.

McQuown, Norman y Julian Pitt-Rivers

1990 *Ensayos de antropología en la zona central de Chiapas*, México: Instituto Nacional Indigenista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Presencias 7).

Medina, Andrés

2000 *En las cuatro esquinas, en el centro. Etnografía de la cosmovisión mesoamericana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Meza Girón, Pedro y Walter Morris

1975 *Batz'i Luch. Diseños de la indumentaria tradicional en Chiapas*, San Cristóbal de las Casas, Chiapas: Grupos Artesanales de Chiapas.

Mireille, Holsbeke y Julia Montoya (eds.)

2003 *With their Hands and their Eyes: Maya Textiles, Mirrors of a Worldview*, Antwerpe: Etnografisch Museum.

Molina, Virginia

1976 *San Bartolomé de los Llanos. Una urbanización frenada*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Montoliú Villar, María

1984 “La diosa lunar Ixchel: sus características y funciones en la religión maya”, *Anales de Antropología*, vol. 21 (1): 61-78.

Morales Damián, Alberto

2009 “Tejer en el árbol florido. Análisis comparativo de la lámina de Atamalqualiztli, Primeros Memoriales y las imágenes de las deidades tejedoras en el Códice Madrid”, *Actas de las IV Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos*, pp. 97-108, Barcelona, Grup d'Estudis Precolombins,.

2001 “Creación de imágenes en la cultura maya”, *Estudios Mesoamericanos*, diciembre-enero, (3-4): 111-119.

Morehart, Christopher; Awe, Jaime; Mirro, Michael; Owen, Vanesa and Christophe Helmke
2004 "Ancient Textile Remains From Barton Creek Cave, Cayo District, Belize",
Mexicon, vol. XXVI (3): 50-56.

Morris, Walter

1979 *A catalog of Textiles and Folkart of Chiapas, México*, Pellizzi Collection, vol. I.

1984 *Mil años del tejido en Chiapas*, México: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal para el Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura, Casa de las Artesanías de Chiapas.

1994 "Textiles de Chiapas. La Colección Pellizzi", *Arqueología Mexicana*, vol. II (8): 45-49.

Morris, Walter; Oliva, Oscar; Carrasco, Sergio; Meza Meza, Pedro y Jaret Schwartz

2006 *Diseño e iconografía Chiapas. Geometrías de la imaginación*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Morris, Walter; Martínez, Alfredo; Schwartz, Janet y Carol Karasik

2011 *A Textile Guide to the Highlands of Chiapas, USA: Thrums*, Asociación Cultural Na Bolom.

Morris, Walter y Carol Karasik

2015 *Maya Threads: A Woven history of Chiapas*, Canadá: Thrums.

Nolasco Armas, Margarita

2008 "Chiapas indígena", *Los pueblos indígenas de Chiapas. Atlas etnográfico*, pp. 15-22, México: Gobierno del estado de Chiapas, Instituto Nacional de Antropología e Historia,.

O'Neale, Lila

1979 *Tejidos de los Altiplanos de Guatemala*, Guatemala: Editorial José Pineda Ibarra, Tomo I.

Orellana, Margarita de (coord.)

1998 Textiles de Chiapas, *Artes de México*, núm.19.

Otzoy, Irma

1992 "Identidad y trajes mayas". *Mesoamérica*, (23): 95-112.

Pancake, Cherri

1991 "Communicative Imagery in Guatemalan Indian Dress", *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes: an anthology*, pp. 45-62, Margot Blum Schevill, Catherine Berlo, Janet y Edward Dwyer (eds.), Austin: University of Texas Press.

Pareyón, Eduardo

1991 “La Mixteca y su presencia en la serranía de la Garrafa del municipio de Siltepec, Chiapas”, *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, (13): 61-68.

Pellizi, Francesco

1998 “La Colección Pellizi de Textiles de Chiapas”, *Artes de México*, (9): 75-79.

Pérez López, Enrique

1990 *Chamula: un pueblo indígena tzotzil*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura (Serie Nuestros pueblos 4).

Pitarch, Pedro

2000 “El cuerpo y el gesto: notas sobre el arte tzeltal”, *Société suisses des Américanistes*, Boletín 64.

2013 *La cara oculta del pliegue. Ensayos de Antropología indígena*, México: Artes de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

2017 *Ch'ulel. Una etnografía de las almas tzeltales*, segunda reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica.

(en prensa) “La línea de pliegue. Ensayo de topología mesoamericana”, *Enografía teórica: Mesoamérica*, Madrid: Nola.

Pitt-Rivers, Julian y Norman McQuown

1990 “Prefacio”, *Ensayos de antropología en la zona central de Chiapas*, pp. 9-20, México D.F.: Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Educación Pública, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Pozas, Ricardo e Isabel de Pozas

1984 *Los indios en las clases sociales de México*, decimotercera edición, México: Siglo XXI.

Pozas, Ricardo

2018 *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, trigésimo cuarta reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica.

Prechtel, Martin y Robert y Carlsen

1988 “Weaving and Cosmos amongst the Tzutujil Maya of Guatemala”, *Res* 15 (spring): 122-132.

Quispe-Agnoli, Rocío

2005 “Cuando Occidente y los Andes se encuentran: Qellqay, escritura alfabética y tokhapu en el siglo XVI”, *Colonial Latin American Review*, Vol.14 (2): 263-298.

2011 “Y ancí por la carta y lo escrito nos ueremos. Visualidades coloniales y la heterotopía de la resistencia”, *Estudios coloniales latinoamericanos en el siglo XXI: Nuevos itinerarios*, pp. 211-229, Stephanie Kirk (ed.), Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh (Serie Nueva América).

Ramírez Calvo, Rosa

1987 *Yalak'iletik: Pensamiento indio en los brocados de San Bartolomé de los Llanos*. Tesis de Licenciatura en Etnolingüística, Programa de Formación Profesional de Etnolingüistas, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional Indigenista, Apetatitlán-Tlaxcala.

1998 *Ba Kal K'u X-elan Sp'ejel yun'un Slomlejal Totik Ch'ul Bale. Flor y Pensamiento de los Totikes, San Bartolomé de los Llanos*, México: Instituto Nacional Indigenista, Letras Mayas Contemporáneas (Tercera Serie).

Ramírez Castañeda, Elisa; Figueroa, Álvaro y Viviana Toranzo

2012 *El huipil de San Andrés*, México: Pluralia.

Reichard, Gladys

1998 *Spider Woman: A Story of Navajo Weavers and Chanters*, University of New Mexico Press.

Renard, Marie Cristine

1985 *La historia de los comuneros de San Bartolomé de los Llanos*, Tesis de Maestría en Antropología Social, Universidad Nacional Autónoma de México.

Rubel, Arthur

1959 *Changing Processes Op Leadership Recruitment in San Bartolome De Los Llanos, Chiapas*, Microfilm Collection of manuscripts on American Indian Cultural Anthropology, Núm. 59, University of Chicago Library

1985 “Dos cuentos tzotziles de San Bartolomé de Los Llanos (Venustiano Carranza), Chiapas”, *Revista de la UNACH*, Universidad Autónoma de Chiapas, pp.77-83.

Ruz, Mario Humberto

1992 *Copanaguastla en un espejo*, México: Instituto Nacional Indigenista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

1995 “Memorias del Río Grande”, *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, pp. 43-70, Pedro Viqueira y M. Humberto Ruz (eds.), México: Universidad Nacional Autónoma de México.

2002 “Credos que se alejan, religiosidades que se tocan. Los mayas contemporáneos”, *Religión Maya*, pp. 321-363, Mercedes de la Garza y M. Iliá Nájera (eds.), Madrid: Editorial Trotta.

Salovesh, Michael

- 1965 "Pautas de residencia y estratificación entre los mayas: algunas perspectivas de San Bartolomé, Chiapas", *Estudios de Cultura Maya*, vol. V, pp. 317-337.

Salomon, Frank

- 2001 "How an Andean "Writing Without Words" Works", *Current Anthropology*, vol. 42 (1): 1-27, University of Chicago Press.

Sántiz Gómez, Maruch

- 1998 *Creencias de nuestros antepasados*, México: Centro de la Imagen.

Schwarz, Fernando.

- 2008 *Mitos, ritos, símbolos. Antropología de lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos.

Severi, Carlo.

- 2010 *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*, Buenos Aires: SB.

Silverman, Gail

- 2006 "Leyendo los Tocapus Inkas: el aporte de la Etnografía", *Revista de Educación Cultura y Sociedad UMBRAL*, Año VI (11-12): 185-190, Lambayeque: Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación.
- 2011 "La escritura Inca: la representación geométrica del Quechua Precolombino", *Revista d'història i humanitats Ex novo*, (7): 37-49.

Sotelo Santos, Laura

- 1988 *Las ideas cosmológicas mayas en el siglo XVI*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Cuadernos de Estudios Mayas 19).
- 2002 "Los dioses: energías en el espacio y en el tiempo", *Religión maya*, pp.83-114, Mercedes De la Garza y Martha Ilia Nájera (eds.), Madrid: Editorial Trotta.

Suárez de Peralta, Juan

- 1990 [1589] *Tratado del descubrimiento de las Indias*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Sullivan, Thelma

- 1982 "Tlazolteotl-Ixcuina: The Great Spinner and Weaver", *The Art and Iconography of Late Pos-Classic Central Mexico*, pp. 7-36, Elizabeth Boone (ed.), Washington D.C: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

Tedlock, Barbara y Dennis Tedlock

- 1985 "Text and Textile: Language and Technology in the arts of the Quiché Maya", *Journal of Anthropological Research*, vol. 41 (2): 121-146.

Tena, Rafael

2002 “Historia de los mexicanos por sus pinturas”, *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, pp. 12-95, México: Conaculta.

Turner, Terence

2012 “The Social Skin”, *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2 (2): 486-504.

Turok, Marta

1974 *Symbolic Analysis of Contemporary Mayan Textiles: The Ceremonial Huipil from Magdalenas, Chiapas, México*, Tesis de Licenciatura en Antropología, Tufts University.

1987 “Diseño y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalenas”, *Revista México Indígena*, noviembre-diciembre, (19): 9-15, Instituto Nacional Indigenista.

1988 *Cómo acercarse a la artesanía*, México: Secretaría de Educación Pública, Editorial Plaza y Valdés.

1994 “El “Huipil” de la Virgen de Magdalenas”, *Los mayas. La pasión por los antepasados, el deseo de perdurar*, pp. 133-146, Alain Breton y Jacques Arnauld (coord.), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo.

Viqueira, Juan Pedro

1995 “Chiapas y sus regiones”, *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, pp. 19-40, Viqueira y Ruz (eds.), México: Universidad Nacional Autónoma de México.

2002 “Ladinización y reindianización en la historia de Chiapas”, *Encrucijadas chiapanecas. Economía, religión e identidades*, México: El Colegio de México, Tusquets.

2011 “Los pueblos desaparecidos de la Depresión Central de Chiapas”, en *Vestigios de un mismo mundo*, pp. 37-59, Morelia: El Colegio de México, El Colegio de Michoacán.

Vogt, Evon Z.

1993 *Ofrendas para los dioses*, tercera reimpresión, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Voorhies, Bárbara

1991 “La producción textil”, *La economía del antiguo Soconusco, Chiapas*, pp. 227-250, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.

Washburn, Dorothy y Donald Crowe

1988 *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, University of Washington Press.

1983 “Toward a Theory of Structural Style in Art”, *Structure and Cognition in Art*, pp. 1-7, Dorothy Washburn (ed.), Cambridge University Press.

Weitlaner Johnson, Irmgard

- 1954 “Chiptic cave textiles from Chiapas, México”, *Journal de la Societé des Américanistes*, núm. (43): 137-148.
- 1957 “Survival of feather ornamented huipiles in Chiapas, Mexico”, *Journal de la Societé des Américanistes*, Tomo 46, pp. 189-196.
- 1960 “Un tzotzopatzli antiguo de la región de Tehuacán”, *Anales del Instituto de Antropología e Historia*, pp. 75-85.
- 1972 *Design Motifs of Mexican Indian Textiles*, Graz, Austria: Akademische DruckuVerlagsanstalt.

Ximénez, Francisco.

- 1999 *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de predicadores*. Tercera edición, Tomo I, Libro II, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.