

# EL ARTE TEXTIL MAYA EN LOS ALTOS DE CHIAPAS

*Devenir de una práctica cultural*



Claudia Adelaida Gil Corredor



**Claudia Adelaida Gil Corredor** (Soatá, Colombia). Doctora en Historia del Arte y Artista Visual, formada en universidades de México y Colombia. Investigadora en áreas relacionadas con las prácticas artísticas ancestrales de los pueblos originarios de México y sus formas de resistencia a partir del arte barroco. Se desempeña como profesora investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores e Investigadora Honorífica del Estado de Chiapas.



**EL ARTE TEXTIL MAYA  
EN LOS ALTOS DE CHIAPAS**

Devenir de una práctica cultural

Libro dictaminado por Miriam Judith Gallegos Gómora, profesora investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia, centro Tabasco; y por Ana Paola Ruiz Calderón, Coordinadora de Diseño Textil y Diseño de Indumentaria y Moda, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Ilustración: Andrés Torres Torres  
Diseño y diagramación: Karen Valeria Pantoja Moreno

Primera edición, 2020

D. R. © 2020, Claudia Adelaida Gil Corredor

D. R. © 2020, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas  
1ª Sur Poniente No.1460.  
Colonia Centro. C.P. 29000  
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

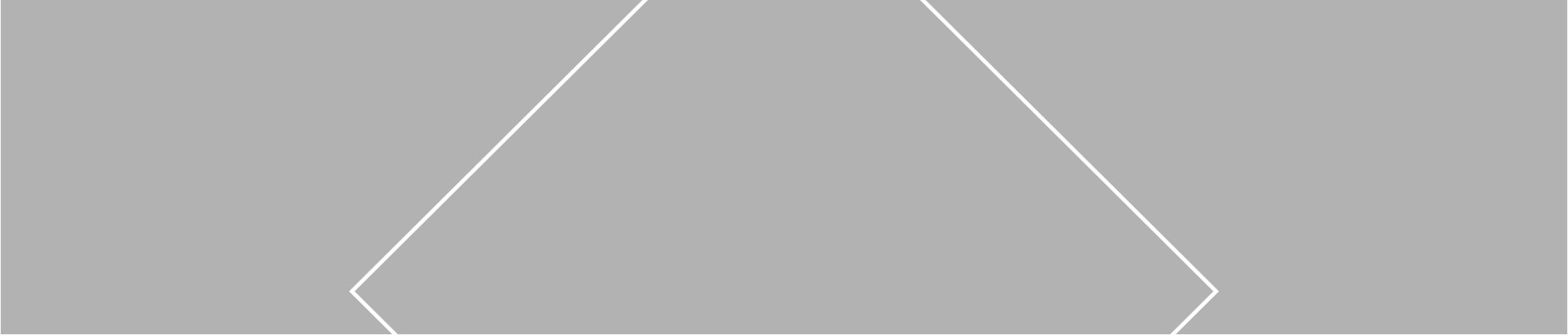
ISBN: 978-607-543-105-5

Hecho en México  
*Made in Mexico*

# EL ARTE TEXTIL MAYA EN LOS ALTOS DE CHIAPAS

Devenir de una práctica cultural

Claudia Adelaida Gil Corredor



# CONTENIDO

## INTRODUCCIÓN

### I. URDIMBRE MAYA

Los textiles en la cultura maya	<b>18</b>	Aproximación al origen de formas y símbolos bordados mayas	<b>30</b>
Accesorios de vestir en Bonampak	<b>26</b>	Cambios y permanencias en los textiles mayas de los Altos de Chiapas: siglo XVI	<b>37</b>

### II. FIBRAS TSOTSILES Y TSELTALES

Formas y colores en la tela: caso de San Pedro Chenalhó	<b>68</b>	Floración de la urdimbre	<b>87</b>
La espiral como expansión de la experiencia	<b>81</b>	Aproximaciones al sentir maya tsotsil y tseltal actual	<b>91</b>

### III. TEXTUALIDAD DEL TEJIDO MAYA

Análisis textual	<b>100</b>	Relato II: el uso de las prendas textiles	<b>106</b>
Relato I: el tiempo dedicado a tejer	<b>103</b>	Análisis textual del segundo relato	<b>109</b>
Análisis textual del primer relato	<b>105</b>	Intertextualidad	<b>120</b>

**CONCLUSIONES** **128**

**ANEXO** **132**

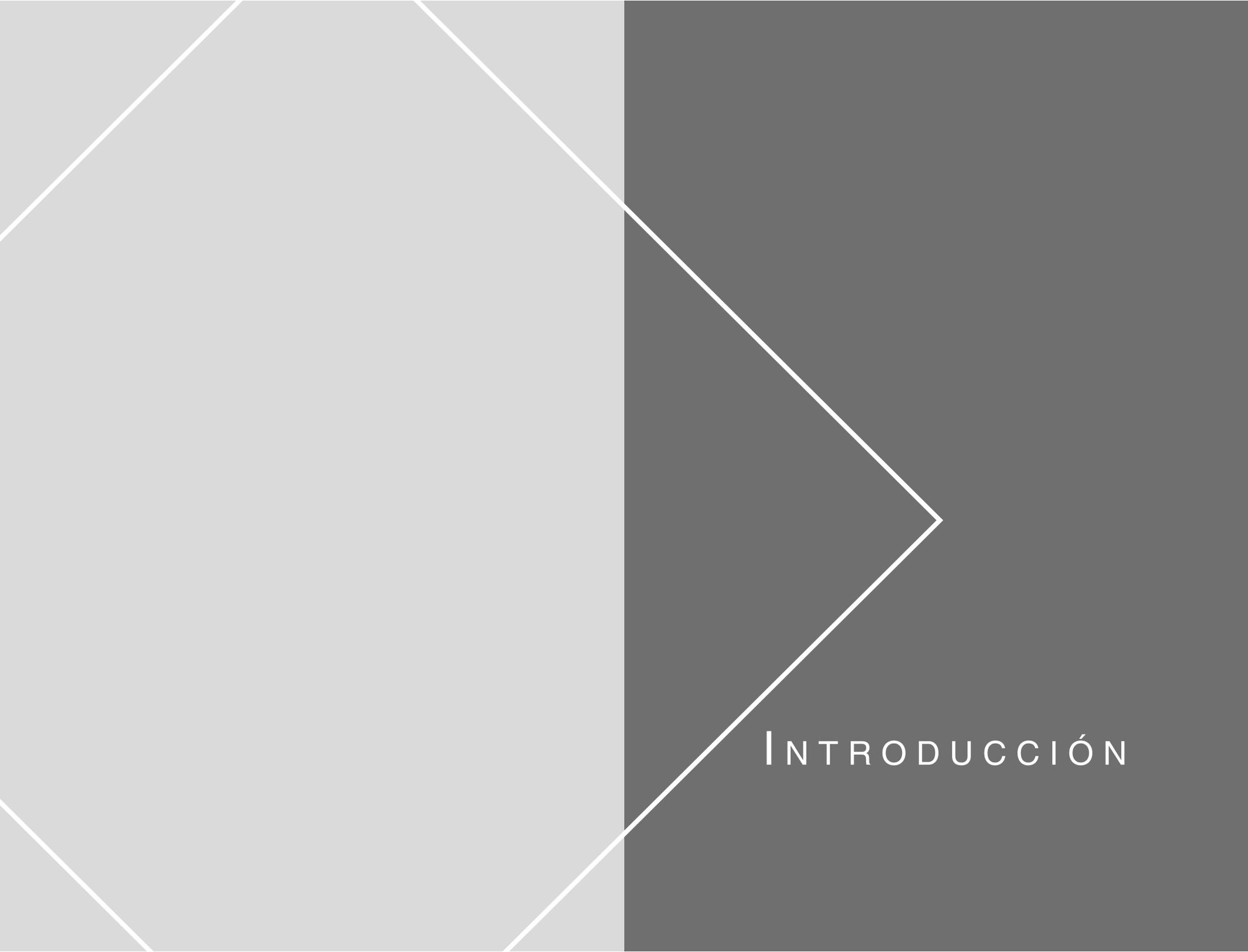
**CATÁLOGO DE PRENDAS TEXTILES** **142**

**INDEX DE IMÁGENES** **164**

**GLOSARIO** **171**

**BIBLIOGRAFÍA** **173**

*A* ***Micaela***



# INTRODUCCIÓN

# INTRODUCCIÓN

El arte textil entre los mayas en las diferentes épocas de su larga historia como pueblo de una avanzada cultura artística, material y científica constituye un hito que define en gran medida su identidad y estética cultural a través del tiempo. Y es que la grandiosidad alcanzada por este pueblo como civilización que hizo grandes aportes a la humanidad aún existe no sólo en las estelas, dinteles, códices, templos, monumentos y cerámicas custodiados y protegidos por museos y organismos oficiales, sino que también en sus descendientes directos: los mayas de los Altos de Chiapas. Ellos mantienen viva la labor textil como un rasgo propio de su cultura.

La elaboración de telas o prendas ricamente decoradas hace parte de un arte milenario que constituye la herencia artística de un pasado maya que pervive en el telar de cintura, en el bordado, en el huipil, en los trajes de uso cotidiano y ceremonial. Herencia que no obstante los cambios sufridos con el transcurso del tiempo y de los acontecimientos sociales, culturales, económicos y políticos, se mantiene y da identidad a comunidades que se ven reflejadas en los objetos que tejen, que usan y que venden.

Es una práctica cultural estudiada por antropólogos, sociólogos, arqueólogos, historiadores y psicólogos, quienes han fijado su atención principalmente en los procesos rituales o míticos que envuelven la producción textil de la región o en la interpretación simbólica de los diseños bordados o brocados; también se han enfocado en los rasgos de identidad cultural caracterizados en las telas, así como lo han hecho en las acciones políticas de resistencia cultural generada a través de esta labor.

Algunas de estos estudios han revisado los procesos cognitivos y de aprendizaje social por parte de las tejedoras mayas de Chiapas. Es el caso de Patricia Grenfield quien concentra su atención en el aprendizaje y socialización de la labor textil entre mayas tsotsiles y tseltales. Por otro lado, Walter Morris intenta buscar significados en los huipiles ceremoniales o de uso cotidiano al organizar sistemáticamente diferentes prendas y ofrecer un importante panorama regional de este arte. La investigadora Alla Kolpakova también realiza algunas interpretaciones a los diseños y sus posibles significados.

El antropólogo chiapaneco Andrés Fábregas explica los textiles como una trama de fortaleza que ha permitido que la identidad de estos pueblos y su labor ancestral resista durante siglos de dominación. También está la historiadora Margarita de Orellana,

quien se centra en los procesos de identidad en relación con la labor textil y la antropóloga Marta Turok Wallace quien analiza huipiles actuales.

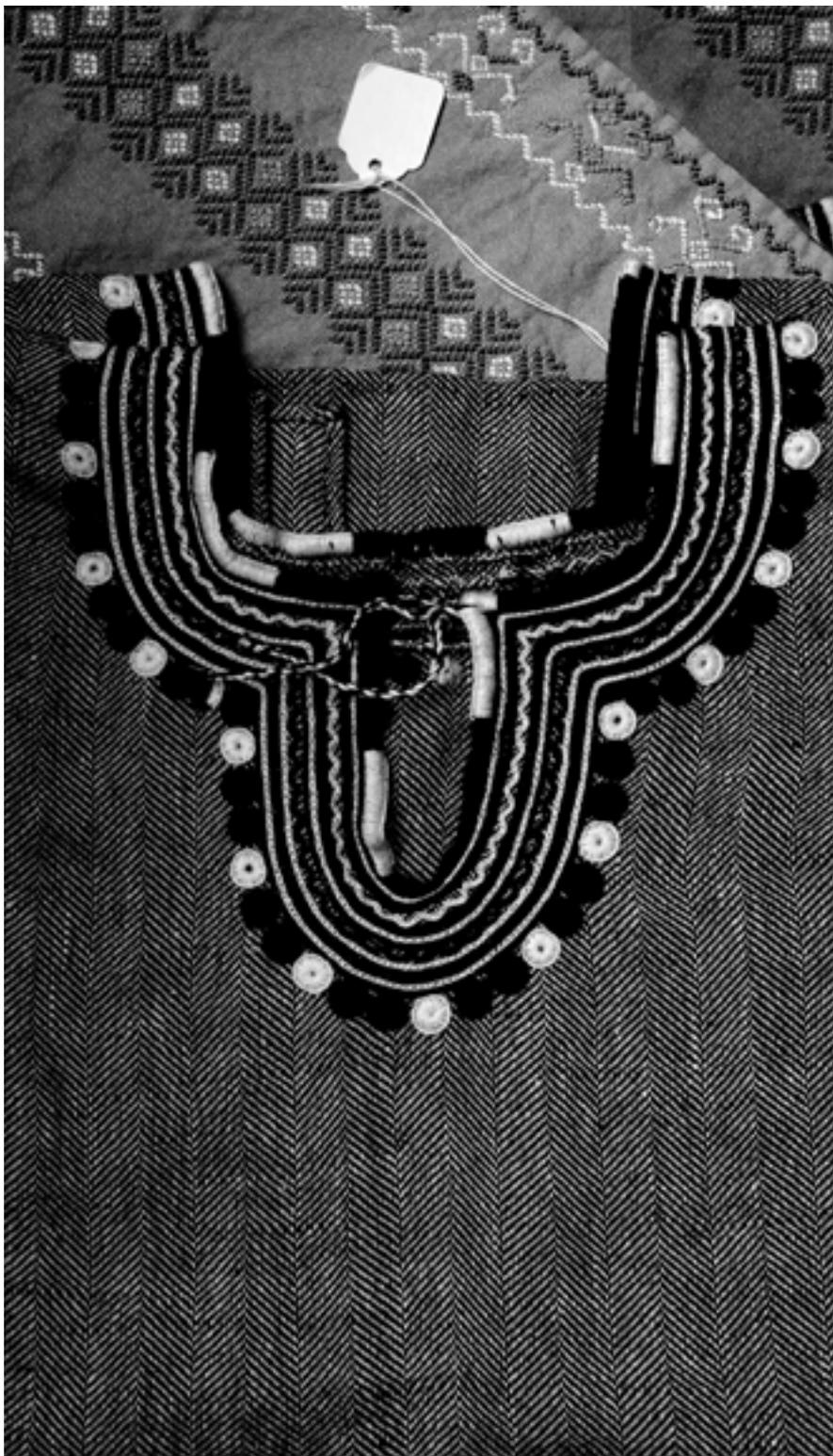
Otros aportes importantes son los realizados desde una perspectiva de corte artístico, es el caso de los estudios hechos por algunos investigadores del arte popular como María Teresa Pomar quien caracteriza los procesos de elaboración y rasgos estéticos de las prendas textiles de la región. También están las investigaciones de Juan Rafael Coronel que analizan esta labor en relación con las obras pictóricas de artistas modernos. O los estudios que hace la historiadora del arte y antropóloga Shopia Pincemin sobre los rasgos compositivos y artísticos en los textiles de personajes retratados en Bonampak.

El presente libro pretende ser una nueva contribución al estudio de los textiles regionales al ofrecer la revisión y análisis de esta estética milenaria desde un enfoque predominantemente artístico vinculado, por supuesto, con los factores sociales, políticos y económicos que le son propios. Para el análisis se usan elementos metodológicos de la historiografía a través de la revisión de códices, dinteles, estelas y esculturas mayas; además crónicas del siglo XVI al XVIII, registros fotográficos de material textil mexicano de esos mismos siglos; además se revisa material bibliográfico y hemerográfico. También se usan elementos de corte etnográfico para analizar costumbres, creencias, prácticas sociales, conocimientos y comportamientos en torno a la elaboración de tejidos en la actualidad.

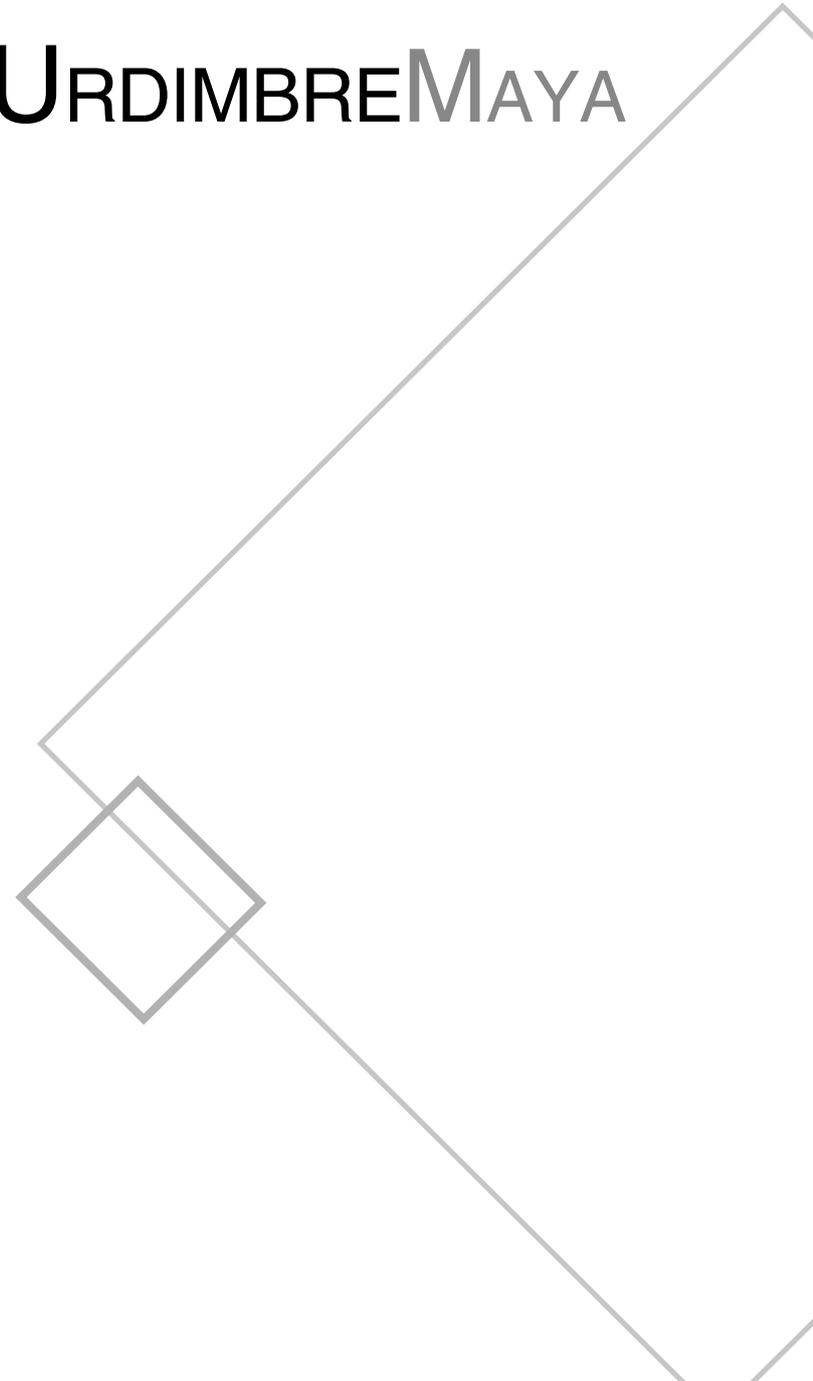
El fin es el de identificar los principales aportes artísticos de una cultura que sienta sus raíces en la herencia de un pasado maya remoto, así como dar a conocer a la comunidad tejedora, artística, académica y científica interesada en estos temas, un arte que frecuentemente pasa desapercibido por considerár-

sele como una producción folclórica de comunidades ocultas por un mercado de productos industriales altamente desarrollados. Y algo muy importante, aportar a la cultura mexicana algunos aspectos poco conocidos de su rica historia ancestral y actual.

El libro se organiza en tres capítulos. En el primero, titulado *Urdimbre maya* se hace una reseña histórica del arte textil en zonas mayas. Se revisa la información de cerámicas, estelas, esculturas y pinturas murales de algunos centros mayas clásicos, así como códices y crónicas del siglo XVI. Estos materiales permiten identificar los cambios y las permanencias en el arte textil de la actual zona de los Altos de Chiapas hasta llegar al siglo XX. En el segundo, titulado *Fibras tsotsiles y tseltales* se ofrece un enlace entre el diseño de los textiles mayas actuales y sus usos cotidianos. Se describen las formas y colores en relación con los significados que adquieren al interior de las comunidades mayas de la actualidad. Finalmente, el tercer capítulo que lleva por nombre *Textualidad del tejido maya*, es una versión elaborada con base en el sustento de las descripciones hechas por las propias tejedoras, de tal forma que algunas de las temáticas expuestas en los capítulos anteriores se enlazan con los sentidos que los textiles adquieren desde las emociones y percepciones de las y los actores involucrados en ellos.



# I. URDIMBREMAYA



# I. URDIMBRE MAYA

## Los textiles en la cultura maya

La elaboración de textiles con materiales de origen vegetal en Mesoamérica data del Periodo Preclásico (2000 al 300 a. C.). Existe evidencia arqueológica de más de tres mil años anteriores a la llegada de los españoles en la que se confirma un primer uso de fibras de agave hechas para urdimbres rudimentarias que después se perfeccionaron con la técnica del telar de cintura. El uso extendido del algodón, así como la inclusión de algunas piedras preciosas, la piel de animales y las plumas de vistosas aves favorecieron la elaboración de refinados textiles ornamentados. Esta actividad alcanzó su mayor desarrollo durante el Periodo Clásico (ss. II-X d.C.); en la figura 1 se muestra una cerámica maya clásica que representa a una mujer tejiendo en telar de cintura.

De lo ocurrido con esta labor durante el Periodo Posclásico o de su etapa final se cuenta con las descripciones hechas por cronistas después de la conquista ibérica (siglos XV y XVI). Un ejemplo de este tipo de crónicas se encuentra en

la narración hecha por Francisco Javier Clavijero al referirse a los vestidos de la sociedad mesoamericana, especialmente en la Mixteca baja:

Los telares eran comunísimos en el imperio mexicano, y era ésta una de las artes que aprendían todos. Carecían de lana, seda común, lino y cáñamo. Suplían la lana con el algodón, la seda con la pluma y el pelo de conejo; el lino y el cáñamo con el icxotl o palma silvestre, con el quetzalichitli y con otras especies de maguey. De algodón hacían excelentes telas, unas gruesas y otras tan delgadas y sutiles como la holanda, que fueron justamente apreciadas en Europa. Tejían telas con diferentes labores y colores, representando en ellas varios animales y flores.<sup>1</sup>

El proceso textil se basó inicialmente en el uso del telar vertical (o rígido) y después en el de cintura (o de varas sueltas). Para el telar vertical se sujeta la urdimbre entre dos maderos transversales fijos al piso mediante cuatro estacas. Para el de cintura o de otate, presentado en la figura 2, la urdimbre se sujeta a dos varillas llamadas enjulio superior e inferior. El superior se fija a un árbol o pared mientras que el inferior es el que se sujeta a la cintura de la tejedora, de tal forma que la urdimbre queda tensa y lista para recibir la trama. Para esta última se usa una tabla plana llamada machete o tzotzopastli que sirve para apretar los hilos; otra más pequeña que sirve como bobina o lanzadera y otras que sirven para separar o levantar los hilos.<sup>2</sup>

La utilización y desarrollo de técnicas textiles permitió a una de las grandes civilizaciones mesoamericanas, la maya, alcanzar un alto refinamiento en la elaboración de sus prendas. Las mujeres mayas consideraban el trabajo textil como una labor divina relacionada con las enseñanzas de Ixchel, diosa de la luna y esposa del sol, también considerada la patrona del hilado. Se hace

---

1 Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, México D.F., Porrúa, Colección Sepan Cuántos, 1982, pág. 40.

2 Cfr. Abelardo Gariel, *El traje en la Nueva España*, México D.F., INAH, 1959, pág. 46.

referencia a ella como la de las trece madejas de colores.<sup>3</sup> A esta deidad se le atribuía el don de enseñar a las mujeres a tejer y de ser quien las protegía durante el alumbramiento.



Fig. 1. *Dibujo de tejedora en telar de cintura*. Elaborado por Andrés Torres, basado en cerámica de Jaina, Campeche. 16.5 cm. Siglos VII-IX d.C. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

3 Según Charles Gallenkamp también era la diosa de la medicina por su relación con el parto. Véase, Charles Gallenkamp, *Los mayas. El misterio y redescubrimiento de una civilización perdida*, 2ª ed., México D.F., Trillas, 1981, pág. 130. Además se la representaba como anciana airada, con garras en lugar de pies y con serpientes en la cabeza, portadora de un collar de dientes y huesos de jaguar. Personificación de la destrucción durante las inundaciones. Se la conocía también como la diosa I. Véase, Héctor Morel y José Dali Moral, *Diccionario mitológico americano*, México D.F., Porrúa, 1978, pág. 77.

Según el historiador del arte Juan Rafael Coronel, durante la labor del parto era indispensable que una imagen de la diosa Ixchel estuviera cerca de la mujer que iba a dar a luz; además señala que es específicamente su hija Ikchebelyak la deidad del bordado. En algunas de las ceremonias mayas los conceptos de mujer, fertilidad y telar estaban estrechamente relacionados.<sup>4</sup>

La labor textil ocupaba un lugar importante dentro de las actividades cotidianas de los mayas. Había recolectores de las semillas de algodón, carmenadores de las fibras para desenredarlas y peinarlas; otros hilaban con husos de diferentes tamaños según la tela que se iba a realizar.<sup>5</sup> Además, ovillaban para elaborar las madejas que las tejedoras usarían en el telar de cintura.<sup>6</sup>

En relación con los procesos de recolección del algodón el misionero español de la Orden Franciscana en la provincia de Yucatán –zona maya por excelencia–, fray Diego de Landa escribió:

Cógese mucho algodón a maravilla, y dáse en todas partes de la tierra, de lo cual hay dos castas: la una siembran cada año su arbolito y es muy pequeño; la otra dura cinco o seis años y todos dan un frutos (sic), que son unos capullos como nueces con cáscara verde, los cuales se abren en cuatro partes a su tiempo y allí tienen el algodón.<sup>7</sup>

4 Cfr. Juan Rafael Coronel y María Teresa Pomar, *Arte textil. Colección del Centro de Textiles del Mundo Maya*, México D.F., Fomento Cultural Banamex, 2003, pág. 86.

5 En relación al empleo de husos autores como Sharisse D. McCafferty y Geoffrey G. McCafferty; Héctor Hernández y Nancy Peniche; Miriam J. Gallegos y Ricardo Armijo; y Antonio Hermosillo señalan que el tamaño y peso más bien estaban relacionados con el tipo de fibra que se hilaba, y por ello el grosor del hilo. Dependía, por ejemplo, si era algodón o ixtle. Véase, Miriam Gallegos, “Ataviando su identidad: la mujer prehispánica de Jonuta, Tabasco, México”. *Identidades y cultura material en la región maya*. Héctor Hernández y Marcos Pool (editores), Universidad Autónoma de Yucatán. p.p. 69-87. Y véase, Miriam Gallegos y Ricardo Armijo, “La figurilla de barro y su atuendo: rasgos de identidad femenina en el occidente del área maya durante el Clásico Tardío” *Arte de América Latina- Instituto Polaco de Investigación del Arte Mundial Y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Lodz*, Varsovia, vol. 5, p.p. 13-34.

6 Estos datos se deducen por los utensilios de uso textil o fragmentos textiles encontrados en centros ceremoniales, entierros, cenotes, cuevas o viviendas mayas. Véase, Irgard Weitlaner, *Hilado y tejido. Esplendor del México Antiguo*, México D.F., Editorial del Valle de México, 1976, pág. 68.

7 Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, México D. F., Porrúa, 1986, pág. 252.

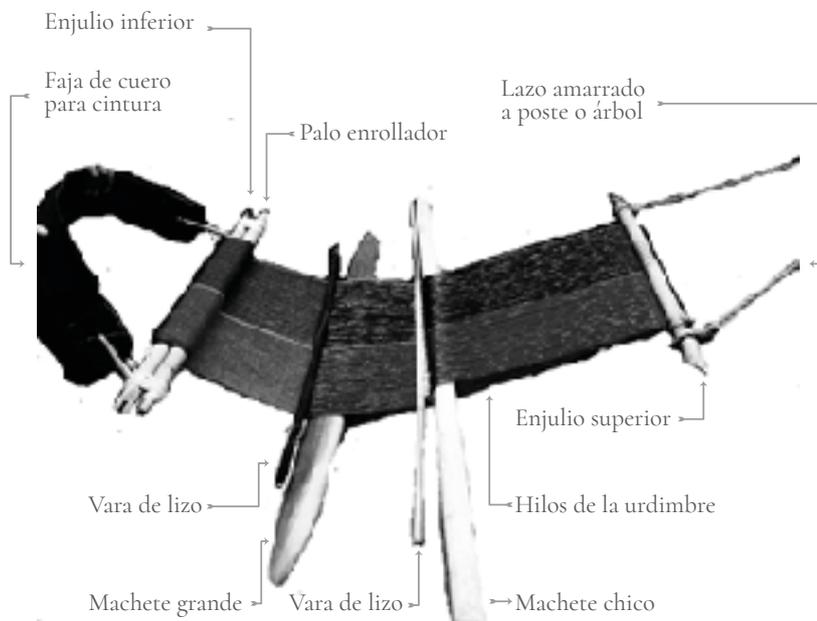


Fig. 2. Telar de cintura. Zinacantán. Registro de observación, 2011.

En la ropa de los personajes pintados en algunos murales, en cerámicas o en las estelas o dinteles se observa que las telas podían ser bordadas, estampadas, hilvanadas, deshiladas o brocadas. Para realizar estos procesos de decoración los mayas usaban agujas para bordar, pigmentos o labores de plumería. Mario Humberto Ruz, investigador del Centro de Estudios Mayas de la UNAM, señala que las variaciones en el decorado se derivaron de modas o usos locales, así como de las posibilidades económicas de quien lo comprara o lo tejiera para su uso personal.<sup>8</sup> En la imagen de la figura 3 se observa a una mujer, posiblemente esposa de un gobernante, con un delicado vestido sobre el que se percibe una túnica translúcida.

La gente común usaba una blusa sencilla de algodón con un tipo de faja o braguero mientras que el uso de plumas o pieles

8 Mario Humberto Ruz, "El transcurrir de la vida diaria", *Revista Digital Universitaria*, Volumen IV Número 7, México D.F., 10 de agosto de 2004. [edición en línea] <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art48/art48.htm> 24 de agosto del 2011.

de conejo era distintivo de un grupo social. Como evidencia de estas prendas se encuentra lo descrito por el cronista de indias, Bernal Díaz del Castillo, en su primera llegada a Yucatán:

Una mañana, que fueron cuatro de marzo, vimos venir diez canoas muy grandes, que se dicen piraguas, llenas de indios naturales de aque-lla poblazón, y venían a remo y vela. [...] Y venían estos indios vestidos con camisetas de algodón como jaquetas, y cubiertas sus vergüenzas con munas mantas angostas, que entre ellos llaman másteles.<sup>9</sup>

Fray Diego de Landa también describe la ropa de la gente común de la siguiente manera:

...El traje que comúnmente traían en esta tierra era que los varones traían cubiertas sus vergüenzas con unas vendas hechas de algodón, que daban muchas vueltas al cuerpo; traían una jaquetilla de algodón sin mangas, de muchos colores, y unas mantas delgadas que traían por capas con un nudo al hombro.<sup>10</sup>

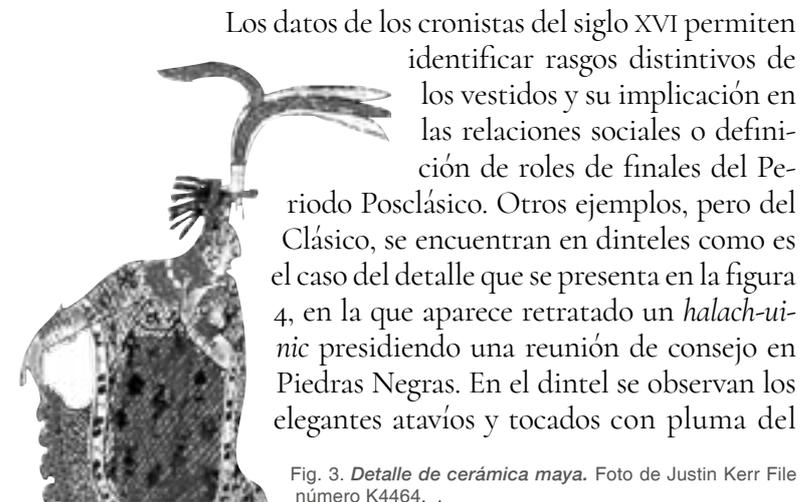


Fig. 3. Detalle de cerámica maya. Foto de Justin Kerr File número K4464.

9 Luis Nocolau D'Olwer, *Cronistas de las culturas precolombinas*, trad. Pedro Henríquez, 4ª ed., México D.F., Biblioteca americana, FCE, 1981, pág. 189.

10 *Ibid.*, pág. 191.

gobernante, sus hijos y cortesanos del Palacio Real.

En relación al uso de las plumas o piedras preciosas como símbolo de fertilidad, abundancia, riqueza, poder o divinidad en Mesoamérica Diego Durán, fraile de la orden dominica de la zona centro de la Nueva España, escribe: “su principal idolatría se fundó en adorar estas piedras [...] con las plumas, a las que llamaban sombra de los dioses”.<sup>11</sup> Por su parte los registros sobre el arte plumaria de los mayas, como es el caso del *El Popol Vuh*, narran que al hacer su primera aparición los dioses estaban ocultos bajo plumas verdes y azules.<sup>12</sup>

Para obtener las plumas, los mayas, recurrían a sofisticadas técnicas de caza para capturar, preferiblemente vivas, a diversas especies de aves que eran llevadas para convivir con los animales domésticos criados en sus casas. Dicho en palabras de Landa, “pavos, perros y pisotes que aquericiaban y pájaros de suave canto y vistoso plumaje convivían con estos indios”.<sup>13</sup> Además del uso personal para la decoración de sus vestidos, las plumas eran un artículo de gran valor en los mercados.



Fig. 4. Dibujo de detalle del dintel 3 de Piedras Negras. Escena en el Palacio Real, 761 d.C. Por Andrés Torres Torres. 2020.

11 Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México D.F., Porrúa, 1967, pág. 206.

12 Adrián Recinos, *El Popol Vuh*, San José Puerto Rico, Ed. Educa, 1978, pág. 13.

13 Diego de Landa, cit en, Andrés Ciudad, et al., *Antropología de la eternidad. La muerte en la cultura maya*, México D.F., UNAM, 2005, pág. 81. Por otro lado, Bernardino de Sahagún al referirse a la cultura mexicana en el altiplano señala que el comerciante de plumas tenía un cargo bien definido, así como también lo tenía el artífice de la pluma. Ambos se alababan entre sí, unos traían las plumas de lejanas tierras y los otros las labraban y componían. Véase, Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México D.F., Porrúa, 1975, pág. 87.

Dentro del comercio de Mesoamérica la zona maya era reconocida por las finas plumas de pericos que ofrecía.<sup>14</sup> Su comercio fue un aspecto importante dentro de las relaciones de intercambio cultural, a tal grado que las plumas más finas eran objeto de tributo, botín de guerra o moneda.<sup>15</sup> Aunque el principal uso que se le dio fue como implemento para la decoración de textiles, como se evidencia en lo dicho por el misionero jesuita fray Joseph de Acosta al referirse a su uso en la Nueva España:

Hay acopio de pájaros de excelentes plumas, que de su fineza no se hallan en Europa, como se puede ver por las imágenes de pluma que de allá se traen, las cuales con mucha razón son estimadas y causa de admiración que de plumas de pájaros se pueda labrar obra tan delicada y tan igual que no parece sino de colores pintada, y lo que no puede hacer en pincel y las colores de tinte, tienen unos visos miradas un poco a soslayo tan lindos, y tan alegres y vivos, que deleitan admirablemente.<sup>16</sup>

Mario Ruz habla de un universo emplumado maya para referirse a la importancia que tenían las plumas para esta civilización.<sup>17</sup> Explica que las heredaban de padres a hijos y en la región donde abundaban las aves con hermosos plumajes lo que se otorgaba a los hijos eran los árboles donde anidaban o incluso los sitios donde bebían dichas aves.<sup>18</sup> Con las plumas elaboraban suntuosos bordados en los huipiles, tocados, sombreros, penachos y aretes; además la usaban como parte de abanicos, estandartes e insignias. Fray Diego de Landa dice al respecto, “crían pájaros para las plumas, con las que hacen ropas galanas”.<sup>19</sup>

14 Honduras, por ejemplo, era nombrada como la tierra de las plumas y el cacao.

15 Véase, Teresa Castelló, *El arte plumaria en México*, México D.F., Fomento Cultural Banamex, 1993.

16 Fray Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, México D.F., FCE, 1985, pág. 204

17 Según lo narran los cronistas quien mataba un ave de hermoso plumaje se le castigaba con la pena capital.

18 Véase, Mario Ruz, *op. cit.*, pág. 12.

19 Diego de Landa, *op. cit.*, pág. 67.

Además del adorno de sus ropas existía algunos criterios para embellecer su cabeza o sus rostros. Un criterio importante era el de la deformación craneana y el estrabismo de los ojos; así como el de recortar el cabello con mechones escalonados que remataban con adornos de plumería o piedras preciosas. También adornaban las orejas con perforaciones para colgar orejas con jade, barro o hueso; además, modificaban su dentadura aserrando piezas o incrustándole algún tipo de piedra o tinte; a los dientes frontales solían darle diferentes formas. En la imagen de la figura 5 se evidencian algunos de estos rasgos estéticos para el rostro y la cabeza.



Fig. 5. Dibujo de cabeza de estuco encontrada en Palenque. Período Clásico. Por Andrés Torres, 2019.

### Accesorios de vestir en Bonampak

Bonampak es una de las ciudades mayas del Periodo Clásico en la que existe un importante conjunto de pinturas murales elaboradas a finales de este periodo (790 a 792 d. C.). En el denominado Edificio de las Pinturas se encuentran murales que tienen una extensión de 150 metros cuadrados en los que se puede identificar la variedad de textiles, peinados y accesorios de los mayas del siglo VIII en la cuenca del Usumacinta.<sup>20</sup> En las tres cámaras que conforman el Edificio están retratados 296 individuos diferentes con diversidad de trajes. A pesar de que el vestuario de cada uno de los personajes es diferente predomina la estructura del atuendo maya de la época que consiste en el uso de taparrabo llamado *ex* para los varones y el *huipil* para las mujeres. Patricia Etcharren, diseñadora industrial y coordinadora

20 Véase, Rocío Martínez, "La danza en los murales de Bonampak", *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III, núm. 002, San Cristóbal de Las Casas, [edición en línea], <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/745/74530208.pdf>. 8 de noviembre del 2011.

de numerosas publicaciones sobre diseño textil en Yucatán, explica el uso de estas prendas así:

El *ex* consistía en una cinta de algodón de cuatro a ocho centímetros de ancho, con la cual se envolvían alrededor de siete y ocho veces a manera de calzón, quedando un extremo por delante, como si fuera un delantal, y el otro por detrás. Las puntas eran ornamentadas con bordados hechos con hilos de colores o plumas. [...] Todavía en 1830 Stephens y en 1860 Santiago de Méndez describe a los mayas vestidos únicamente con taparrabo. [...] El *pati*, correspondiente al tilmatli o tilma, manta mencionada en algunas relaciones como ayate. Encima del maxtlatl o *ex* utilizaban esta capa que era un rectángulo de tela anudado en uno de los hombros [...] Estaba elaborado con una manta de algodón de colores.<sup>21</sup>

En el dibujo elaborado por Linda Shele se evidencia el uso del *ex* por parte de los varones, así como se observa en la figura número 6.

En relación con las variantes de las prendas que se identifican en los murales de Bonampak está el caso de los trajes translúcidos que se encuentran en los personajes retratados en el Cuarto I. Este edificio es una unidad constituida por una crujía cubierta con la llamada bóveda maya que tiene dos di-



Fig. 6. Templo de las pinturas. Cuarto I, Bonampak. Dibujo de Linda Shele, 1978.

21 Patricia Echarren, *El bordado de Yucatán*, Mérida, Casa de las Artesanías /Gobierno del estado de Yucatán, 1993, pp. 16-17.

visiones intermedias que le permiten formar tres cuartos contiguos.<sup>22</sup>

En una escena pintada en este cuarto se encuentran retratadas dos mujeres que portan túnicas translúcidas. La primera, con el pelo teñido de rojo y recogido en forma de cola con una sencilla cinta, porta un huipil rojizo con motivos geométricos de color verde, blanco y rojo que forman la figura de una deidad. El huipil está cubierto por una túnica transparente rematada con un listón verde en las muñecas. La segunda mujer, recoge su cabello con una cinta de piel de jaguar, tiene orejeras y brazaletes de jade y un collar rojo. Su túnica transparente tiene motivos de grecas en blanco y verde que dejan ver su huipil amarillo descubierto en los hombros.<sup>23</sup>

Este tipo de telas translúcidas permiten identificar una labor delicada y minuciosa basada en hilos de algodón extremadamente delgados. Además, permiten reconocer la amplia experiencia de las tejedoras y su sentido estético. Las túnicas son prendas que caen hasta la altura de la muñeca, son cosidas por los lados y están unidas en el centro y en los lados por una cinta verde. En relación con la técnica textil de estas prendas Sophia Pincemin—profesora investigadora de la Universidad Autónoma de Chiapas—plantea que las faldas y las capas retratadas en los murales de Bonampak estaban hechas en telar de cintura al estilo tafetán con un sólo lienzo sin costuras.<sup>24</sup>

22 Véase, Beatriz de la Fuente, et al., *La pintura mural prehispánica en México*, México D.F., UNAM, 1998, pág. 87.

23 Cfr: Sophia Pincemin, *Tejidos del poder: ejemplo de textiles en los murales de Bonampak*, Tuxtla Gutiérrez, UNICACH, 2008, pág. 34.

24 El tafetán es el cruzamiento de hilos pares de la urdimbre por un hilo de la trama y un cruzamiento de hilos impares de la urdimbre por otro hilo asimismo de la trama. Véase, *Ibid.*, pág. 36.

En el mismo cuarto están retratados once músicos con maracas, estos personajes también portan telas transparentes sobre sus faldas cortas.<sup>25</sup> El último personaje que porta antorcha baila con un gran penacho de plumas, viste una falda larga blanca sobre la cual se sobrepone otra larga y transparente con un corte redondo en la parte inferior y decorada con la figura en color rojo de una deidad con nariz recta y apéndice bucal que emerge de una planta de lirio acuático.

Otra escena de los murales que ofrece información sobre detalles de los vestidos y accesorios es una en la que aparecen catorce nobles que asisten a una ceremonia dirigida por el gobernante Chaan-muan y su familia.<sup>26</sup> Los nobles llevan capas blancas y el gobernante se encuentra sentado de frente con las piernas cruzadas, su cara está de perfil para evidenciar la deformación craneana. Sobre la cabeza depilada lleva un sencillo gorro blanco, porta orejeras largas de jade que terminan con una perla; además usa brazaletes gruesos de jade. Viste una falda blanca sobre la que amarra una túnica transparente con decoración de rombos, grecas o triángulos en la parte superior y con rombos concéntricos



Fig. 7. Grupo de músicos. Templo de las pinturas. Cuarto I. Bonampak. Dibujo de Linda Shele, 1978

25 Mary Miller descubrió que usualmente los músicos mayas se encuentran representados en el siguiente orden: maracas, flautas, tambores, capachos de tortugas y trompetas. Véase, Samuel Martí, *Canto, danzas y músicos precortesianos*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1961, pág. 48.

26 Véase, Nelly Gutiérrez, *Los mayas. Historia, arte y cultura*, México D.F., Panorama, 2003, pág. 21.

en la parte inferior. La túnica se remata en el cuello y las muñecas a través de un listón verde.<sup>27</sup>

A partir de la observación de los murales y con base en las descripciones hechas por Sophia Pincemin se puede suponer que la forma más utilizada en los bordados o brocadas era el rombo y las grecas con espirales cuadrada acompañados de delicados detalles decorativos. Gabriela García Lascrain, restauradora y profesora investigadora del INAH, menciona que en textiles provenientes del cenote de Chichen Itzá se encuentran estas mismas formas.<sup>28</sup>

El rombo, el cuadrado y la greca escalonada fueron de los diseños más recurrentes de los bordados y brocados entre los mayas del Clásico. Así como se evidencia en los murales de Bonampak, en numerosos dinteles, cerámicas de bulto o pinturas decorativas de cerámicas que representan personajes portando trajes decorados con estas formas.

### Aproximación al origen de formas y símbolos bordados mayas

Los diseños romboidales son los más frecuentes en los trajes esculpidos, tallados o pintados por los mayas clásicos. Dentro de las variaciones de esta dinámica romboidal se encuentra el cuadrado, las redes, la greca escalonada con espirales, la flor con cuatro pétalos y la cruz como cruce de un eje vertical con otro horizontal para definir cuadrantes con un centro, tal como se observa en la figura 8. Es probable que el uso de estas formas obedezca a la intención de representar la piel o escamas de algunos reptiles o peces; o también a la intención de usar el cuadrado o el rombo como referencia a la parcelación de la tierra durante la siembra de la milpa.

Otras explicaciones son de orden mítico, matemático o calendárico. Es el caso de los planteamientos hechos por la investigadora rusa Alla Kolpakova quien señala que los diseños

27 Cfr. Sophia Pincemin *op. cit.*, pág. 37.

28 Gabriela García Lascursáin *et al.*, *Conservación de tejidos mayas provenientes del cenote sagrado de Chichén Itza. Memorias del II Coloquio Internacional de Mayistas*, Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Mayas / UNAM, México D.F., 1989, pp. 334-335.

romboidales, cuatrifolios o de reja –o también los diseños en forma de “T”– son muy frecuentes principalmente durante el Clásico y el Posclásico tanto para representar la tierra cultivable como la tierra (mundo) cuadrangular. En sus estudios clasifica los rombos en tres clases: primero, rombos con diseños en su interior (incluye rombo con punto, con cruz, con más rombos o con diseño complejo); segundo, rombos con retoños, es decir los rombos que de sus bordes crecen espirales; y por último rombos agrupados en forma de reja y en una línea.<sup>29</sup>

Dentro de estas interpretaciones se encuentran también las que asocian al rombo con el universo o la ruta del movimiento diario del sol. Es el caso de los planteamientos de la antropóloga mexicana Marta Turok Wallace quien señala que el diamante o rombo bordado es una representación del cosmos como un cubo con tres niveles.<sup>30</sup> Otras propuestas como la de Kazuyasu Ochiai se refieren al uso del rombo como símbolo de la tierra, las direcciones cardinales, el centro, el sol y su órbita diaria.<sup>31</sup>

El vínculo entre el cosmos, la tierra y el símbolo del rombo también es posible explicarse desde la concepción cuatripartista del mundo expuesta por el arqueólogo británico Eric S. Thompson quien, en los años 50 del siglo XX, realiza un análisis de la realidad espacial entre los mayas del Clásico. Explica que



Fig. 8. Detalle de dintel de Pomona, Tabasco. Dibujo de bordado en vestido de una mujer gobernante maya del Clásico. Por Andrés Torres, 2019.

29 Cfr. Alla Kolpakova, *Diseños mágicos. Análisis de los diseños con rombos en los huipiles mayas de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA, 2018, pág. 59.

30 Marta Turok, “Diseño y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalena, Chiapas, México”, *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, núm. 3, México, 1976.

31 Kazuyasu Ochiai, *Cuando los santos vienen marchando: rituales públicos intercomunitarios tzotziles*, México, Centro de Estudios Indígenas- Universidad Autónoma de Chiapas, 1985, pág. 66.

a la tierra la simbolizaban a través de ofidios o reptiles como un plano horizontal, pone como ejemplo los tres tableros más célebres de Palenque: el del Sol, el de la Cruz y el de la Cruz Foliada. Allí la tierra aparece con figura de monstruos con fauces y garras de cocodrilo o con forma y cabeza de ofidios fantásticos.<sup>32</sup>

Por otro lado, y con base en los planteamientos de Thompson, el historiador mexicano León Portilla plantea la existencia de una concepción espacial maya bien definida. La describe a través de cuatro grandes sectores cósmicos que convergen en un punto, el centro, la quinta dirección del mundo. Señala también que junto a las direcciones aparecen las piedras sagradas, las aves, las semillas, las ceibas cósmicas y los seres correspondientes a cada cuadrante. El monstruo terrestre se hace presente en los cuatro sectores del mundo, cada uno de los cuales es teñido por su propio color: el rojo en el oeste, el blanco en el norte, el negro en el poniente, el amarillo en el sur, y el verde en el centro. En cada sector crece igualmente la ceiba primigenia y aparece la correspondiente ave cósmica.<sup>33</sup>

En el Códice de Madrid se encuentra una representación que se asemeja a esta distribución del espacio en los cuatro sectores que plantea Portilla. Allí aparece un árbol cósmico en el centro de dos deidades, cada una de las cuales está tocada por el viento mientras que el árbol se encuentra circundado por los veinte signos de los días. De ella surgen cuatro cuadrantes con huellas de pasos humanos.

Por su parte, la historiadora del arte Beatriz de la Fuente señala que los mayas consideraban el cielo dividido en trece sectores, seis de ellos eran como escalones horizontales que ascendían hacia el este, y siete más eran escalones descendiendo hacia el oeste. Cada uno de estos niveles tenía su deidad correspondiente que eran los trece dioses del cielo y del día.

32 También presenta la figura original del gran ofidio que se transforma a su vez en cuatro seres asignados cada uno a la correspondiente dirección y color del mundo. Véase, Eric S. Thompson, *Grandeza y decadencia de los mayas*, México D.F., Fondo de Cultura Económico, 1959.

33 León-Portilla, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, México D.F., Instituto de Investigaciones Históricas / UNAM, 1968, pág. 45.

El cielo, a su vez, se sostenía por los cuatro *bacabes* en los cuatro puntos cardinales y sus correspondientes colores; el mundo, que descansaba en un inmenso cocodrilo flotando en un estanque, tenía en sus cuatro lados una ceiba sagrada, considerada como el árbol de la abundancia.<sup>34</sup>

Estas concepciones cuatripartitas de la tierra son posibles explicaciones del uso tan frecuente del rombo, el cuadrado o la flor de cuatro pétalos en los brocados y bordados mayas. No obstante, es importante considerar que el uso simbólico de cuadrantes no se limitaba únicamente a una concepción espacial o terrestres, sino que además se vinculaba con concepciones del tiempo. Y es que el universo horizontal maya conformado por cuatro sectores que convergen en un centro no era en sí mismo, sino que lo era en relación con el fluir incesante del tiempo.

En el libro del *Chilam Balam de Chumay* el gran sabio y primer sacerdote solar, Napuctun, dice: “los pisos celestes, la tierra y el inframundo existen en virtud de la aparición del mes y los días, o dicho en otra forma, hay vida y realidad por obra de *Kinh* que es sol, día, tiempo divinos”.<sup>35</sup>

En la estela diez de Yaxchilán se encuentra la imagen de la realidad celeste que engloba el universo de *Kinh*.<sup>36</sup> En el centro y sobre la cruz de Kan –agua-jade– se encuentra el rostro del dios del ojo solar con su colmillo prominente, gobernándolo todo. En los cuadrantes laterales y de forma simétrica aparecen dos deidades que aparentemente son el sol y

34 Véase, Beatriz de la Fuente, op. cit., pág. 36.

35 *El libro de los libros de Chilam Balam*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005, pág. 78.

36 La voz *kinh* es estudiada por Eric Thompson bajo la connotación de sol, día y tiempo; plantea que su uso es constante e idéntico en todas las lenguas mayenses. Analiza el vocablo *kinh* en el complejo de las inscripciones y la simbología a partir del Periodo Clásico para vislumbrar el contenido semántico en sus variantes jeroglíficas y encontrarla entre las cuatro más frecuentes de uso no calendárico. Plantea que el concepto *kinh* y sus variantes glíficas –la más común es aquella que semeja una flor de cuatro pétalos– está hondamente enraizado en el mundo de la mitología y del pensamiento religioso maya. Véase, Thompson, op. cit., pág. Por su parte, Beatriz de la Fuente presenta a *Kinh* como el Sol, el padre, patrón de la música, de la poesía y la caza. Véase, Beatriz de la Fuente, *La escultura en Palenque*, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1965, pág. 45.

la luna, cada uno con cetros que rematan en máscaras de Kinh. Debajo de cada cuadrante y unidos al marco de los símbolos celestes aparecen de cada lado tres rostros que son variantes de la misma figura del ojo solar con colmillo prominente. A su vez estos rostros parecen salir de las fauces estilizadas de los conocidos ofidios (cocodrilos u otros reptiles).<sup>37</sup>

La descripción anterior permite identificar cómo la noción de tiempo se relaciona estrechamente con la concepción de cuatro cuadrantes y un centro que era simbolizado –según permiten suponerlo las evidencias– a través del rombo. Y es que el tiempo entre los mayas era visto como un espacio habitable en tanto era medible y calculable. El sistema calendárico tan preciso que desarrolló esta civilización mesoamericana se convirtió en estructura para sus textos monumentales de contenido histórico y religioso. En relación a la extrema precisión de su calendario el arqueólogo Alfonso Lacadena menciona:

Para ellos el tiempo era un sendero por el que era posible transitar o bien hacia el pasado, en forma de memoria histórica consignada en textos escritos, o bien hacia el futuro, mediante predicciones y profecías. [...] Pero el desciframiento de las inscripciones jeroglíficas está revelado que este tiempo histórico estaba integrado con el mítico en una misma dimensión temporal –lineal y cíclica a la vez– para la actuación de los hombres y también de los dioses.<sup>38</sup>

Este investigador plantea que no había distinción entre tiempo, historia y calendario. De igual manera no se consideraba que los hombres fueran los

únicos capaces de habitar en el tiempo, sino que también podían hacerlo las entidades sobrenaturales. Hombres y dioses compartían este espacio, y es así que el tiempo histórico y el tiempo mítico conformaban una misma secuencia temporal.

Los días eran seres vivientes, fuerzas personificadas a las cuales los mayas dirigían sus devociones. El dios solar –o del tiempo– se caracteriza por presentar un ojo casi cuadrado, una pupila semejante en el ángulo superior interno y una línea curva a la que se unen dos o tres círculos que rodean al ojo; además una prominente nariz roma. Es frecuente un colmillo que sobresale del extremo de la boca y una depresión en lo más alto de la cabeza. La segunda variante de la cabeza es la de un animal.<sup>39</sup>

Thompson lo describe como la deidad sol-día-tiempo, la cual se distingue a partir de sus varios momentos o ciclos, cada uno de los cuales, tiene rostro. Según lo plantea, el principal es el rostro del denominado Señor del Ojo, al que fray de Landa describe como el “Señor del rostro solar”.<sup>40</sup> En la figura 9 se presenta un fragmento de mural ubicado en Palenque en el que se observa una posible referencia a esta deidad como flor de cuatro pétalos y un ojo central.

El tiempo era concebido como vida y raíz de todas las cosas. Portilla lo dice con las siguientes palabras: “El hombre maya ve teñida su existencia por el tiempo, que es presencia y actuación cíclica de todos los rostros de la divinidad”.<sup>41</sup> Y es que además, los mayas contaron con herramientas muy

39 Véase, Rolando Alaniz, *Inscripciones de monumentos mayas: conocimientos básicos para su desciframiento*, México D.F., Plaza y Valdés Editores, 1999, pp. 55-60.

40 Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, tomo II, México D.F., Ed. Porrúa, 1967, pág. 206.

41 León Portilla, *op. cit.*, pág. 51.

37 Spinden Herbert, cit. por Mery Miller, *Arte y arquitectura maya*, trad. de Mariano Sánchez, México D.F., Fondo de Cultura Económico, 2009, pág. 66.

38 Alfonso Lacadena García-Gallo, “Tiempo histórico y tiempo mítico entre los mayas del Periodo Clásico (ss. II-X d.C.)”, *Disparidades. Revista de Antropología*, vol. 59, núm. 1, 2004, pág. 83.



Fig. 9. *Fragmento de pintura mural*. Palacio de Palenque. Registro de Observación, 2012.

precisas para medir el tiempo: un sistema aritmético posicional que les permitía hacer cálculos muy exactos. Alfonso Lacadena al respecto dice:

Gracias a estos recursos, un día podía ser nombrado y ubicado con precisión dentro de los ciclos calendáricos mayores absolutos y éstos podían ser predichos y combinados con exactitud. Con esta poderosa arma los mayas se adentraron en la compleja dimensión del tiempo y recorrieron sus caminos en todas sus direcciones.<sup>42</sup>

El tiempo, los cuadrantes con un centro y la aritmética maya parecen estar condensados en la figura del rombo, el cuadrado, la flor de cuatro pétalos y la cruz que bordaban y brocaban en sus textiles. Podría asumirse entonces que estas figuras no sólo hacían referencia a los cultivos o la piel del reptil, sino que junto a ello abstraían toda una cosmovisión. Es decir, la labor textil incluía dentro de sí cronologías, conteos matemáticos, realidades cotidianas y mitos mayas de diferente orden.

42 Alfonso Lacadena, *op. cit.*, pág. 86.

## Cambios y permanencias en los textiles mayas de los Altos de Chiapas: siglo XVI al XX

Para comprender un poco más la estética de la labor textil en la zona maya de Chiapas, sus usos, técnicas y manufactura, resulta pertinente revisar las transformaciones que ha experimentado durante diferentes momentos de su historia. Y es que la civilización maya, principalmente la del Clásico, se caracterizó por su gran diversidad de rasgos culturales, además por estar conformada por grupos asentados en diferentes regiones con variedad de condiciones geográficas.<sup>43</sup> Diversidad cultural que se vio ampliada por las opciones personales o las comunales entre cada uno de los pueblos.

El florecimiento de una gran variedad de atavíos y prendas de embellecimiento personal también fue diverso en toda la región. Según lo plantea Griselle Velasco un ejemplo de la riqueza en las prendas de embellecimiento personal se encuentra en los llamados Señores de Yucatán, quienes portaban mantas o bragueros con mucha plumería. Usaban los denominados xicoles, un tipo de chaleco largo de algodón y pluma, tejido como una chaqueta larga con dos faldas.<sup>44</sup> Diego de Landa describe a la población de esta zona así:

Que los indios de Yucatán son gente bien dispuesta, altos, recios y de muchas fuerzas y comúnmente estevados... Tenían por gala ser bizcos. ... Y que tenían las cabezas y frentes llanas, hecho también por sus madres por industria, desde niños; que traían las orejas horadadas y para zarcillos y muy harpadas de los sacrificios. No criaban barbas y decían que les quemaban los rostros sus madres con paños calientes siendo niños, para que nos les naciesen. ...Que criaban cabello como las mujeres; por lo alto quemaban como una buena corona y así crecía mucho lo de abajo y lo de la corona quedaba corto y que lo trenzaban y hacían unas guirnaldas de ello en torno de la cabeza dejando la colilla atrás como borlas. ...Que

43 Se han encontrado numerosos centros ceremoniales y ciudades con largas distancias entre sí. Véase, Juan Viqueira y Mario Ruz, *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, México D.F., CIESAS-UNAM, 2004, pp. 165-167.

44 Véase, Griselle Velasco, *Origen del textil en Mesoamérica*, México D.F., Instituto Politécnico Nacional, 1995, pp. 17-19.

los hombres usaban espejo y no las mujeres. ... Que se bañaban mucho. ... que eran amigos de buenos olores y que por eso usaban ramilletes de flores y yerbas olorosas, muy curiosos y labrados. ... Que usaban pintarse de colorado el rostro y cuerpo y les parecía muy mal, pero teníanlo por gran gala. Vestían el 'ex' y el 'pati'. Y que traían sandalias de cáñamo o cuero de venado por curtir, seco, y no usaban otro vestido.<sup>45</sup>

En el caso de la región de los Altos de Chiapas existieron asentamientos prehispánicos mayas probablemente del Clásico. Según lo explica Mario Ruz el sitio fue ocupado ininterrumpidamente desde la época clásica hasta la colonial.<sup>46</sup> La provincia de Chiapas fue poblada por grupos mayas, zoques, chiapanecas y lacandones. En el caso específico de los Altos de Chiapas, durante el Periodo Posclásico, antes de la conquista española, estuvo poblado por los llamados tsotsiles y tseltales.<sup>47</sup>

La primera incursión militar ibérica en la provincia chiapaneca se suscita en los años de 1523 y 1524 con el arribo del español Luis Marín, quien no fundó ningún asentamiento. Es hasta el año de 1528 que llegan dos contingentes militares, uno dirigido por Diego de Mazariegos proveniente de la Nueva España y el otro dirigido por Diego Portocarrero proveniente de la Capitanía General de Guatemala. Esta segunda irrupción militar generó los primeros asentamientos hispánicos en la región de Chiapas y terminó con la fundación de la Villa Real de Chiapa en la periferia del hoy llamado río Grijalva y la fundación de San Cristóbal de los Llanos.<sup>48</sup>

45 Diego de Landa, *op. cit.*, pág. 191.

46 Cfr. Mario Ruz, *Copanaguastla en un espejo: un pueblo tzeltal en el Virreinato*, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, UNACH-INI-CONACULTA, 1992, pág. 56.

47 Antes de la llegada de las primeras irrupciones militares hispánicas la provincia de Chiapas se encontraba habitada en su centro por los grupos chiapanecos, al norte y oeste habitaban los zoques ocupando gran parte de la provincia; y en los Altos estaba ocupada por mayas tsotsiles y tseltales. Véase, Andrés Fábregas, *Los pueblos de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del estado de Chiapas, 1992, pp. 173-175.

48 Es en 1527 cuando inicia la expedición patrocinada por Cortés, en la que cayeron los cacicazgos tsotsil y tseltal para finalmente fundar en 1528 la Ciudad Real, actual San Cristóbal de Las Casas. Véase, Fredy Ovando, "Arquitectura y urbanismo novohispano en Chiapas", *Arquitectura y urbanismo virreinal*, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 2001, pág. 131.

Esta primera etapa de invasión ibérica estuvo marcada por sublevaciones y resistencia de indígenas que impidieron la fundación de poblados. En algunos casos se llegó a la ocupación de pueblos indígenas por encomenderos, como es el caso de los poblados de Chiapa, Comitlán, Zinacantán, Chamula, Copanahuastla y Tuxtlán.<sup>49</sup> Las fundaciones se dieron principalmente después de la llegada de los misioneros dominicos quienes instauraron varios conventos, uno de los más importantes fue el de Copanaguastla.

Las evidencias de la producción textil en esta época se encuentran principalmente en referencia con el asentamiento de Copanaguastla. Allí se fundó uno de los cinco conventos de la comunidad dominica que llegó a la región en el año de 1545. El convento de Copanaguastla fue fundado en 1557 como su segunda casa evangelizadora. La región era apreciada y llamada por los nativos como madre de algodón, sus habitantes se reconocían por la elaboración de mantas. Fray Francisco Ximénez,<sup>50</sup> fraile dominico español, describe la región con las siguientes palabras:

49 La resistencia por parte de los pobladores nativos fue aguerrida y valiente. La llamada, Leyenda del Sumidero cuenta la historia del enfrentamiento entre los hombres de Luis Marín y los chiapanecas. Dice la leyenda que los españoles eran numerosos y contaban con caballos, piezas de artillería e indígenas mexicas y tlaxcaltecas que traían desde Tenochtitlán. A esta fuerza se añadió el apoyo de varios pueblos vecinos, enemigos de los chiapanecas. Estos últimos les hicieron frente y pelearon con su característica bravura arrojando flechas, lanzas y piedras. Las tropas españolas tuvieron bajas importantes, pero debido a su superioridad en el número de combatientes, obligaron a los chiapanecas a refugiarse en su ciudad principal que se encontraba cerca del Peñón de Tepetchía, en el Cañón del Sumidero. Ahí se libró la última y célebre batalla. Al encontrarse francamente perdidos y cercados por el enemigo, familias enteras de chiapanecas se arrojaron desde la cima del precipicio, optando por morir antes de sucumbir a la dominación. Véase, Jan de Vos, *La batalla del Sumidero*, México D.F., Ed. Katún, 1985, pp. 23-24.

50 El fraile Francisco Ximénez fue reconocido por la conservación del narrativo del *Popol Vuh*. En 1715, Ximénez realizó una versión prosaica de *Popol Vuh* que forma los primeros cuarenta capítulos del primer tomo de su Historia de la provincia de San Vicente de Chiapas y Guatemala, obra que se mantuvo inédita por más de doscientos años. Se publicó por primera vez en 1929.

De Copanaguastlán no hay que decir por que aquellos y todos los de aquella nación es cuasi la misma cosa con estos (de Sinacatlán), y la lengua tan poco diferente, que los que predicán a los unos, también predicán a los otros, y también los llaman los españoles quelenes. La tierra de Copanaguastlán y toda la comarca es maravillosa en todo, primeramente en temple; porque ni hace frío ninguno ni demasiado calor. Hay gran abundancia de toda la comida de los indios, así maíz como ají y todo lo demás que ellos comen, es la madre del algodón y de allí se visten todas estas provincias, es tierra llanísima, de grandes pastos para ganados y a las espaldas tienen las sierras de donde se saca el oro, es del todo semejante Jericó...<sup>51</sup>

A su vez, Mario Ruz dice lo siguiente de los copanaguastlecas:

...eran famosos por sus trabajos con la fibra de algodón, en particular sus mantas: las había delgadas, gruesas, tejidas, bordadas, hiladas, labradas, deshiladas, bordadas sólo en la orilla; blancas, negras, rojas, pintadas con palo de brasil, listadas o de color bermellón. Con ellas se confeccionaban vestidos de trabajo, de fiesta, de bodas, de luto o de guerra, a la vez que se hacían mortajas, pañales, pabellones, cortinas, escudos (también elaborados con cuero), pañuelos, vendas, coladores, sábanas, colchones e incluso “retablos” y fajas para aliviar las hernias inguinales. Pero no se empleaban únicamente ropas de algodón; también nos hablan los diccionarios de las hechas con “lino de maguey” (usado además para fabricar vendas) y de aquellas -como las nupciales- donde se entreveraban plumas a lo largo del tejido, destacándose las verdes, al parecer proporcionadas por quetzales, papagayos y loros.<sup>52</sup>

Las dos citas anteriores permiten inferir que en la primera etapa de la Colonia se conservaron muchos de los rasgos de embellecimiento personal propios de los mayas clásicos, así como las prácticas de producción textil. Las

51 Fray Francisco Ximénez, *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, Guatemala, Ed. José de Pineda Ibarra, 1965, pág. 246.

52 Mario Ruz, *op. cit.*, pág. 11.

mujeres copanaguastlecas se vestían con naguas y huipiles, trenzaban su cabello con cintas, además se pintaban el rostro con óxido de hierro y se depilaban las cejas tal como lo hacían los mayas clásicos. Usaban collares, sartaes de cuentas y pretales de cascabeles, al igual narigueras de ámbar y coronas de flores, plumas e incluso metal. Los hombres usaban bragueros, camisas con mangas y tilmas; solían llevar el cabello largo, cubiertos en ocasiones con sombreros adornados con plumas o penachos similar a como lo hacían desde el periodo clásico maya. En los pies portaban huaraches de fibra de maguey o *ixtle*, cuero de venado o palma, en ocasiones con suela de manta gruesa.<sup>53</sup>

La región de Copanaguastla era considerada de gran importancia por los españoles pues veían la zona como muy rica por sus cultivos de algodón, su ganado y sus minerales, así como por su ubicación sobre el Camino Real de Guatemala; además por la garantizada mano de obra indígena.

Los dos conglomerados indígenas más importantes de los Altos de Chiapas en la etapa del contacto con los españoles fueron especialmente Zinacantán y Copanaguastla, lugares que de inmediato fueron organizados según los criterios traídos de la península ibérica. En relación a las formas de organización hecha por los frailes misionero Antonio de Remesal dice: “Comenzaron los padres a tratar de juntar los pueblos, y disponerlos en forma de república sociable, para que más presto se juntasen a misa y a sermón, y a todo aquello que fuese menester para su gobierno”.<sup>54</sup>

En 1546 se inauguró la primera casa comunal entre los zinacantecos y en 1547 se hizo la primera concentración de chamulas. El sociólogo Henri Favre, plantea que el sistema colonial en los Altos de Chiapas fue lento y tardío pues existía una gran incertidumbre política y administrativa por parte de los españoles.<sup>55</sup>

53 Véase, Thomas Lee, “Copanaguastla: enlace étnico con el pasado”, *Arqueología mexicana*, VIII, México D.F., junio-julio 1994, pp., 39-44.

54 Antonio de Remesal, *Historia general de las Indias occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala*, Madrid, Abeto, 1920, pág., 87.

55 Cfr., Henri Favre, *Cambio y continuidad entre los mayas de México*, trad. Elsa Frost, México D.F., Siglo XXI, 1973, pág., 31.

Una vez asentados los conquistadores y ya hechos colonos, según lo dijo el dominico Antonio de Remesal, “pretendían ser tan hidalgos, tan caballeros, tan nobles que solo deseaban vivir de sus rentas”.<sup>56</sup>

En su descripción de los colonos Remesal se refiere específicamente a los españoles de Chiapas y señala que sus pretensiones eran más ambiciosas que las que tenían en su vida de España, en donde su situación había sido más modesta y con un *status* social inferior. Debido a estas pretensiones hombres y mujeres tsotsiles y tseltales fueron sobreexplotados.

En la imagen del Códice Kingsborough de la figura 10 se observa el trato de extrema violencia por parte de los españoles hacia la población nativa durante la colonia. Se observa al español encomendero portando traje de gala mientras jala del cabello a un varón nativo que sangra de la boca y la pierna como señal de los maltratos y abusos recibidos.

Las instituciones socioeconómicas desde las cuales se dio la explotación de la fuerza de trabajo de los nativos de los Altos de Chiapas fueron la esclavitud, la encomienda y la reducción. Estas se desarrollaron de manera extendida en toda la región desde principio del siglo XVI.<sup>57</sup> Encomendados o reducidos los tsotsiles y tseltales de la zona de los Altos de Chiapas estaban ligados a los españoles por múltiples obligaciones, una de ellas el tributo. El impacto de esto en la producción textil se dio en la medida en que los hilos de algodón pigmentados y las mantas elaboradas por

56 Antonio de Remesal, *op. cit.*, pp. 5-15.

57 La primera forma económica que usó el español para su beneficio personal (servicio doméstico y carga, entre otras) fue la esclavitud, que además le sirvió como mercancía en el tráfico de esclavos. La encomienda de la zona de los Altos se caracterizó principalmente por la producción del monocultivo del cacao como tributo que se comercializaba en los mercados locales y en el europeo. Aun antes de la fundación de la Ciudad Real la encomienda estaba creada desde las primeras expediciones hechas por Marín Véase, Nélida Bonaccorsi, *El trabajo obligatorio indígena en Chiapas, siglo XVI (los Altos y el Soconusco)*, México D.F., UNAM, 1990, pág. 9.

las mujeres nativas adquirieron el valor de tributo pues los encomenderos españoles reconocieron su importancia dentro del comercio y uso diario en la región.<sup>58</sup>

Ya para el final del siglo XVI la mayor parte de las encomiendas estaban desapareciendo para ser remplazadas por la hacienda. Esto llevó a que los antiguos encomenderos buscaran asegurar su estabilidad en la región arrebatándose entre sí tierras o quitándosela a los nativos. Este nuevo sistema trajo consigo

un ajuste en las formas de explotación indígena, de tal forma que la hacienda se hizo la heredera de la encomienda y la reducción pasó a ser la comunidad.<sup>59</sup>

Un acontecimiento particular ocurre en el siglo XVII en el pueblo de Copanaguastla, el cual cayó en ruina, según lo explica Mario Ruz, debido a las epidemias.<sup>60</sup> La leyenda lo atribuye a un castigo divino por las prácticas idolátricas que sus habitantes conservaron hasta bien entrada la



Fig. 10. Dibujo basado en detalle del Códice Kingsborough, Copia del italiano Agostino Aglio para Lord Kingsborough, 1825-1826. Por Andrés Torres.

58 Cfr., José Canalep y José Méndez, *Historia regional de Chiapas*, México D.F., Limusa, 2000, pp. 23-24.

59 Debido a los continuos desacuerdos locales sobre la repartición de las encomiendas y a los constantes cambios sociales se pasó de la encomienda a la hacienda. La reducción también decayó pues, según lo narra Antonio de Remesal, los indios huían a la selva tras los abusos españoles. Véase, Antonio de Remesal, *op. cit.*, pág. 28. Y véase, Nélida Bonaccorsi, *op. cit.*, pág. 34.

60 Cfr., Mario Ruz, *op. cit.*, pág. 25.

época colonial. Al respecto escribe el fraile Francisco Ximénez lo siguiente:

La causa principal á que todos atribuyen la justa indignación de Dios contra esta gente miserable, fue el que para darle culto á su ídolo ó demonio en que idolatraban pusieron detrás de la Sma. imagen del Rosario al ídolo para que afectando ir á visitar la Sta. Imagen poder ellos ofrecer con más libertad y desahogo sus sahumeros al demonio que tenían á las espaldas del retablo de la Soberana Señora...<sup>61</sup>

Con la institución de la hacienda y de la comunidad los grupos de nativos recibían fracciones de tierra para la labor colectiva o ejidos que se usaban para cubrir los gastos comunales. Estas nuevas comunidades ya no pagaban tributo al encomendero sino que lo hacían al terrateniente, además estaban obligadas, por salarios simbólicos, a trabajar los grandes dominios del Señor hacendado. Al respecto del pago de su trabajo Thomas Gage, misionero jesuita, dijo lo siguiente: "... es el tal salario que se les da a los indios que apenas se pueden sustentar con él [...] de esta manera se venden los indios cada semana como esclavos".<sup>62</sup>

Con este nuevo sistema socioeconómico la dependencia de los tsotsiles y tseltales al sistema colonial aumentó pues la hacienda monopolizó las técnicas de elaboración de productos a través del trapiche, el molino, el obraje y el ingenio. Los nativos debían pasar por los españoles para convertir sus granos en harina o su algodón en vestido. Esta nueva dinámica económica repercutió notablemente en la producción textil regional al igual que lo hizo la implementación de nuevas técnicas que los españoles introdujeron, como es el caso del telar de pedal.

Según lo plantea Irmgard Weitlaner, el telar de pedal trajo una nueva división del trabajo textil pues los varones eran quienes se encargaban de trabajarlo mientras que las mujeres se ocupaban de cardar, devanar, lavar y teñir los hilos, además ellas

61 Francisco Ximénez, *op. cit.*, pág. 147.

62 Thomas Gage, *Nueva relación que contiene los viajes de Tomás Gage a la Nueva España*, Paris, Librería la Rosa, 1838, pp. 326-327.

continuaron trabajando en el telar de cintura principalmente para elaborar los vestidos de su familia.<sup>63</sup>

El uso del telar de pedal implicó también una influencia en los diseños pues esta técnica permite realizar telas de mayor dimensión, lo cual favorece la elaboración de vestidos con modelado de los cuerpos a través del corte de las telas —es lo que se llama, indumentaria confeccionada—.<sup>64</sup> Ruth Lechuga describe esta indumentaria como de uso exclusivo por parte de los colonos españoles así: "el vestido civil de los hombres consistía en calzones bombachos que llegaban a la rodilla, medias y zapatos, camisa, jubón entallado, capa y sombrero. Las mujeres usaban vestidos de corpiño largo y ajustado, mangas anchas y falda acampanada que llegaba al suelo".<sup>65</sup>

La influencia en la producción textil no solo fue española sino también de los grupos mexicas y tlaxcaltecas que llegaron aliados a los colonizadores. Estos grupos trajeron diseños y técnicas que se introdujeron en la región de los Altos de Chiapas, en especial en las cercanías de la Ciudad Real. Un ejemplo de esta influencia se encuentra en la manta anudada como borla en el hombro o en el pecho; además de la influencia de los bordados en el borde de las mantas mexicas visibles por ejemplo en el Códice Florentino



Fig. 11. Mujeres de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2011.

63 Irmgard Weitlaner, *El textil mexicano: técnicas de producción*, México D.F., Museo Rufino Tamayo, A.C., 1986, pág. 26.

64 El telar de cintura permite elaborar telas de hasta 1.30 x 80 cm aproximadamente por lo cual no se pueden hacer cortes sino uniones entre una tela y otra para diseñar blusas, mantas o huipiles rectos.

65 Ruth D. Lechuga, *La indumentaria en el México indígena. Las técnicas textiles en el México indígena*, México D.F., Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías; SEP, 1986, pág. 19.



Fig. 12. Dibujo basado en detalle del Códice Kingsborough, siglo XVI. Por Andrés Torres

o en el Kingsborough. Es un estilo que aún se práctica por mujeres de los Altos de Chiapas. En las figuras 11 y 12 se evidencia la costumbre de usar esta prenda anudada tanto en el siglo XVI como en la actualidad.

Otra de las influencias mexicas o tlaxcaltecas en los diseños de la región se ve en el bordado de un rectángulo en el pecho de las blusas. Era un elemento frecuente en el diseño de huipiles o mantas elaboradas por los grupos originarios del centro y que aún se usa en Chiapas como adorno de blusas masculinas y algunas femeninas. En las imágenes de la figura 13 y 14 se observa el uso del rectángulo bordado en las dos épocas.

Dentro de las aportaciones que recibió la producción textil de los Altos de Chiapas durante la Colonia se destaca la incorporación de la lana gracias a la introducción de la crianza de borregos por parte de los frailes españoles. Los borregos se daban en repartimiento a los nativos para la obtención de lanas y a su vez de textiles.<sup>66</sup> La lana tuvo un gran impacto en las zonas frías donde su uso se incorporó con mayor rapidez.

En el caso particular de Chiapas fue en la zona alta de San Juan Chamula donde la lana tuvo mayor acogida. En la actualidad esta práctica es evidente tanto en la elaboración textil como en la crianza de

<sup>66</sup> Se cree que la lana reemplazó el uso de la piel de conejo. Véase, Carmen Cook, "La indumentaria y el arte textil prehispánico", *Indumentaria mexicana*, XIII, núm. 77/78, México D.F., 1966, pp. 5-6. Y Véase, Walter Morris, *Mil años de tejido en Chiapas. Un documento sobre la primera exposición de la Colección Pellizzi en el Centro Cultural Maya*, México D.F., Instituto de Artesanía Chiapaneca, 1984, pág. 25.



Fig. 13. Blusa femenina actual de Oxchuc. Elaborada en telar de cintura. Registro de observación. Dibujo de Andrés Torres, 2019.

borregos que sigue siendo una actividad importante para los grupos tsotsiles chamulas. En la imagen de la figura 15 se presenta un chamarro cardado en pelo de borrego que se usa como prenda masculina; es una técnica con la que también confeccionan faldas para mujeres.



Fig. 14. Dibujo basado en el Códice Florentino. Lib. 4, siglo XVI. Por Andrés Torres.

Otra de las incorporaciones importantes fue la producción de la seda. Los frailes españoles trajeron árboles de morera y gusanos de seda, con lo cual se desarrolló una importante y prometedora industria para los intereses económicos de los dominicos de la época virreinal. La seda fue de uso exclusivo en las clases altas, se empleó para adornar fragmentos de

algunas prendas mediante la inclusión del terciopelo, rasos y damascos. En Chiapas la seda se utilizó en la confección de trajes ceremoniales por parte de algunos tsotsiles y tseltales.<sup>67</sup> Junto con la crianza del gusano, la producción de seda y lana, se cultivó el lino y el cáñamo, así como se implementó el uso de las cardas y la rueca, lo cual amplió posibilidades para la producción textil.

Por su parte con la hacienda se dieron dos hechos importantes que marcaron la producción textil en la época. El primero fue la reglamentación del ejercicio de los oficios por parte de los españoles. El segundo consistió en el hecho de que los españoles invalidaron la disposición prehispánica en la que se prohibía el uso de vestimenta propia de la clase alta por parte de los sectores populares, lo cual implicó que algunos diseños que habían sido exclusivos de alguna clase social se generalizaran.<sup>68</sup> Refiriéndose a la reglamentación de oficios durante este periodo Ruth de Lechuga dice lo siguiente:

Tomando el modelo europeo, se instalaron gremios, que eran asociaciones de artesanos de una misma rama. Estos gremios protegían a los trabajadores españoles; no se permitía la entrada



Fig. 15. Prenda masculina elaborada con lana de borrego en San Juan Chamula. Registro de observación. Dibujo realizado por Andrés Torres, 2019.

67 Cfr., Ruth Lechuga, *El traje de los indígenas de México*, México D.F., Panorama, 1995, pág. 37.

68 Véase, Teresa Castelló, et al., *Historia y arte de la seda en México, Siglos XVI-XX*, México D.F., Fomento Cultural Banamex, 1990, pp. 27-28.

a indígenas y negros. Sin embargo pronto se notaba la falta de personal especializado en el ramo textil y los indígenas, muy hábiles en el aprendizaje, encontraron su lugar.<sup>69</sup>

Es así que al anularse la disposición prehispánica de exclusividad en el uso de ciertas prendas y junto con la nueva reglamentación de los oficios, se dio un incremento de diseños y modelos en el vestir de la zona. La variedad de diseños ya existía desde la época prehispánica o desde el momento de los primeros contactos con españoles –como se observa en los registros del Códice Florentino de la figura 16–. No obstante, las nuevas técnicas de producción textil, las materias primas de introducción hispánica y las nuevas instituciones socioeconómicas implicaron importantes ajustes en la industria

Según lo expone Tonatiuh Gutiérrez, investigador especializado en la indumentaria indígena, desde el siglo XVII se empezó a hacer evidente la incorporación de diseños europeos en la vestimenta indígena. Por imposición de los clérigos o por gusto, el hombre comenzó a usar calzón, camisa y sombrero. Las mujeres fueron incorporando gradualmente la blusa hispánica a algunas de sus indumentarias. Se da la coexistencia de prendas españolas con las de origen prehispánico, además se extiende el empleo de nuevas herramientas como la aguja de metal, las tijeras, los ganchos y los bastidores.<sup>70</sup>

En el caso específico de Chiapas el proceso de aculturación en la época de la Colonia de los siglos XVI, XVII y principios del XVIII no tuvo un impacto tan profundo.<sup>71</sup> Según lo plantea Henri Favre, un hecho que lo demuestra es que a finales del siglo XVII el número de tsotsiles y tseltales castellanizados era tan bajo que las

69 Ruth Lechuga, *El traje de los indígenas*, op. cit., pág. 20.

70 Véase, Tonatiuh Gutiérrez, *Indumentaria tradicional indígena*, México D.F., Hermes, 2001, pág. 31.

71 Juan Viqueira y Mario Ruz explican que, a excepción de los frailes, los españoles pocas veces estuvieron profundamente involucrados en la vida indígena. Es decir, llevaban vidas separadas pues en escasas ocasiones se reunían para trabajar o adorar juntos, el único vínculo directo lo daba la economía tributaria que no implicaba contacto cercano. Esto, según lo explican, promovió que las diferencias entre ellos permanecieran firmes. Véase, Juan Viqueira y Mario Ruz, *Chiapas: los rumbos de otra historia*, México D.F., UNAM, 2004, pág. 128.

autoridades enfrentaban dificultades para llenar los puestos de escribanos a pesar de que en un acta de cesión los encomenderos se comprometían a enseñar castellano a los indios.<sup>72</sup>

En este proceso de aculturación entraron en juego diversos aspectos, cuatro de los más significativos son los siguientes: el primero son los levantamientos chamulas y tseltales ante la imposición hispánica; el segundo, hace referencia a las retiradas a la alta montaña de numerosos grupos de nativos, quienes huían del despotismo español; el tercero tiene que ver con el hecho de que los nativos disfrazaban sus prácticas rituales prehispánicas como cristianas; y el cuarto se expresa con la poca castellanización indígena.<sup>73</sup>

Se puede inferir que estos aspectos –sumados a la llegada de nuevas técnicas y materias primas– repercutieron en la práctica textil de la región desde una perspectiva de intercambio más que hacerlo desde la imposición hispánica. Es decir, los diferentes actos de resistencia de los nativos ante la dominación española favorecieron a las prácticas textiles conservándolas en la dinámica social antes que opacándolas o minimizándolas. Aunque no sólo fueron los actos



Fig. 16. De los atavíos de señoras. Códice Florentino. Libro VIII. f. 30. Reprografía: Marco Antonio Pacheco / Raíces

72 Henry Favre, op.cit., pág. 47

73 La llamada Guerra de las Castas de Chipas, ocurrida hacia 1869, fue uno de los levantamientos de tsotsiles más significativos de la época. Esta rebelión tenía rasgos similares a otro levantamiento tseltal en el siglo XVII y los dos lograron principalmente establecer una religión y una jerarquía religiosa propia (aunque inspirada en el catolicismo). Véase, Friedrich Katz, *Revuelta, rebelión y revolución. La lucha rural en México del siglo XVI al XX*, trad. Paloma Villegas, México D.F., Era, 2004, pp. 466-467.

de resistencia, sino también el valor que los textiles adquirieron dentro de las nuevas instituciones económicas de origen español. Es probable que algunos rasgos de directo origen prehispánico se desvanecieran, pero, antes que destruirse, se transformaron.<sup>74</sup>

Una práctica prehispánica que prevaleció hasta el siglo XIX en gran parte de México fue el arte plumaria. El trabajo de hilar plumas –una técnica que en toda la Mesoamérica prehispánica se desarrolló alcanzando un exquisito refinamiento– continuó usándose durante la colonia mediante la elaboración de telas emplumadas con técnicas de origen prehispánico. La técnica es descrita por Sahagún como se presenta a continuación:

La que vende plumas hiladas suele criar muchas aves de que pela las plumas, y peladas envuélvelas con greda, y pela las plumas de arriba, y las que están debajo, que son muy blandas, como algodón, y hace todo lo siguiente; que hila pluma, hila parejo, hila atramuezos, hila mal torcido, hila bien torcido, tuerce la pluma, hila nequén con huso, con que hilan las mujeres otomitas, hila con torno la pluma pelada, y la torcida; hila también la pluma de pollos, e hila pluma de ánsares grandes, la de ánsades, la de ánsades del Perú, la de lavancos y la de gallinas (de la tierra)<sup>75</sup>

El arte de los amantecas –nombre dado por españoles a los maestros indios que trabajaban la pluma– o plumajeros, fue bien valorado durante la Colonia. Francisco López de Gómara, humanista del renacimiento, describe su labor con las siguientes palabras: “acontéceles no comer en todo un día poniendo y quitando la pluma y mirando a parte y otras, al sol, la sombra, a la vislumbre [...] no las dejan de las manos hasta ponerla toda a perfección”.<sup>76</sup>

74 Durante esta etapa la mujer continuó tejiendo en el telar de cintura la indumentaria de su familia, usando como materia prima principal el algodón y en menor cantidad el ayate o la tilma mientras que el ixtle cayó en desuso. La inclusión de fibras o diseños heredados de España en la ropa familiar indígena se dio de forma paulatina. Véase, María Teresa Pomar y Juan Rafael Coronel, *Arte textil. Colección del Centro de Textiles del Mundo Maya*, México D.F., Fomento Cultural Banamex, 2003, pág., 18.

75 Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México D.F., Porrúa, 1975, pág., 576.

76 Francisco López de Gómara, *Historia general de la Indias*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1985, pág. 57.



Fig. 17. *Virgen de Guadalupe*. Arte plumaria. Colección particular, Puebla, siglo XVIII.

Los frailes impulsaron el arte plumaria a través del establecimiento de escuelas o talleres de oficios contiguos a los monasterios. Escuela para nativos adultos en la que aprendían los oficios del plumero, herrero, sastre, zapatero, albañil, carpintero, pintor o escultor. Los talleres promovieron notablemente el trabajo con la pluma, al grado que se habla de una arte plumaria novohispano.<sup>77</sup>

Los amantecas se encargaban de elaborar los mosaicos de pluma –similares a los escudos romanos–, las imágenes de

orden religioso u obras de plumaria en general. En el siglo XVIII se agregó el retrato de la Virgen de Guadalupe como parte del arte plumaria novohispano.<sup>78</sup> En figura 17 se presenta un ejemplo de este tipo de obras.

En el caso de los Altos de Chiapas actualmente se preserva el uso de un traje de novia que entreteje plumas de gallina para su decoración. En la imagen de la figura 18 se muestran los diseños e incrustaciones de plumas del traje zinacanteco. Además, se evidencia su similitud con huipiles del siglo XVI que también usaban plumas como se observa en la figura 19.

Estas piezas del siglo XVI empleaban la técnica de brocado con hilos de lana y seda, además elementos emplumados de color rojo,

77 Esto a pesar que los grandes maestros conocedores directos de las técnicas prehispánicas mueren a finales del siglo XVI. Véase, Ingard Witlaner, “Telas emplumadas en la época Virreinal”, en *El arte plumaria en México*, México D.F., Fomento Cultural Banamex, 1993, pp. 84-86.

78 Los cronistas de la época lo explicaban señalando que los lienzos pintados se hacían para que los indios tocasen con los ojos lo que trataban de imprimirles en el alma. Véase, Fray Matías de Escobar, *Americana Thebaida. Crónica de la provincia agustiniana de Michoacán*, Michoacán, Balsal Editores, 1970, pág. 234.



Fig. 18. *Traje de novia de Zinacantán*, Centro de Textiles del Mundo Maya, 2018.



Fig. 19. *Huipil llamado de la Malinche*. Siglo XVI, Museo Nacional de Antropología, México D.F.

morado, verde y amarillo. La técnica de tejido, el hilado del plumón y el uso de grecas eran de origen prehispánico; mientras que el uso de la seda, la lana y los decorados de frutas y algunos animales (caballo y león) eran de influencia hispánica. En relación a la actual técnica de ornamentación con plumas del vestido zinacanteco Imgard Weitlaner explica lo siguiente:

La prenda ejemplifica varios rasgos de indudable origen prehispánico. De especial interés es el empleo de diferentes técnicas para la ornamentación con plumas, para el entretejido y el bordado, además del uso de plumas sueltas anudadas a la superficie de la tela. Desafortunadamente la calidad del hilado, del tejido y de la decoración con plumas ha caído mucho, de modo que la que se alcanza en nuestros días no se compara ni con mucho

de la de los antiguos indígenas, que implicaba un alto grado de habilidad técnica. Sin embargo, las técnicas actuales deben ser vistas como una supervivencia de los métodos empleados en tiempos prehispánicos para la manufactura de prendas lujosas entretejidas y bordadas con plumas.<sup>79</sup>

79 Imgard Weitlaner, *Hilado y tejido*, op. cit., pág. 93.

En la actual producción textil maya de los Altos se identifican tres rasgos de directo origen prehispánico. El primero, relacionado con el arte plumaria, es el uso de la ornamentación con plumas de gallina en Zinacantán. El segundo, es la preservación del rectángulo mexicana en los huipiles actualmente desaparecido entre los pueblos de habla náhuatl del altiplano mexicano. Y el tercero, es el uso de motivos presentes en la indumentaria de personajes esculpidos en dinteles clásicos de Yaxchilán en huipiles actuales.<sup>80</sup> En la imagen de las figuras 20 y 21 se presenta la similitud de una prenda de vestir prehispánica y una de uso actual.



Fig. 20. *Dibujo de fragmento del Dintel número 24*. Yaxchilán, Cultura Maya Clásica.

Por otro lado, dentro de las prácticas de origen prehispánico vigentes en los siglos XVIII y XIX en los Altos de Chiapas se encuentran las siguientes: la siembra de maíz y cacao; la importancia del mercado o tianguis como espacio de intercambio social y económico; y, el uso del cacao como moneda fraccionaria.<sup>81</sup> En general en esta época las actividades de orden económico tenían un fuerte arraigo artesanal, es decir, eran actividades con procesos de elaboración manual antes que industrial.

80 Walter Morris explica que el uso de las plumas en el vestido actual zinacanteco es el único en todo México que aún preserva técnicas del arte plumaria como una práctica viva. Al igual que ocurre con la conservación del diseño del rectángulo bordado en las blusas. Véase, Walter Morris, op. cit., pp. 35-40.

81 Véase, Juan Viqueira y Mario Ruz, op. cit., pp. 100-102.

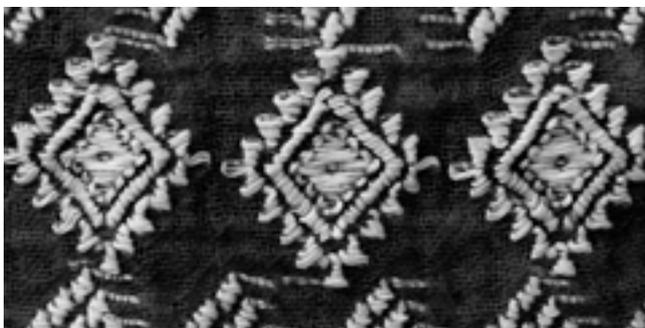


Fig. 21. *Detalle de blusa actual*. Venustiano Carranza. Registro de Observación, 2018.

Desde la perspectiva europea de finales del siglo XVIII y principios del XIX –influenciada por la revolución industrial europea– la producción artesanal era insuficiente. Al igual que lo era desde la perspectiva de los intereses económicos de los latifundistas chiapanecos, para quienes la producción manual resultaba precaria.<sup>82</sup> No obstante, desde la perspectiva de la producción tradicional de los tsotsiles y tseltales los procesos de producción manual implicaron el arraigo de técnicas y actividades que ellos conocían con propiedad pues las venían heredando de siglos atrás.<sup>83</sup>

Durante el siglo XIX en la zona prevalecieron las técnicas artesanales de producción textil, sobre todo en las prendas de vestir de uso cotidiano o ceremonial al interior de las comunidades tsotsiles y tseltales.

82 *Cfr.*, Henry Favre, *op. cit.*, pág. 52.

83 En relación a los procesos de producción textil artesanal e industrial Juan Rafael Coronel y Teresa Pomar señalan significativas diferencias al explicar que antes de la Revolución Industrial toda vestimenta era artesanal y de importante contenido milenario, de orden social, político y religioso; además ampliamente relacionada con hechos de agricultura, caza, fecundidad, dioses, ancestros o de narrativas personales que le daban gran diversidad a los diseños. A diferencia de esto, en la producción industrial o en la tecnológica los diseños se estandarizan y carecen de un vínculo directo con alguna práctica ritual. Véase, María Teresa Pomar y Juan Rafael Coronel, *op. cit.*, pág. 54.



Fig. 22. *Huipil tsotsil de Santa Rosario*. Seda y algodón tejidos en telar de cintura y brocado, 95x134 cm. Siglo XIX, San Juan Chamula, Col. Cooperativa Sna Jolobil, A.C.

Es decir, el telar de cintura, el bordado y el brocado seguían siendo las técnicas para la elaboración de los vestidos de las mujeres indígenas y sus familias. Un claro ejemplo de esto se evidencia con el huipil de Santa Rosario de la figura 22. Es una prenda tsotsil del siglo XIX proveniente de San Juan Chamula, tejida y brocada en telar de cintura con seda y algodón.

Esta prenda además muestra como en el siglo XIX se mantenían los diseños de greca y rombos de origen prehispánico junto con el uso de hilos de seda de influencia española.<sup>84</sup> Otro elemento que se destaca en este huipil es el diseño de aves con ciertos rasgos hispanizados en la parte inferior de los brocados. Las aves presentan similitud con bordados europeos hechos en punto de cruz.

Las técnicas de bordado español también fueron una importante influencia para los textiles entre los mayas de Chiapas. En especial la técnica del punto de cruz que fue enseñada de forma extendida por las monjas, principalmente durante los siglos XVIII y

84 Según lo explica W. Morris, la fascinación europea por la seda influyó de forma indirecta en los indígenas de los Altos de Chiapas facilitando su uso en prendas especiales. No obstante, explica que su importancia disminuyó hasta escasear o desaparecer a partir de la independencia de México. Véase, Walter Morris, *op. cit.*, pág. 38.

XIX en todo México.<sup>85</sup> En relación con esta técnica y su difusión en México Marion Oettinger –historiador y antropólogo dedicado al arte y cultura latinoamericana– explica lo siguiente:

Los españoles trajeron a México muchas artes aplicadas que recogían también siglos de influencia árabe; esa riqueza de técnicas artesanales fue absorbida por la habilidosa y sensible población indígena. Las niñas educadas en los conventos aprendían las artes del hilado, el tejido y la costura; y hacían y decoraban manteles para la mesa y el altar, servilletas, ornamentos religiosos y prendas de vestir muchas veces de gran lujo, pues la categoría social se reflejaba en el atuendo.<sup>86</sup>

El punto de cruz es una técnica vigente en algunos municipios de los Altos de Chiapas, como es el caso de las aplicaciones bordadas por los grupos tseltales de Chilón. Otro caso de la refinada habilidad en el manejo de la técnica de punto de cruz desarrollado en la región se encuentra en los bordados del municipio de El Bosque.

Según lo anterior se puede inferir que durante los siglos XVIII y XIX continuó el intercambio en los procesos de producción textil en la región de los Altos a través de la adopción de técnicas de bordado español, las cuales ampliaron las técnicas de origen prehispánico. Sin embargo, este intercambio también experimentó los altibajos de la situación

---

85 Es probable que las beatas –mujeres casadas que cruzaban el océano para establecer escuelas no conventuales sino laicas en el Nuevo Mundo– fueran quienes más enseñaron la técnica de punto de cruz en diferentes lugares de México. En sus escuelas enseñaban religión católica, lectura, escritura, operaciones elementales de aritmética, canto y principalmente el bordado que era una labor propia de las mujeres europeas. Véase, María Luisa Sabau, *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*, México D.F., UNAM / CONACULTA, 1994, pág. 40.

86 Marion Oettinger, *Tesoros del arte popular mexicano: colección Nelson Rockefeller*, trad. María Palomar, México D.F., Artes de México, 2009, pág. 68.

de miseria y servidumbre a que estaban sometidos los tsotsiles y tseltales bajo los nuevos y viejos empresarios agrícolas y ganaderos de la época.<sup>87</sup>

Ante estas condiciones algunas de las técnicas de tejidos desaparecieron o fueron remplazadas por telas y ropas introducidas por el recién inaugurado puerto de San Juan Bautista de Villa Hermosa.<sup>88</sup> Además, la situación de miseria a la que estaban sometidas las comunidades indígenas favoreció la reproducción de enfermedades o pestes en la región, lo cual afectó la conservación de técnicas tradicionales. Es el caso de la técnica del textil brocado chamula. Pedro Meza, tejedor que conserva técnicas que han caído en desuso, explica que esta técnica de San Juan Chamula desapareció a principio del siglo XX debido a que por miedo al contagio de enfermedades la población chamula quemaba sus vestidos; además muchas de las antiguas tejedoras que conocían la técnica murieron, de tal forma que la técnica fue olvidada.<sup>89</sup>

Por otro lado, las políticas porfirianas de la época tuvieron un impacto significativo en la región de Chiapas. La llamada, *Ley sobre ocupación y enajenación de terrenos baldíos*, decretada por Porfirio Díaz, justificó la venta o entrega de grandes cantidades de tierra a los colonos –tierras que según el gobierno no tenían dueño–. Estas políticas de capitalización latifundista justificaron el despojo arbitrario de sus

---

87 Los archivos del estado de Chiapas conservan memorias en las que se encuentra el dato de que en 1846 un gobernador de Chiapas señaló que los arreglos latifundistas vigentes tendían a hundir a la clase indígena en la miseria. Véase, Henry Favre, *op. cit.*, pág. 62.

88 Véase, Mercedes Olivera y María Dolores Palomo, *Chiapas: de la independencia a la revolución*, México D.F., Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social / Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Chiapas, 2005, pág. 176.

89 Pedro Meza, “La pérdida del textil brocado en Chamula”, tesis de Licenciatura en Comunicación Intercultural, Universidad Intercultural de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2012, pág. 16.

tierras a numerosas comunidades indígenas.<sup>90</sup> En el caso de Chiapas las tierras comunales indígenas fueron las primeras en ser afectadas.

La reacción de la población tsotsil y tseltal de los Altos de Chiapas ante esta situación fue la insurrección. En 1860, estos grupos intentaron renovar algunas estructuras tradicionales mediante el reagrupamiento intercomunitario sustentado en una base religiosa.<sup>91</sup> Estos hechos de rebelión evidencian que los pueblos tsotsiles y tseltales se caracterizaron por presentar resistencia a las imposiciones de los gobiernos recurriendo a sus prácticas tradicionales.<sup>92</sup>

En el año de 1914, en plena Revolución mexicana, Jesús Agustín Castro promulgó la ley llamada, *Ley de obreros*. En ella se habló por primera vez de la liberación de las deudas por parte de los mozos, así como la asignación de un salario mínimo. El mozo era una figura usada para referirse a los trabajadores de las fincas – predominantemente indígenas– quienes laboraban de sol a sol y de generación tras generación, bajo condiciones de explotación y dependencia económica hacia los terratenientes. Los mozos y sus familias se veían obligados a endeudarse.<sup>93</sup>

Por otro lado, la Revolución de 1910 generó una nueva mirada hacia lo llamado indígena o campesino. En 1934 un decreto federal ordenó la fundación de un Departamento de Acción

90 Según lo expone Jesús Morett, de los 42 millones de hectáreas que se entregaron al gobierno después del proceso de deslinde no se vendieron a los colonos sino que fueron adquiridas por hacendados, empresas mineras y compañías ferrocarrileras. Estos en menos de 27 años se apropiaron del 30% del territorio mexicano. Un 10% del territorio lo obtuvieron las compañías que deslindaron los terrenos como forma de pago. Véase, Jesús Morett Sánchez, *Reforma agraria: del latifundio al neoliberalismo*, México D.F., Ed. Plaza y Valdés, 2003, pág. 45.

91 Véase, John Tutino, *De la insurrección a la revolución en México. Las bases sociales de la violencia agraria 1750/1940*, trad. Julio Colón, México D.F., ed. Era, 1999, pág. 227.

92 Una de esas prácticas tradicionales vigentes en la época era la producción textil y el uso de prendas elaboradas en telar de cintura.

93 Leticia Reina explica que en la memoria oral tojolabal –zona centro oriental del estado de Chiapas– el término *mozo baldío* era entendido como “el que trabajaba de balde”. La palabra “baldío” hacía referencia a “de balde”, es decir que lo hacía por nada. Esto quiere decir que no había una verdadera compensación o remuneración de su trabajo. Véase, Leticia Reina, *La reindianización de América. Siglo XIX*, México D.F., Ed. siglo XXI, 1997, pág. 291.

Social y Cultural y de Protección Indígena.<sup>94</sup> Los indígenas ahora libres de sus deudas y de la servidumbre huían de las fincas hacia las plantaciones beneficiadas en pequeñas dosis por la Reforma Agraria de la Revolución.

En 1950, se crea el Instituto Nacional Indigenista con un centro coordinador en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Según Henri Favre, estas instituciones se organizaron desde la lógica de estudios antropológicos y arqueológicos de corte positivista hechos principalmente por norteamericanos a principios del siglo, así como por rasgos del romanticismo europeo de finales del siglo XIX.<sup>95</sup>

En su inicio el Instituto Nacional Indigenista de San Cristóbal de Las Casas enfrentó la oposición de los finqueros, quienes seguían dirigiendo política y económicamente la región. A estos terratenientes no les convenía las nuevas y liberadoras políticas indigenistas, pues consideraban la explotación de la mano de obra de tsotsiles y tseltales como su mayor fuente de riqueza.<sup>96</sup>

Otra de las características de estas instituciones fue la de crear cooperativas o grupos solidarios, asociados al Fondo Nacional de Artesanías. Desde allí se les enseñaba a los grupos indígenas o campesinos a manejar créditos y desarrollar técnicas de producción coherentes con el comercio de la época. En el caso particular de los Altos de Chiapas, el Fondo Nacional de Artesanías dirigió su mirada en la producción textil promoviendo la formación de cooperativas en la región. Una naciente economía obligaba a las tejedoras a implementar nuevos procesos de producción textil para entrar en el mercado.

En relación con estos cambios la investigación realizada por la psicóloga estadounidense Patricia Greenfield explica que los marcados cambios ocurridos en los diseños textiles entre 1970 y 1991 estaban directamente relacionados con el paso de una

94 Cfr. Moisés de la Peña, *Chiapas económico*, Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del estado de Chiapas, 1951, pág. 41.

95 Véase, Henri Favre, *op.cit.*, pág. 72.

96 Véase, Irma Contreras, *Las etnias del estado de Chiapas: castellanización y bibliografías*, México D.F., UNAM, 1997, pág. 58.

economía de subsistencia (agrícola en los setenta) a una de dinero (comercio en los noventa).<sup>97</sup>

Por otro lado, el uso de los vestidos en los años setenta en la zona Altos eran vistos como un medio para diferenciar a una región o comunidad de otra. En relación a esta forma de distinción entre unos y otros Henri Favre escribe lo siguiente:

La vestimenta permite señalar al indio en cuanto tal no sólo de modo inmediato, sino aun como habitante de tal o cual pueblo y en cuanto miembros de tal o cual comunidad. En efecto, cada comunidad posee su propio vestido que parece derivarse de la vestimenta que usaban los campesinos peninsulares del siglo XVI.<sup>98</sup>

Diseños que se usaban no sólo para distinguir a un grupo indígena de otro, sino que también para diferenciar a indígenas de ladinos de San Cristóbal de Las Casas. Según el mismo Favre, el calzado fue una de las prendas que aseguró esta distinción ya que el ladino siempre estaba calzado mientras que el indio andaba descalzo o usaba huaraches hechos de madera.<sup>99</sup>

Un ejemplo en relación al uso del calzado como forma de diferenciación entre un grupo y otro se encuentra en la propuesta que Nathan Whetten, sociólogo rural, hace en 1948 al decir: “para conocer al indígena es indispensable conocer la lengua que hablan y unirla a otros indicadores como el calzado: usar zapatos, ir descalzos o usar huarache”.<sup>100</sup>

En la imagen de la figura 23 se observa un dibujo de los actuales huaraches de uso ceremonial entre los principales o gobernantes comunales de San Juan Chamula, son

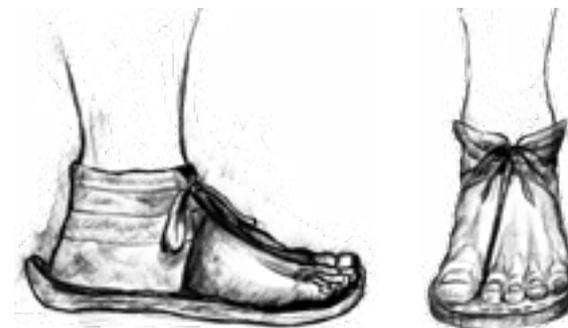


Fig. 23. Dibujo de huaraches. Parte del traje actual de Principales de San Juan Chamula. Registro de Observación, Por Andrés Torres, 2013.

elaborados con suela de madera y piel (gamuza). La preservación de esta elegante prenda de vestir dentro de las actuales prácticas sociales tsotsiles es una evidencia más de resistencia ante la hostilidad que estos grupos han enfrentado durante siglos. Es decir, los tsotsiles diseñaron un calzado que no sólo les dio una identidad que los diferenció de los ladinos, sino que también les permitió conservar la autenticidad en sus modos de vestir.

Esta prenda de vestir chamula presenta además algunos rasgos de semejanza con las sandalias usadas por los mayas clásicos. En la imagen de la figura 24 aparece el fragmento de un dintel palencano en el que se observa a un personaje elegantemente vestido portando huaraches ricamente decorados.

Por otro lado, y ya en la última década del siglo XX, la nueva lógica empresarial basada en la innovación de productos se vio fortalecida con la firma del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, el cual entró en vigor el día 1 de enero de 1994. Ese mismo día grupos indígenas de la región se levantaron en

97 Cfr. Patricia Greenfield, *Tejedoras: generaciones reunidas. Evolución de la creatividad entre los mayas de Chiapas*, trad. Francisco Álvarez, Tuxtla Gutiérrez, Editorial Fray Bartolomé de Las Casas, 2004, pág. 65.

98 Henry Favre, *op cit.*, pág. 85.

99 *Idem.*

100 Nathan Whetten, cit. por Luz María Valdés, *Los indios en los censos de población*, México D.F., UNAM, 2000 pág. 21.

armas en oposición a estas nuevas políticas comandados por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Y es que los pueblos mayas tsotsiles y tseltales de Chiapas han resistido históricamente a toda forma de imposición. Andrés Fábregas Puig, etnohistoriador chiapaneco, habla al respecto de una cultura de la resistencia al referirse a los textiles mayas de Chiapas con las siguientes palabras:

Una cultura de la resistencia, tejida pacientemente en medio de la complicada maraña de relaciones establecidas por el orden colonial. A lo largo de los lentos siglos del Virreinato, mientras una sociedad nueva se desarrollaba con variadas formas de cultura, los pueblos autóctonos de Chiapas reconstruyeron sus identidades en el marco de esta resistencia y la transmitieron de la manera más segura: mostrándosela al colonizador todos los días en el trabajo textil.<sup>101</sup>

Tal como lo señala el mismo Fábregas, el textil ha sido una de las actividades de resistencia cultural ante la imposición dominadora. El caso del arte textil, una resistencia pacífica, ha tenido una amplia difusión en toda la región, como se observa en el mapa en la figura 25.



Fig. 24. Fragmento de Dintel palenquero. Museo de Palenque. Registro de Observación, 2011.

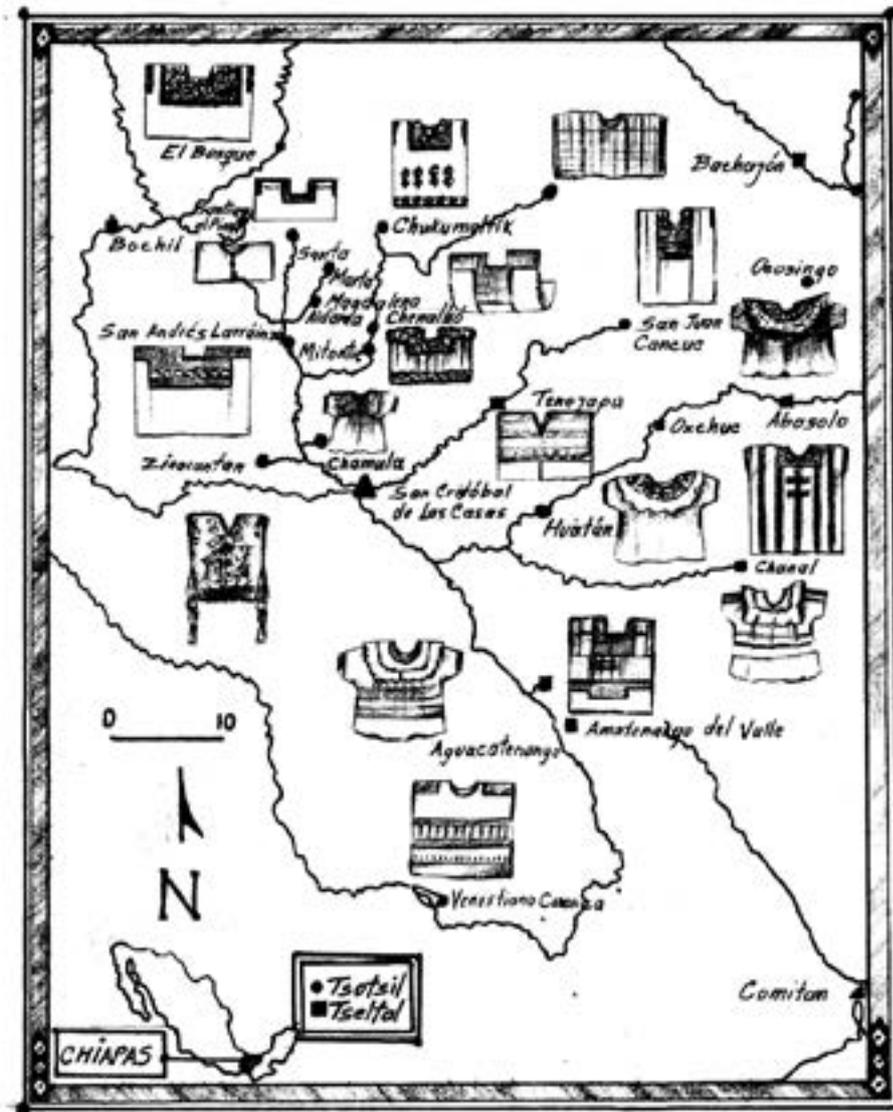


Fig. 25. Mapa: zona textilera en los Altos de Chiapas. Basado en registro de W. Morris. Dibujo de Andrés Torres, 2019.

101 Andrés Fábregas, "El textil como resistencia cultural", en *Textiles de Chiapas*, México D.F., Ed. Artes de México, 1993, pág. 27.

## II. FIBRAS

T SOTSILES Y  
T SELTALES



## II. FIBRAS TSOTSILES Y TSELTALES

### Formas y colores en la tela: caso de San Pedro Chenalhó

San Pedro Chenalhó es un municipio ubicado en los límites del Altiplano Central con las montañas del norte en los Altos de Chiapas. Ch'ernalho' es el vocablo tsotsil con el que se nombra al municipio, significa huacal. Se llama así porque anteriormente el ojo de agua, que actualmente se encuentra cubierto por un tanque, tenía esa forma. El lugar se ha considerado como un espacio sagrado, por ello en cada ocasión de petición o de bendiciones es honrado con rezos, cohetes, flores y pox.<sup>102</sup>

Las mujeres de este Municipio se distinguen por el uso de la toca, un manto o rebozo que portan diariamente. Es una prenda elaborada en telar de cintura que se conforma de una base blanca rectangular sobre la que se realizan bordados predominantemente de color uva oscuro o rojo. El grosor de los bor-

<sup>102</sup> Cfr., Rocío Cedillo, *et. al.*, Chiapas. *Monografía estatal*, México D.F., Secretaría de Educación Pública, 1994, pág. 73.

dados varía a partir de la medición de hilos que hace la tejedora: 3, 5, 7, 9 y 13 hilos.<sup>103</sup>

Los bordados configuran siete columnas ascendentes, cada una de las cuales inicia con una forma orgánica que aparece como base en la parte inferior. Sobre ella se distribuyen ascendiendo tres o cuatro elementos que se separan entre sí por unos pocos centímetros.

La imagen de la figura 26 muestra un bordado grueso en el que se usaron como medidas para su elaboración de 9 a 13 hilos. Este tipo de bordado es empleado para simbolizar un *status*, es decir, esta toca es la que porta la esposa de un hombre con cargo importante en la comunidad. Las mujeres entrevistadas explican que es la más elegante y es para usar en alguna celebración. La elegancia se asocia con el volumen o alto relieve de los bordados.

Por otro lado, las fotos de las figuras 27 y 28 permiten identificar las diferencias que definen los dos tipos de estructuras compositivas de todas las tocas. La primera tiene bordado tres de los cuatro lados del rectángulo y sus ejes horizontales son tres, lo cual significa que la toca es para uso de celebraciones. La segunda



Fig. 26. Toca. San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010.

<sup>103</sup> El análisis descriptivo que se presenta en la parte inicial de este capítulo toma como base las explicaciones de las tejedoras entrevistadas y las observaciones participantes hechas durante la celebración del Carnaval de San Pedro, la celebración de Santos Difuntos y en el uso cotidiano. Se hicieron un total de cuatro entrevistas (tres individuales y una grupal). Igualmente se usan fotografías autorizadas por las personas que allí aparecen quienes admitieron su uso en este texto.

sólo tiene bordados dos de los bordes del rectángulo y sus ejes horizontales se repiten cuatro veces, esto significa que la prenda es de uso cotidiano. Lo común entre las dos tocas es el número de columnas verticales, cada una de siete.

Estos rasgos compositivos permiten identificar el sentido que adquiere la prenda dentro de la dinámica de interacciones entre los sujetos. Es decir, en la toca se realiza un *texto* visual que es leído por los miembros de la comunidad de tal forma que el número de flores, ejes o el volumen indican un rol, un *status*; además son señal de elegancia o de informalidad.



Fig. 27. *Toca para celebraciones*. San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010

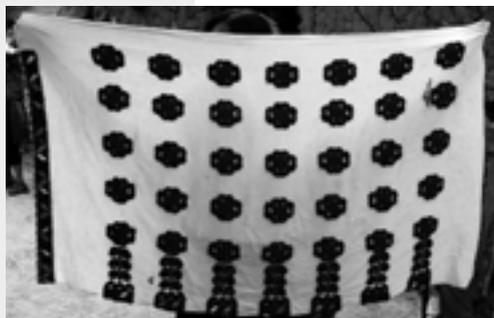


Fig. 28. *Toca de uso diario*. San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010.

104 La voz *texto* proviene del latín *textus*, participio de *textus*, del verbo *texere* que significa tejer, trenzar, entrelazar.

105 Véase, Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Trad. Carlos Manzano, quinta edición, Barcelona, Lumen, 2000, pp. 111-112.

Es un texto en forma de textil que construye sentidos compartidos o enlace entre sujetos.<sup>104</sup>

Lo anterior hace referencia al significado que adquiere el textil dentro del contexto histórico en que se elabora y cómo desde allí adquiere un sentido de identidad, es decir, un sentido de enlace entre los sujetos. Se trata de una unidad cultural, entendida como la denotación que la caracteriza y le da unicidad dentro de un contexto determinado.<sup>105</sup>

Por otro lado, al describir de abajo hacia arriba una de las siete columnas se encuentra que en la parte inferior aparecen una serie de rombos con centros de color blanco, rojo, azul y morado. Éstos configuran una línea horizontal ondulante de base, sobre la cual están las estructuras verticales de las que se ramifican a cada lado borlas. El eje vertical se enfatiza por puntos de color blanco en su interior; las borlas tienen un punto en su centro (de un color diferente cada una). Sobre esta estructura vertical aparece una forma similar a una nube o a una flor, la cual se repite ascendentemente tres veces tal como se observa en la figura 29.

El referente natural es evidente pues predominan formas similares a flores, nubes, hojas o plantas.<sup>106</sup> Es decir, se representan elementos orgánicos como



Fig. 29. *Bordado de toca*. Carnaval de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2013.

106 El nombre de *flores*, *planta* o *nube* lo usó una de las jóvenes entrevistadas para explicar sus diseños.



Fig. 30. *Toca*. Carnaval de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2013.

síntesis o abstracciones de formas naturales. De manera general se observa que la composición es ascendente ya que se cuenta con una base horizontal desde la cual escalan verticalmente las formas. Sin embargo existen pequeñas variantes que obedecen a la creatividad y gusto de la diseñadora.

En el libro titulado *Guía textil de los Altos de Chiapas*, Walter Morris escribe sobre la toca: “el chal usado como la tilma antigua de los aztecas,

está decorado con grandes diseños esparcidos en su superficie, como flores en un campo abierto. La “flor” es una versión local del diseño yoktz’i”.<sup>107</sup>

En la descripción de las variantes y similitudes que a continuación se hace de siete tocas, se puede identificar los rasgos distintivos tanto en los procesos de elaboración como en los de uso, lo que permite precisar la relación existente entre este objeto artístico y la interacción comunitaria.<sup>108</sup>

En la figura 30 se observa que al interior de la toca se encuentran los elementos que conforman la composición general. Sobre el eje horizontal ricamente decorado con acentos de color se ve la estructura vertical como planta delgada que sostiene a la flor. El eje vertical o tallo ramifica seis pares de borlas sobre el que aparece la flor construida mediante dos ejes diagonales en forma de X. Entre cada una de las siete plantas de base se dibujan dos flores, una más grande que la otra, y entre ellas crece

<sup>107</sup> Walter F. Morris, *Guía textil de los Altos de Chiapas*, Asociación Cultural Na Bolom, A.C., San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2009, pág. 81

<sup>108</sup> Todas las imágenes de tocas que se presentan de aquí en adelante son usadas para alguna celebración. Es decir, tienen bordado los tres bordes del rectángulo, menos su borde superior (donde queda el cuello de la mujer).

un tallo sin flor. De cada planta de base ascienden tres nubes que tienen en su interior puntos con variedad de colores.

En la toca de la figura 31 son notorios los detalles de la franja inferior, así como la serie de rombos que la rematan. En la planta se ve el tallo del que salen los cuatro pares de borlas con su punto de color en el centro. Las borlas del tallo y la flor, que es un poco más gruesa que éste, también tiene pequeños puntos de color en su interior. Este bordado es notoriamente voluptuoso, es decir, es tupido o cerrado, lo cual deja ver un sentido de elegancia por sus cuidadosos detalles.

En las tocas de las figuras 32 y 33 se ven dos diseños diferentes en las flores y en las plantas. La primera es una planta que mantiene la constante de ramificar su tallo a través de borlas; su flor, que parece abierta, está unida al tallo. La segunda, en la que aparecen dos tocas, muestra plantas con tallos delgados de los que brotan cuatro pares de borlas de color diferente cada una (rojo, morado, azul, amarillo y naranja), sus flores son más redondas.

En la toca de la figura 34 la planta tiene un tallo grueso, la flor y las nubes se ven gruesas y macizas. Es notoria la presencia de colores fluorescentes como texturas o acentos visuales que le dan ritmo a la parte baja de la composición.

Por último, en las imágenes de las figuras 35 y 36 se muestran dos variaciones más. La primera no cuenta con la base horizontal que recorre toda la toca, por el contrario, cada planta se soporta en una base en forma de cuadrado; su flor es más ancha que el tallo del que se aleja por el espacio que marca un punto rojo. La segunda es la toca

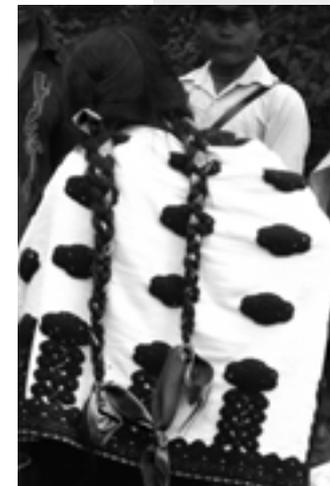


Fig. 31. *Toca*. Día de santos difuntos, San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010

de una mujer de edad mayor o esposa de un hombre con cargo importante, es la misma que elaboran para las vírgenes de la iglesia. Se trata de una toca hecha por la unión de dos de ellas, son cocidas en el centro por una franja de plantas y flores.

Las imágenes de las tocas presentadas dejan ver siete variantes en el diseño de las flores, las nubes, los tallos, las hojas, las bases.<sup>109</sup> Igualmente se evidencia la diversificación en la implementación de acentos en los colores: fluorescentes, colores primarios y secundarios. También se percibe un diferente manejo del espacio: en algunos diseños las formas están más saturadas mientras que en otros hay más distancia entre ellos.

Las variaciones permiten caracterizar los rasgos personales en la acción creadora de cada una de las tejedoras.<sup>110</sup> Además, se considera que las variaciones dependen de las materias primas de cada época, lo cual le da diversificación en los colores, texturas y diseños.

A pesar de las variaciones existen rasgos estructurales fijos o con cambios lentos como se observa en el registro fotográfico que se ha hecho de la toca desde los años cincuenta. En la fototeca del Centro Cultural Na-Bolom se encuentran archivadas imágenes de celebraciones en San Pedro Chenalhó tomadas de

<sup>109</sup> Durante el trabajo de campo se identificaron aproximadamente doce variaciones en los diseños.

<sup>110</sup> Morris afirma que cada una de las prendas tejidas tiene la firma de su creadora. Hecho que fue confirmado en las entrevistas. Véase, Walter Morris, *Mil años, op. cit.*, pág. 22.



Fig. 32. *Toca*. Día de santos difuntos, San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010.

Fig. 33. *Toca*. Día de santos difuntos, San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010.

Fig. 34. *Toca*. Carnaval de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2018.

Fig. 35. *Toca*. Día de santos difuntos, San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010.

Fig. 36. *Toca*. Carnaval de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2018.

los años cincuenta a los ochenta por la etnógrafa suiza Gertrude DUBY Blom.<sup>111</sup>

En las tocas registradas por la investigadora suiza, así como en una toca que pertenece a la Colección Serfin, de las figuras 37 y 38 se observan los mismos rasgos compositivos a los de las tocas actuales: eje horizontal desde el que emergen plantas verticales que ascienden para convertirse en nubes. Las tocas de los años sesenta y setenta tienen bordados más sencillos o sutiles mientras que la actual muestra mayor complejidad y variedad en el color.

Esta doble vía entre cambio y permanencia evidencia el carácter identitario de la prenda pues los rasgos que perduran en ella hacen las veces de lazo que integra herencias desde las que se vinculan los sujetos. A su vez las variaciones o los cambios dejan ver la dinámica de las interacciones entre sujetos a partir de la cual la identidad se mantiene viva como algo flexible y en apertura. En relación con el concepto de identidad como algo flexible Jorge Larraín, investigador chileno, escribe:

Cuando hablamos de identidad nos referimos, no a una especie de alma o esencia con la que nacemos, no a un conjunto de disposiciones internas que permanecen fundamentalmente iguales durante toda la vida, independientemente del medio social donde la persona se encuentre, sino que a un proceso de construcción en la que los individuos se van definiendo a sí mismo en estrecha interacción simbólica con otras personas.<sup>112</sup>

Esta construcción de identidad, heredada por las comunidades mayas actuales, se evidencia en la escena inscrita en las tocas y su similitud con piezas mayas clásicas. Es decir, tanto en las piezas actuales como en las de los mayas clásicos se encuentran rasgos comunes que permiten identificar una herencia que se ha

111 Gertrude DUBY Blom, fotógrafa, trabajadora social y etnógrafa suiza, fue quien dejó el mayor acervo fotográfico sobre las comunidades indígenas de los Altos de Chiapas. Además, fue quien mayor documentación hizo de la vida de los lacandones entre los años cincuenta y noventa del siglo XX.

112 Jorge Larraín, "El concepto de identidad", FAMEGOS, núm. 21, Porto Alegre, agosto 2003, pp.31-32.

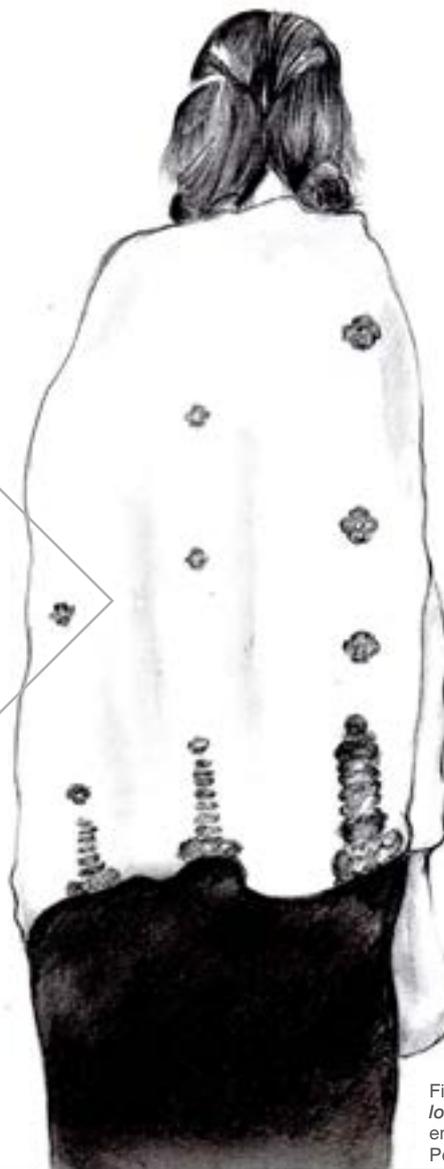


Fig. 37. Dibujo de toca de los años sesenta. Basado en foto Gertrude DUBY Blom. Por Andrés Torres, 2019.



Fig. 38. *Toca de 1975*. Colección Serfin.

ido adaptando y ha permitido la construcción de posesiones o categorías colectivas desde las que se configura su identidad.<sup>113</sup> Estas posesiones son elementos o materiales simbólicos adquiridos en la interacción con otros.<sup>114</sup>

Una posible relación entre la toca actual y los elementos simbólicos mayas clásico se encuentra en el Tablero del Templo de la Cruz Foliada de Palenque. Este Tablero muestra un relieve logrado con líneas firmes que dan surgimiento a una actitud de ofrenda de gran expresividad. En él se encuentra un motivo central en forma

de cruz flanqueada por dos individuos, uno pequeño con un complejo vestuario y otro más alto cubierto solamente con *máxtatl*. La escena se enmarca de derecha a izquierda por textos jeroglíficos extensos, en ellos se encuentra la fecha 692. La descripción que hace Beatriz de la Fuente de esta pieza es la siguiente:

La composición vertical de tres segmentos, los dos laterales correspondientes a los dos sacerdotes ofrendantes, y el central correspondiente al símbolo venerado, se encuentra equilibrada por una estructura horizontal de tres niveles. La inferior, el interior de la tierra, es el mascarón descarnado de la muerte

<sup>113</sup> Es Alberto Hurtado quien plantea tres elementos componentes de toda identidad: *categorías colectivas, posesiones y los otros*. Véase, Alberto Hurtado, "Identidades", *FAMCOS*, núm. 21, Porto Alegre, agosto 2003, pág. 53.

<sup>114</sup> En la escena de la toca, como material simbólico, se encuentra un eje horizontal que representa la tierra sobre el que crecen siete plantas florecidas y sobre ellas destellos de luz convertidos en colores brillantes. De las plantas ascienden tres flores que tocan el cielo para convertirse en nubes, en estrellas. Cielo terrestre y celeste. Cultivo. Planta que crece de la tierra y florece para tocar el cielo y ofrendar las buenas cosechas.

acompañado en un lado por un mascarón terráqueo y en el otro por una deidad terrestre que sale de un caracol y sostiene la planta del maíz, que lleva hojas y cabezas humanas probablemente equivalentes a la deidad joven del maíz..." [...] "Un segundo nivel, central, lleva motivos que representan lo orgánico, lo vital. Las cruces, signo convencional de la planta del maíz, o símbolo cósmico de la vida, que en la mentalidad maya tenía significación análoga..." [...] "Un tercer nivel superior con el pájaro quetzal de máscara serpentina señala la dimensión celeste."<sup>115</sup>

Estas piezas del arte, la Toca y el Tablero, dejan ver la importancia de la acción ritual relacionada con la cosecha. Son escenas que capturan una acción de culto y agradecimiento por las cosechas. En los dos se ve con precisión una relación entre lo terrestre, la siembra y lo celeste y, aunque con formas diferentes, hay similitudes simbólicas tal como se puede observar en la figura 39.

En relación con el manejo del espacio también se encontraron algunos rasgos comunes entre las pinturas mayas clásicas de Bonampak y la toca actual de Chenalhó. En los murales de Bonampak aparece una línea que forma el marco desde el



Fig. 39.

A. *Dibujo: detalle de bordado de toca actual*. Por Andrés Torres, 2019. B. *Dibujo: detalle del Tablero del Templo de la Cruz Foliada en Palenque*. Por Linda Schele, 1976.

<sup>115</sup> Beatriz de la Fuente, *La escultura en*, op. cit., pág. 136

que se crea el ámbito espacial de la composición, de igual forma los mascarones de los cuartos 1 y 3 reposan sobre una línea roja como horizonte de tierra.<sup>116</sup> De manera similar la escena de la toca aparece enmarcada por los ribetes bordados en el rectángulo y en este espacio crece la vegetación sobre una línea roja como horizonte de tierra. Esto muestra una visión espacial con ciertos elementos comunes entre los mayas clásicos y los actuales.

Con relación a un tipo de ilusión óptica que usaban los pintores de los murales de Bonampak también existen algunos rasgos de semejanza con la toca. Ilusión lograda desde el manejo del color. En el caso de los murales la ilusión óptica se encuentra en la falda de uno de los personajes, en la que se percibe la ilusión de que la tela es de color rojo con motivos de volutas en azul, pero en realidad el dibujo está en rojo sobre fondo azul. Al respecto, Sophia Pincemin dice: “dichas ilusiones ópticas muestran, por una parte el conocimiento total de la perspectiva que tenían los artistas mayas. El hecho de poder jugar con la visión para dar la impresión de realidad expresa su dominio sobre los problemas mayores de la pintura”.<sup>117</sup>

Por su parte en la toca tsotsil actual se usan incrustaciones de pequeños puntos de color fluorescente o vivo para crear ilusiones ópticas de relieve. Es decir, desde el contraste entre colores la tejedora logra acentuar volúmenes mediante la vibración de tonos. Por ejemplo, en las borlas de la toca suelen tejer un centro de color intenso o en el eje de tierra acentúan rombos usando el contraste de color, de tal forma que la repetición de estos crea un ritmo visual que recorre la composición dándole movimiento. Es un movimiento de adelante hacia atrás desde el que se destaca el relieve de las formas mediante el juego entre fondo y forma. El uso de estos colores permite mostrar la destreza y riqueza de conocimientos en torno al diseño, el color y el volumen de los mayas actuales.

<sup>116</sup> Cfr. Sophia Pincemin, “Miradas diferentes, o el arte de ver en los murales de Bonampak, Chiapas”, *Estudios del patrimonio cultural en Chiapas*, Chiapas, UNICACH, 2008, pp. 67-68.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pág. 73.

## La espiral como expansión de la experiencia

La espiral y el rombo son los elementos reguladores del diseño sobre las telas ya que a través de ellos se conforma una estructura compositiva con referentes directos a la naturaleza. Las tejedoras pasan de las formas geométricas a las orgánicas usando espirales que les permiten desplazarse sobre la tela a través de bordados o brocados.

En la figura 40 se observa el reverso de un bordado en el que aparece el uso creciente y ondulado de espirales. En ella es evidente la presencia de una concepción espacial matematizada a través de la geometría, es decir el reverso del bordado muestra que la espiral se geometriza en forma de rombos que permiten que el tejido se desenvuelva de manera ascendente y descendente. Se despliega bajo un ritmo visual que remite al continuum infinito a través de una lógica equilibrada y simétrica.

Los bordados se estructuran en una dinámica de cuadrados, rombos y espirales tal como se observa en la figura 41. Allí se hace evidente que el cuadrado es una constante tanto en la construcción unitaria como en la del conjunto, es decir las unidades forman cuadrados al mismo tiempo que la composición total lo hace. Es un ritmo que se asemeja a la geometría fractal en donde las partes son similares al todo y el todo a las partes mediante una correlación entre lo micro



Fig. 40. *Reverso de toca*. San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010.

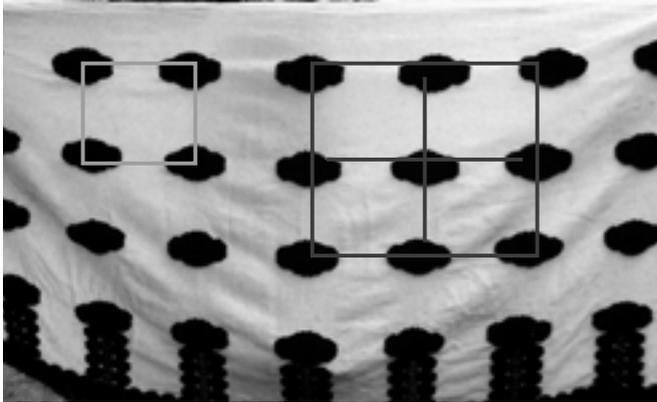


Fig. 41. Estructura compositiva de la toca. San Pedro Chenalhó. Registro de observación. 2011.

y lo macro.<sup>118</sup> Los bordados generan una reciprocidad entre principio y fin que remite a la idea de eterno retorno representado en una la tela.

En la figura 42 se muestra un bordado en proceso de elaboración en el que se percibe el desenvolvimiento del diseño a través de rombos espiralados que, al igual que ocurre cuando usan el cuadrado, sigue una lógica de tipo fractal. Es una modulación que va de la ampliación a la reducción en un mismo espacio.

Podría pensarse que esta dinámica geométrica autorregulada y fractal presente en la práctica textil mantiene vínculos estrechos con algunos elementos de las concepciones temporales heredadas de los mayas clásicos. Por ejemplo, la semejanza que se percibe entre el ritmo infinito de los bordados con la concepción del tiempo sin principio ni fin entre los mayas del Clásico. O la concepción en la que asumían la existencia de una dimensión temporal que a la vez era lineal y cíclica al igual que ocurre con el ritmo incesante presente en los bordados, los cuales remiten a una renovación perenne de

<sup>118</sup> Al estudio de los objetos fractales se le conoce como *geometría fractal*. Es el estudio de modelos infinitos comprimidos de alguna manera en un espacio finito; a su vez se plantea una diferencia entre los fractales de la naturaleza (árboles, montañas, costas, ríos) y los matemáticos pues los primeros son entidades infinitas. Véase, Lina Oviedo, et al., *Fractales, un universo poco frecuentado*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral, 2004, pág. 12.

los ciclos. En la figura 43 se observan diseños brocados en telar de cintura que representan una dinámica de movimiento continuo de orden lineal y cíclico a través del rombo.

Es necesario tener en cuenta que los mayas del Clásico poseían un sistema calendárico de suma precisión insertado en la denominada Rueda Calendárica –la cual se basaba en dos sistemas de datación, el de Cuenta Larga y el de Cuenta Corta–.<sup>119</sup> El tiempo calendárico se fijaba por una aritmética posicional basada en números enteros que les favorecía operar con grandes cifras y transitar por el pasado mediante textos escritos o hacia el futuro a través de predicciones. Esto permite suponer una concepción maya expandida hacia el infinito en la que el tiempo se despliega en un espacio continuo.

Se ha llegado a considerar que la matemática maya al ser posicional y al contar con la presencia y uso del cero adquiría un carácter exponencial. Es decir, adquiría un carácter de crecimiento y decrecimiento similar al representado en las telas a través de bordados y brocados.

Las investigadoras en matemática educativa Cecilia Crespo y Rosa Farfán lo explican así:

Los símbolos básicos eran un punto que representaba el 1 y una barra que simbolizaba al 5. [...] Con ellos, los mayas simbolizaban los números de 1 a 19 mediante adición, a través de la colocación de tantas barras y puntos como fuera necesario. Asimismo, los diecinueve símbolos generados formaban parte de un sistema posicional en el cual se



Fig. 42. Bordado de Tenejapa. Registro de observación, 2012.

<sup>119</sup> Véase, Alfonso, *op. cit.*, p.p.



Fig. 43. Brocado de Venustiano Carranza. Registro de observación, 2019.

colocaban las cifras una debajo de la otra; cada posición adquiría valores veinte veces mayores que la inferior, salvo para la tercera posición, que en lugar de corresponder a 202, multiplicaba al número por 360.<sup>120</sup>

Al preguntarle a los actuales mayas sobre este asunto afirman que su matemática es vigesimal gracias a la referencia que tienen de una división cuatrimpartita hecha a través de la extensión de las extremidades de su cuerpo, cada una de las cuales cuenta con 5 dedos, conformándose así la unidad de veinte. En la figura 44 se representa esta explicación en la que establecen una relación entre cuatro ejes y el número 20.

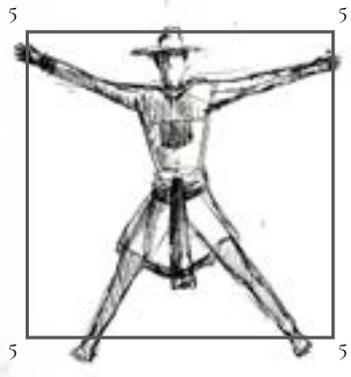


Fig. 44. Dibujo que representa la concepción vigesimal de la matemática entre los mayas actuales. Por Andrés Torres, 2019

La lógica espacial de herencia maya presente en los textiles hace referencia a ciclos naturales y a la medición del espacio mediante un conteo que se vincula con concepciones de expansión y contracción inagotables. Es decir, hacen referencia a una renovación constante de ciclos naturales que garantizan la vida. Mediciones que además remiten a la parcelación en el proceso de siembra, tal como se ve en el Popol Vuh en el que se define la importancia de medir la tierra al

momento de la creación.<sup>121</sup> Medir la parcela y hacer conteos que ayuden a predecir los ciclos de la tierra en relación con la lluvia, el sol y el viento permite asegurar o pronosticar las buenas cosechas.

Otro caso particular de conteo, parcelación o división del espacio simbolizado en la tela se encuentra en los textiles de San Juan Cancuc. En el vestido de hombres y mujeres –una prenda larga, que para ellas sobrepasa las rodillas y en el caso de ellos, la roza– realizan un trabajo de fino brocado para crear una cuadrícula multicolor en la parte alta del vestido y en las mangas tal como se observa en la figura 45.

El brocado de Cancuc divide o parcela el espacio a partir de diferentes entonaciones de color para crear una secuencia variada de vibraciones a través del rectángulo. Cada uno de los espacios marcados por un color contrasta o se funde con el contiguo, a su vez las dimensiones de cada rectángulo varían dando otra opción de contraste y vibración entre tamaños. Se configuran ejes verticales y horizontales como tonos altos y bajos que configuran un ritmo visual desde el color.

La técnica de producción del brocado desde la cual realizan estos diseños está sujeta a una minuciosa acción de conteo de hilos y control matemático del espacio a través de la técnica del telar de cintura. El procedimiento se da desde un esquema de



Fig. 45. Trajes masculinos con tablero brocado. San Juan Cancuc. Registro de observación, 2012.

<sup>120</sup> Cecilia Crespo, et. al., “Algunas características de las argumentaciones y la matemática en escenarios sin influencia aristotélica”. En Revista Latinoamericana de Investigación en Matemática Educativa, vol. 12, núm. 1, 2008, pág. 52.

<sup>121</sup> Adrián Recinos, op. cit., pág. 24.



Fig. 46. Traje masculino y bolso de uso cotidiano. San Juan Cancuc. Registro de observación, 2012.

tejido preciso centrado en un refinado pensamiento matemático a través de la acción textil.

Dado que la técnica para elaborar estos diseños es el brocado –las formas se entretajan durante la elaboración misma de la tela– se requiere de una concepción del espacio muy precisa en la mente de la tejedora. Ella debe planificar previamente la secuencia de hilos de la urdimbre pues estos servirán como eje regulador para la composición del complejo tablero. Esto implica un pensamiento dirigido hacia la abstracción.<sup>122</sup>

La complejidad de este pensamiento se da mediante un proceso de maduración en los conocimientos de la tejedora. Es un nivel de maduración que podría explicarse a través de los planteamientos de orden cognitivo que hace Jean Piaget sobre el desarrollo del pensamiento. Proceso que explica a partir de tres momentos: la asimilación, la acomodación y la interpretación.<sup>123</sup>

En el caso de las tejedoras se puede decir que el proceso de *asimilación* se da a partir de sus conocimientos previos, es decir los conocimientos adquiridos al ver a otras mujeres de su comunidad en el telar de cintura. El proceso de *acomodación* se daría a partir de que ella pasa a la acción, es decir en el

122 El pensamiento abstracto implica la posibilidad de cambiar, a voluntad, de una situación a otra, de descomponer el todo en partes y de analizar de forma simultánea distintos aspectos de una misma realidad. Véase, Juan Castañeda, *et al.*, *Aprendizaje y desarrollo*, México D.F., ed. Umbral, 2007, pág. 66.

123 Cfr. Emilia Ferreiro, *Vigencia de Jean Piaget*, México D.F., Siglo XXI Editores, 2005, pp. 20-23.

momento en que, bajo el acompañamiento de la madre, abuela u otro familiar, establece un desempeño directo en torno a la labor textil –en este momento sabe qué va a hacer y logra construir mentalmente su diseño–. Por último, viene el momento de la *interpretación* que es cuando se produce el textil –en esta etapa entra la posibilidad de innovar pues su producto puede tener un sello personal–.<sup>124</sup>

Se da un aprendizaje práctico en el que el uso de la matemática, la geometría y la técnica textil se implementan desde el hacer y no a través de ejercicios conceptuales. Las habilidades técnicas y mentales son logradas mediante un aprendizaje social, es decir a partir de la interacción cotidiana.<sup>125</sup>

Puede asumirse entonces que debido a que la labor textil se enseña y aprende mediante la interacción del día a día es que se ha favorecido su presencia en la región por más de quinientos años y, aunque se ha transformado, continúa siendo una actividad propia de muchas comunidades. Y es que además el arte textil elaborado en telar de cintura ha sido un importante aglutinante de su cosmovisión durante siglos. En la figura 46 se observa el traje de uso diario de un hombre de San Juan Cancuc mientras se encontraba en el mercado, lugar en el que la mayor parte de los pobladores usan esta prenda ricamente elaborada.

### Floración de la urdimbre

Igual que el rombo, la flor tiene un papel predominante para el diseño de bordados y brocados de las telas con las que visten los mayas de los Altos de Chiapas. Los zinacantecos por ejemplo se caracterizan por las vivaces flores de colores morados, azules y rojas bordadas en prendas de vestir femenina y masculina. Sus

124 En conversaciones informales con tejedoras ellas explican con precisión cómo se construye un rectángulo, cuántos hilos son requeridos para determinados grosores de líneas o cómo situar los hilos de la urdimbre.

125 En estudios hechos por la Universidad Católica Andrés Bello explican que la definición de Vigotsky sobre el origen y desarrollo del conocimiento humano está apoyado en la herencia social de ese proceso en lugar de la herencia biológica. Véase, Chilina León, *Lev Vigotski. Sus aportes para el siglo XXI*, Venezuela, Publicaciones UCAB, 2003, pág. 43.

bordados son de los más representativos en la región, y es que ellos no sólo usan las flores para adornar sus trajes, sino que además cultivan grandes extensiones de flores ornamentales para su venta en toda la región.

Walter Morris al referirse a estos textiles anota, “en una sola generación las zinacantecas han transformado un atuendo sencillo en un exuberante y versátil ramo de flores. Esta extraordinaria florescencia podría ser una consecuencia de la industria local: el cultivo de flores”.<sup>126</sup> Explica que esta transformación se dio bajo la influencia de los bordados hechos por las mujeres de Yucatán, pues las zinacantecas viajaban a acompañar a sus esposos a vender flores. En la figura 47 se observa el proceso de elaboración de bordados sobre una tela con máquina de coser.

La flor es un símbolo importante dentro de sus diseños así como también lo es dentro de las lenguas mayenses habladas en toda la zona de Los Altos.<sup>127</sup> En los actuales diccionarios del tsotsil existen 16 entradas para la palabra flor, *nich*. Este vocablo permite crear nombres, adjetivos, verbos intransitivos y transitivos y participios pasados, además es una palabra asociada a muchas prácticas cotidianas o rituales.<sup>128</sup>

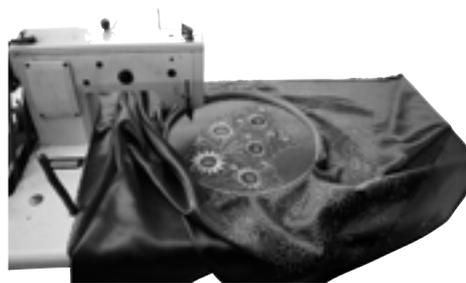


Fig. 47. Proceso de elaboración de bordados en máquina de coser. Zinacantán. Registro de observación, 2012.

Un ejemplo se encuentra en el rezo que hace la partera ante el recién nacido al decir, “por favor, por mí, no escupas sobre la florecita, por favor, por mí, no vomites sobre la florecita”. O la forma en que se agradece un favor recibido diciendo, “que Dios entre en su

<sup>126</sup> Walter Morris, *Presencia maya*, op. cit., pág. 139.

<sup>127</sup> El tsotsil y el tselal son lenguas de origen maya. Son las más habladas en los Altos de Chiapas por cual tienen variantes según la zona en que se hablen.

<sup>128</sup> Cfr. Robert Laughlin, “Las flores y sus fragancias entre los mayas tzotziles”, *Estudios del patrimonio cultural en Chiapas*, Trad. Sophia Pincemin, Chiapas, UNICACH, 2008, pág. 295.

corazón florido”. A las líneas de las palmas de las manos se les llama, *snichimal yut jk'obtik* que traduce, “las flores del interior de las manos”. En algunos rezos de curación se usan términos como *ochen snichim* que traduce “sus flores han entrado”; o las palabras *tanichike ta k'elomike* que se usa para referirse a los hijos y se traduce como “flores o retoños”. El primer día de una fiesta es nombrado como *chuk nichim*, que traduce, “atado de flores” y el mes de julio llamado *nich k'in*, significa “tiempo de flor”.

Las flores son consideradas también como los vestidos de las cruces y muchas ceremonias de curación llevan o anteponen la palabra flor. En San Juan Chamula las velas son consideradas flores. Y los zinacantecos describen su lengua con las palabras *batzi nichim* que al traducirse al castellano dice: “verdadera flor”. En la figura 48 se retrata a una niña ataviada con una falda elaborada en telar de cintura y bordada a máquina al igual que su blusa, ella lleva abrazado un abundante ramo de flores de cempaxúchitl, flor tradicional de color amarillo ocre usada para adornar altares y tumbas el día de santos difuntos. Se considera que por su olor guía el alma del difunto al altar conmemorativo

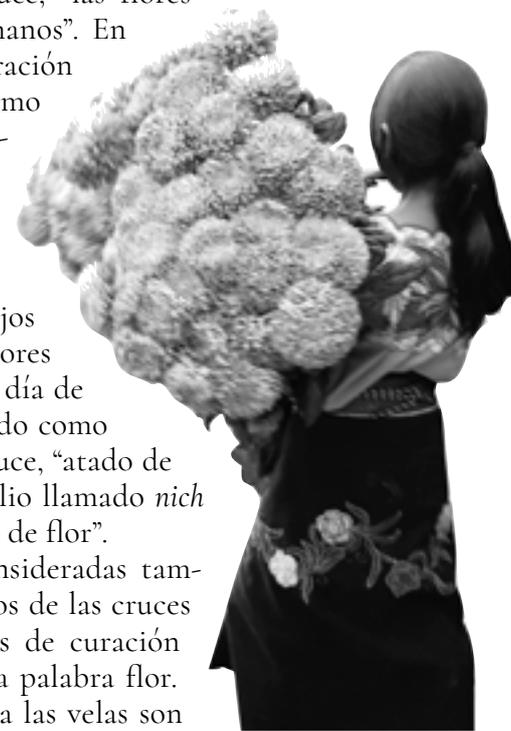


Fig. 48. Niña zinacanteca con flores. Día de santos difuntos. Registro de observación, 2012.

hecho por sus familiares para recibirlo. Al parecer esta es una práctica de origen prehispánico.<sup>129</sup>

La planta de maíz es otro de los elementos frecuentes en sus diseños debido a que este cereal ha sido de vital importancia para los mayas desde su historia más remota. En Chiapas actualmente el sistema agrícola tradicional de la milpa se extiende a más de trescientas mil parcelas productivas, es la mayor superficie sembrada de maíz en todo México.<sup>130</sup>

Por otro lado Alberto Ruz al hablar sobre la creación de la humanidad presentada en el *Popol Vuh*, en la que el hombre de barro y madera es superado por el hombre hecho de masa de maíz dice, “El maíz era pues algo más que la planta fundamental vital de los mayas: era su propia carne”.<sup>131</sup> En la figura 49 se observa el fragmento de un brocado en el que se representa de manera consecutiva la planta de maíz.

Otro caso emblemático de la representación de esta planta se encuentra en la falda que usan mujeres de Santo Bartolomé de los Llanos Venustiano Carranza. Ellas mismas explican que la falda posee símbolos que son “leídos” por los miembros de la comunidad como señal de que “la mujer está en



Fig. 49. *Planta de maíz brocada*. Venustiano Carranza. Registro de observación, 2019.

edad casadera”.<sup>132</sup> Precisan que ello se constata si la falda tiene bordada la *cruz maya*, misma que aparece en la figura 50.

En esta falda no sólo se encuentran reminiscencias a la planta de maíz, sino que también a la vegetación, al agua, a las aves, al cultivo y al viento. Las figuras representadas tienen rasgos tanto figurativos como abstractos que le dan plasticidad y gran expresividad a una escena que remite a un paisaje particular. En la figura 51 se presenta un fragmento de estos bordados hechos sobre una tela negra que previamente fue confeccionada en telar de cintura.

### Aproximaciones a la realidad actual de tsotsiles y tseltales

El núcleo central de las actuales comunidades mayas es la familia, la relación de parentesco

<sup>132</sup> Esta idea fue expuesta por una mujer originaria de este municipio durante una exposición hecha en la Universidad Intercultural de Chiapas en noviembre del 2011. Por otro lado, dos mujeres más de los municipios de Amatenango del Valle y de San Juan Cancuc expresaron en entrevistas que en las blusas que ellas portan también existen señales de “estar en edad casadera”

<sup>129</sup> Las flores hacen parte de muchas de las prácticas rituales o devocionales de los mayas actuales. En la mayor parte de sus ofrendas a santos o vírgenes los arreglos florales son abundantes, así como en sus procesiones abrazan atados de flores mientras peregrinan para pedir o agradecer un favor recibido. Durante los carnavales o fiestas patronales se suelen elaborar numerosos ramilletes circulares para adornar los templos o para hacer arcos. Estos arreglos en tsotsil son llamados “*ch’ul poko nichem*” que en castellano traduce, “sagrada flor antigua”.

<sup>130</sup> Emanuel Gómez, encuentro con la autora, agosto de 2012. Maestro de la Universidad Intercultural de Chiapas e integrante de un grupo que ha realizado la gestión para que *el sistema agrícola tradicional milpa* se reconozca como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO. El sistema agrícola milpa consiste en intercalar durante la siembra el maíz, el frijol y la calabaza

<sup>131</sup> Alberto Ruz, *op. cit.*, pág. 65.



Fig. 50. *Detalle de falda con cruz maya*. Venustiano Carranza. Registro de observación, 2012.



Fig. 51. *Detalle de bordados sobre falda*. Venustiano Carranza. Registro de observación, 2012.

es la que define la organización comunitaria a partir de alguna ascendencia común o algún vínculo de padrinazgo. Su actividad económica principal hasta antes de los años setenta consistió en la siembra de la

milpa, posteriormente sus actividades productivas se determinaron desde una lógica mercantil o empresarial.

A partir de los años setenta del pasado siglo comenzó a cambiarse la economía de autosuficiencia agrícola por una de tipo comercial y/o asalariada. En el estudio realizado por Patricia Greenfield se expone un comparativo entre dos periodos —1969 y 1991— que permite identificar esta transformación económica tal como ella misma lo expresa:

Cuando Carla Childs y yo llegamos a Zinacantán en 1969, ya había comenzado un viraje económico de la agricultura de subsistencia al dinero y comercio. Por ejemplo, los agricultores zinacantecos no solamente estaban cultivando cosechas para sus propias familias; también estaban rentando tierras [...] a fin de cultivar maíz y frijol para obtener dinero. Similarmente, estaban empezando a aparecer signos de movimiento hacia el comercio textil. [...] En 1991, cuando nosotras regresamos para estudiar la siguiente generación, vimos que esta tendencia hacia el dinero y el comercio había continuado a pasos acelerados.<sup>133</sup>

Para el año de 1977 el gobierno del estado promovió el negocio de la transportación con la intención de que las comunidades indígenas se trasladaran a las ciudades junto con sus productos textiles y agrícolas. En 1980 el partido político que se encontraba

<sup>133</sup> Patricia Greenfield, *op. cit.*, pág. 72

en el poder –el Partido Revolucionario Institucional, PRI– dio microbuses a algunos hombres, principalmente gobernantes comunales de la región, para impulsar una economía de iniciativa empresarial individual. En los años noventa, con el Tratado de Libre Comercio con Norteamérica, esta dinámica económica se aceleró notablemente. Al respecto Patricia Greenfield comenta:

Como ejemplo del cambio que siguió a la caída de los precios de subsidio del cultivo del maíz mandado por el TLC, al menos una familia en Navenchauc, Zinacantán, para 1997 había empezado a comprar maíz y frijol de subsistencia en vez de cultivarlos. Al mismo tiempo, un grupo de empresarios en Navenchauc compró taxis individuales y comenzaron un servicio privado de taxis entre el paraje y San Cristóbal de Las Casas.<sup>134</sup>

A finales de los años noventa la comercialización y la economía empresarial se posicionaron con mayor fuerza en la zona. Un ejemplo se encuentra en el hecho de que los comerciantes que vendían sus productos –ahora llamados artesanías– en la plazuela de Santo Domingo de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, formaban agrupaciones comerciales dirigidas por un líder indígena. Desde entonces los comerciantes con un local en esta plazuela o en el mercado público tuvieron que afiliarse a una de las siete organizaciones que regían esta actividad. Y en relación a los transportes, al iniciar el año 2000 se encontraban registrados 1500 transportistas indígenas en la ciudad de San Cristóbal.<sup>135</sup>

Otro aspecto que permite identificar los cambios en la economía de la región es la creación de una empresa textil, inaugurada en esta cabecera municipal por el presidente Vicente Fox y el gobernador de turno en Chiapas, Pablo Salazar, en abril del 2002. La empresa inicialmente llamada *Transtextil Internacional* y posteriormente *Spintex S.A.*, fue la primera maquiladora textil fundada en Chiapas. Finalmente fue cerrada

<sup>134</sup> P. Greenfield, *op. cit.* pág. 73.

<sup>135</sup> *Cfr.*, Sophie Hvostoff, *Indios y coletos: por una lectura de las relaciones étnicas en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*, trad. Ronald Herrera, México D. F., INAH, 2005, pág. 309.

en enero del año 2007.<sup>136</sup> En relación a la presencia de esta empresa en la región, José Oropeza y Marco Leyva escriben:

Las soluciones a los ancestrales problemas de los chiapanecos se plantearon con las mismas soluciones que conocemos: la modernización económica y política de la región. Las soluciones se ofrecen en los marcos lógicos de la industrialización como única opción de desarrollo. [...] El gobierno del Estado presenta como otro imán de atracción para la inversión las habilidades textiles que por tradición desarrollan las mujeres indígenas, predominantemente, en talleres artesanales. Es claro que este conocimiento previo que poseen las mujeres indígenas no le ha costado al gobierno y ahora lo ofrece como un regalo más a los empresarios voraces de las maquilas textiles.<sup>137</sup>

Actualmente como resultado de la dinámica empresarial inaugurada en los años setenta se observa en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas la venta de bienes o productos textiles que habiendo sido hasta entonces de uso privativo de los pueblos indígenas, ahora son vendidos principalmente a compradores extranjeros o nacionales de otros estados de la República Mexicana. Además es frecuente encontrar a estas mujeres indígenas vendiendo productos de origen asiático que imitan las telas elaboradas por ellas desde hace siglos.

Otro aspecto a considerar es que debido a que su producción textil no es suficiente pues es un proceso artesanal que toma un cierto tiempo, las mujeres, ahora comerciantes, intercalan sus propios productos con otros traídos por intermediarios de Guatemala o de otros estados de la República.

Bajo la dominante presencia de una economía de mercado financiero, impulsada principalmente por la industria del turismo, las tejedoras de los Altos de Chiapas han hecho de su actividad textil una importante fuente de ingreso monetario para sus familias. Con la entrada de estas dinámicas mercantiles

<sup>136</sup> Su propietario era el empresario Kamel Nacif dueño de un emporio en México, Estados Unidos y Hong Kong.

<sup>137</sup> José Oropeza y Marco Leyva, “Spintex (Transtextil internacional): otra forma de degradación del trabajo”, *El Cotidiano*, año/vol. XXI, número 140, 2006, pp. 101-102.

surge un elemento nuevo que se integra a la producción textil actual, es la llamada *cultura indígena del performance*. José Bengoa –historiador y antropólogo especializado en la cultura mapuche de Chile– la explica así:

La idea de cultura del *performance* ha sido discutida en la antropología moderna, en especial en los casos (mayoritarios) en que la cultura debe someterse a la exposición del turismo. Los indígenas se ven obligados a explicar su cultura a los turistas, para lo cual reúnen elementos de las tradiciones, elementos de la cultura de masas (versiones de *mass media* acerca de las culturas exóticas) con elementos fantásticos, y sin duda mucha intervención de nuevas tradiciones.<sup>138</sup>

En algunos municipios de la zona Altos, como Zinacantán por ejemplo, actualmente se observan representaciones de un *estereotipo de lo indígena* como estrategia de mercado. En improvisados locales de los patios o habitaciones de sus casas se abre un escenario en el que mujeres exponen sus productos textiles al tiempo que muestran el proceso de elaboración en telar de cintura como espectáculo que rememora una época pasada. También representan el proceso de elaboración de la tortilla de maíz hecha a mano como parte de la imagen que suponen que el turista quiere ver.<sup>139</sup>

Desde los inicios del siglo XXI la producción de artesanías textiles se convierte en un importante alternativa económica para la población indígena de la región, una población que

---

138 José Bengoa, cit. en, Luis Rincón García, *Comunicación y cultura en Zinacantán*, Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA, 2007, pág. 93.

139 Luis Rincón describe cómo las mujeres tejedoras de Zinacantán tienen algunos convenios con guías turísticos para que los lleven a sus locales comerciales; dentro de esta estrategia de venta se precisa que deben esconder a la mirada del turista la televisión, los celulares, la estufa de gas o la camioneta, o crear una falsa puerta de cocina con maíces de varios colores colgados, los cuales no existen en la verdadera cocina. Véase, Luis Rincón, op. cit., pág. 91.

deja de ser exclusivamente rural para también ser urbana.<sup>140</sup> Al ser mayor la demanda de sus productos la producción de las tejedoras aumenta, lo cual lleva a la conformación de cooperativas que organizan ellas mismas. Las tejedoras pasan de ser mano de obra calificada al servicio de los comerciantes mestizos de la región a ser vendedoras directas de sus productos.

Es a partir de la primera década del siglo XXI que se da un nuevo dinamismo a la producción textil asociada a lógica empresarial en la que las mujeres tejedoras se encuentran en tránsito de ser maquiladoras al servicio asalariado de algún empresario del centro o norte de la República o del extranjero a ser empresarias de sus propios productos.<sup>141</sup>

Pero no obstante la notoria influencia del sistema financiero y empresarial dominantes en la actividad comercial de las mujeres indígenas de Chiapas, ellas en su entorno familiar y social propios mantienen incólumes sus tradiciones textiles, artísticas, culturales y comunitarias originales.

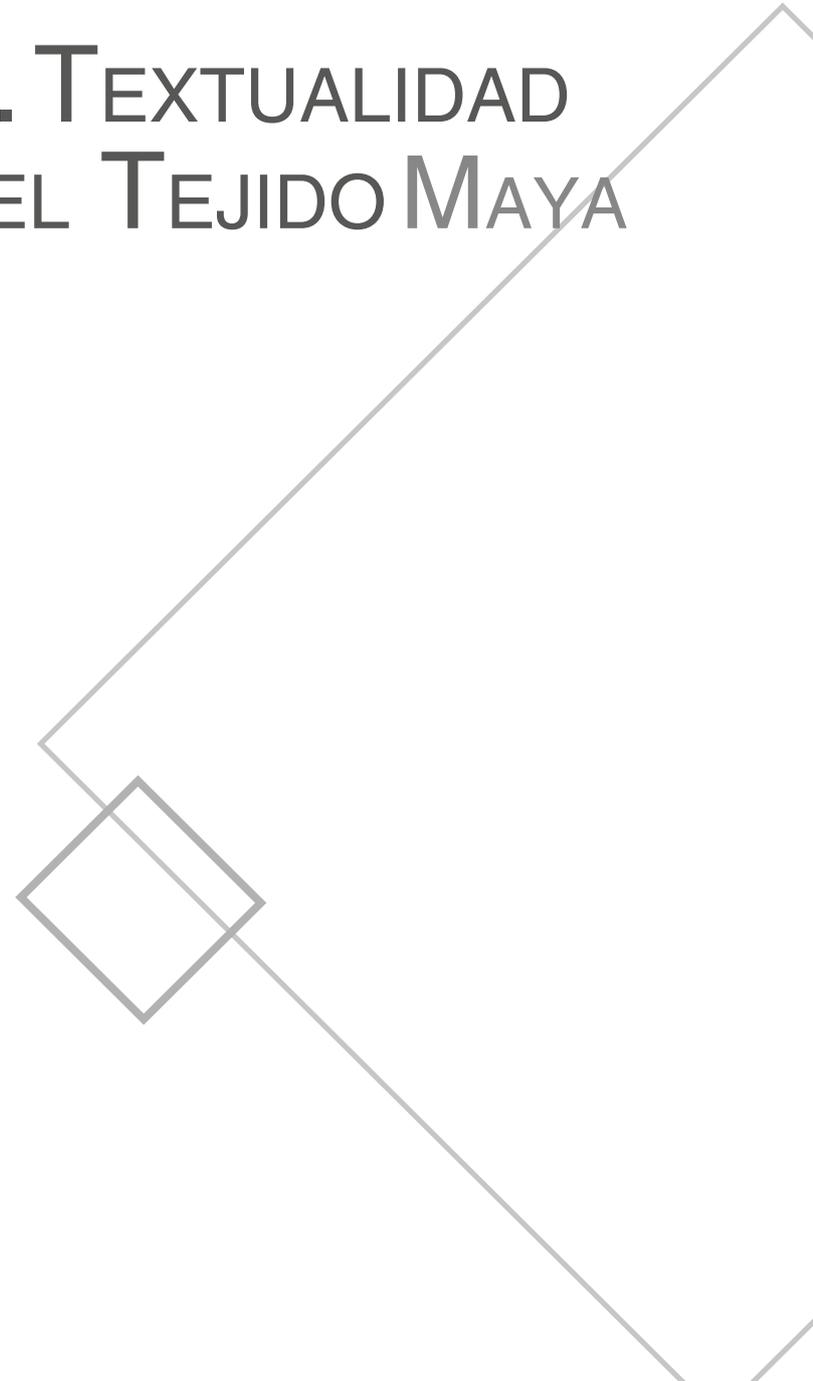
---

140 La migración de la población indígena hacia los sectores urbanos no sólo se da por el impulso económico centrado en el turismo, sino que obedece además a conflictos de orden religioso que generan la migración de cientos de indígenas obligados a salir de su lugar de origen, la mayoría de ellos evangélicos. A partir de finales del siglo XX las religiones que se profesan, además de la católica que es la principal, son la de la Iglesia Nacional Presbiteria, la Bautista, la de la Iglesia de Dios, la Pentecostés, la Iglesia Evangélica, la Adventistas del Séptimo Día, los Testigos de Jehová, la Asamblea de Dios y Cristiana, la Sabática. Véase, Eugenia Bayona, “Textiles para turistas: tejedoras y comerciantes en Los Altos de Chiapas”, *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 11, número 2, 2013, pp. 371-386.

141 A partir del año 2010 los bordados y brocados tradicionales de los textiles hechos por las mujeres mayas de Los Altos se han integrado como diseños para decorar productos industrializados como zapatos, bolsos, blusas y faldas elaboradas con diferentes tipos de telas y en variedad de confecciones.



### III. TEXTUALIDAD DEL TEJIDO MAYA



# III TEXTUALIDAD DEL TEJIDO MAYA

## Análisis textual

Los relatos de hechos cotidianos relacionados con la producción y uso de textiles entre las mujeres mayas son una muestra fehaciente del entramado social que el arte textil genera entre mujeres, hombres, niños y niñas de estos pueblos originarios. Al apelar a las experiencias del diario vivir de las tejedoras, sus familias y sus comunidades se hace posible caracterizar usos, prácticas y significados en torno a esta práctica milenaria.

Para identificar las experiencias cotidianas de las tejedoras y su práctica en torno al telar de cintura se llevó a cabo un proceso de acercamiento mediante el uso de herramientas de corte etnográfico –en particular entrevistas abiertas–.<sup>142</sup> Durante tres años consecutivos se elaboraron ocho entrevistas a mujeres tejedoras hablantes

<sup>142</sup> Como instrumento de acercamiento a la realidad de las tejedoras se usó la entrevista no estructurada para facilitar el encuentro cara a cara entre investigador e informante; además para aproximarse a la perspectiva que tienen ellas respecto de sus vidas, experiencias o situaciones tal como las expresan con sus propias palabras. Véase, S. Taylor y R. Bogdan, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*, trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Paidós, 1992, pág. 343.

del tsotsil y originarias de la zona Altos; además se realizaron seis registros de observación para identificar los sentidos que la labor textil adquiere desde las interrelaciones del día a día. En el esquema número 1 se presentan detalles de cada una de las entrevistas que se usaron como base para caracterizar algunos elementos propios del sistema de símbolos que envuelve este arte textil.

Se parte de la idea de que los textiles mayas actuales son un material simbólico que genera identidad cultural al aglutinar *códigos textuales* adquiridos y actualizados en la interacción cotidiana de los individuos. De que las prendas que elaboran y portan las mujeres de la región se asumen como un código cultural que establece una correlación continua entre significantes–los cuales inicialmente son particulares para después pasa a ser generales–.<sup>143</sup> Así, mediante un proceso de significaciones se da un trenzado de voces distintas o signos variados para conformar un texto visual que gira en torno a la elaboración y uso de productos textiles.

Con la intención de realizar una aproximación al sistema simbólico contenido en la actividad textilera se realizó un análisis textual de las técnicas, usos y significados desde los cuales las mismas tejedoras explican su práctica. El análisis textual implica identificar los modos en que un texto, en este caso los vestidos, construye sentido.<sup>144</sup> Con base en relatos construidos a partir de la unión de fragmentos de las entrevistas se llevó a cabo una *construcción descriptiva* basada en el modelo cualitativo interpretativo propio de la etnografía.<sup>145</sup> A continuación se presentan dos relatos:

<sup>143</sup> Es precisamente esto a lo que Roland Barthes llama mensajes simbólicos o culturales. Véase, Roland Barthes, *op. cit.*, pág. 288.

<sup>144</sup> El análisis textual permite identificar el modo en que un texto construye sentido e implica abordarlas siguientes disposiciones operativas: primero, se divide el texto en segmentos continuos (también llamados significantes textuales o lexías). Segundo, se analizan los sentidos connotados que cada significante textual suscita. Tercero, se hace un análisis progresivo que recorra paso a paso la extensión del texto. Véase, Jordi Sánchez, *Narrativa audiovisual*, Barcelona, UOC, 2006, pp., 75-76.

<sup>145</sup> Para ordenar los relatos se usaron elementos de la llamada *construcción descriptiva del objeto de estudio* en la etnografía. Específicamente lo relacionado al enfoque cualitativo-interpretativo, el cual se da a partir de dos procesos: uno, la descripción –ésta da cuenta de qué es el objeto y de la forma en que se manifiesta a partir de las percepciones y conductas de los actores involucrados en el caso de estudio a través del trabajo de campo; dos, la interpretación –esta consiste en vincular la teoría con la realidad y el pensamiento del investigador–. Véase, Araceli Tezanos, *Una etnografía de la etnografía*, Bogotá, Ediciones Ántropos, 1998, pp. 145-190.

## ENTREVISTAS

**I.** Entrevista realizada en la zona rural de San Pedro Chenalhó a mujer de sesenta años mientras tejía en el telar de cintura. Es hablante exclusivo del tsotsil. Entrevista traducida al castellano. 2010.

**II.** Entrevista realizada a dos mujeres estudiantes universitarias de entre 10 y 20 años, originarias de San Pedro Chenalhó y hablantes del tsotsil y castellano. Sus respuestas hacen referencia a la labor textil de sus abuelas, tías y madres. 2010.

**III.** Entrevista realizada a un grupo de 6 mujeres de entre 23 y 48 años, originarias de San Pedro Chenalhó y reunidas en la casa de una de ellas. Durante la entrevista 5 de ellas bordaban mientras que la mayor tejía en telar de cintura. Entrevista traducida al castellano, 2011.

**IV.** Entrevista a mujer ladina de 40 años, hablante exclusivamente del castellano. Es comerciante de productos textiles elaborados por tejedoras mayas en el centro histórico de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. 2011.

**V.** Entrevista realizada a mujer de 22 años, estudiante universitaria oriunda de Zinacantán y hablante de tsotsil y el castellano. Aunque no es tejedora un gran número de miembros de su familia se dedican a tejer y vender productos textiles en su municipio. 2012.

**VI.** Entrevista a mujer universitaria de 20 años de edad. Es tejedora, oriunda de San Juan Chamula y hablante del tsotsil y el castellano. 2012

**VII.** Entrevista a joven de 23 años nativa de San Juan Chamula. Es hija de una mujer guatemalteca y un hombre chamula. Su madre se dedica a vender productos textiles en Chiapas y en estados vecinos. Ha vivido en San Juan Chamula con su abuela, una mujer tsotsil tejedora de telar de cintura. 2012.

**VIII.** Entrevista a mujer universitaria de 21 años de edad. Es tejedora, oriunda de San Juan Chamula y hablante del tsotsil y el castellano. 2012

Esquema 1. *Relación de entrevista.*

## Relato I

### El tiempo dedicado a tejer

Al preguntar a una joven sobre el tiempo de elaboración de una prenda textil dice lo siguiente: *“Tarda mi mamá como tres o cuatro días sólo la tela, de las diez a las cuatro. Después de tejer, ya ponen su nixtamal porque aquí tortean”*. Por otro lado una mujer de sesenta años describe que: *“Cuando se cansa de estar parada se sienta. A veces después de desayunar y darle de comer a sus animales ya se pone a tejer como tres o cuatro horas. A veces empieza tarde”*. Además una joven de Zinacantán explica que el tiempo de dedicación depende de si la prenda es un encargo: *“Depende, por ejemplo, si son los chales tarda dos días. Cuando le echa así ganas, casi ya no descansa, porque llegan señoras de que, pues le piden mucho a ella porque creen que, que es buena, que aplica mucha fuerza y que lo hace más bonito que las otras mujeres. Por eso, pues, a veces como tiene muchos pedidos, se tiene que apurar y a veces termina en dos días. En cuanto a los más largos que son las faldas creo que hasta en tres días”*.

Al describir las labores de un día cualquiera de su madre una joven dice: *“Solo sé que levantándose ella enciende el fuego, hace la tortilla para todas y creo que termina de hacer la tortilla como a las nueve tal vez. Es que somos muchos, entonces, ya terminando de hacer la tortilla comienza ella a comer, eh, le gusta no sé, comer en familia y siempre llama a sus hijas e hijos, más bien hijo. Después de comer ya alguien, o puede ser que ella, se va a sacar a sus borregos o si no alguien de sus hijos los va a mandar. O sea, una de nosotras, y una vez que los borregos ya estén afuera comiendo pues lo que ella hace es tejer o si no, em cómo se dice: lavar para que se encojan las faldas. Y em, creo que deja como a las seis algo así o ya cuando llueve y después vuelve a encender sus fuegos y a comer nuevamente ya de noche”*. Por último, otra joven comenta: *“Mi hermana cuando está libre, ah, y cuando no estaba casada, se ponía a cardar la lana o si no a hilar dependiendo del, ya en qué proceso está, para hacer la falda ¿no? Y ya de ahí casi así pasa todo el día, por eso nos turnamos para ver lo borregos”*.



Fig. 52. Dibujo de mujeres de San Pedro Chenalhó bordando. Basado en registro de observación. Por Andrés Torres, 2019.

### Análisis textual del primer relato

Algunas frases del relato permiten identificar que los sentidos que adquiere la labor textil se asocian con prácticas domésticas cotidianas.<sup>146</sup> Por ejemplo, varias de las frases que incluyen la palabra *tejer* las relacionan con los procesos de elaboración de tortilla, de prender el fuego, comer y cuidar animales. Esto hace evidente que la labor de producción textil –un acto creador– tiene el mismo nivel que las actividades que se hacen para suplir necesidades básicas y cotidianas como alimentarse. Este vínculo entre una acción creadora que implica un complejo proceso de abstracción se vive como parte de actividades esenciales de la vida.

A pesar de que la acción de elaborar tortillas o cuidar animales es en cierto grado mecánica, se relaciona dinámicamente con una actividad que no lo es. Tejer implica un proceso intelectual complejo y sensible que ocupa un lugar predominante dentro de las labores domésticas. Además, la labor textil es compartida por los otros miembros del grupo pues es considerada una parte fundamental del día a día tal como se evidencia en sus respuestas. En ocasiones las tejedoras suelen desarrollar su labor en compañía de hermanas, tías, madres, abuelas o vecinas.

Por otro lado, los fragmentos que conforman el relato muestran que sus actividades diarias se relacionan directamente con la elaboración de la tortilla, un claro símbolo de identidad maya. Según lo plantea la antropóloga Ivonne Vizcarra, para los pueblos mayas “el consumo de la tortilla de maíz blanco es un símbolo de identidad imprescindible para la reproducción de su vida cotidiana”.<sup>147</sup> Esto permite inferir que en la medida en que estas dos actividades –tortear y tejer– ocurren paralelamente como labores de orden doméstico, su vínculo las define como acciones cotidianas que evidencian la identidad cultural que las envuelve.

<sup>146</sup> Estas frases o sus porciones son las mismas a las que Barthes llama *lexias* o *significantes textuales*. La *lexia* es arbitraria, es un recorte que permite observar la repartición de los sentidos del texto. Estos sentidos no son los de las palabras sino los de las connotaciones (los segundos sentidos) que pueden ser asociaciones como relaciones. Véase, Roland Barthes, *op. cit.*, pág. 85.

<sup>147</sup> Ivonne Vizcarra, *Entre el taco mazahua y el mundo: la comida de las relaciones de poder, resistencias e identidades*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2005, pág. 11.

Se puede afirmar, entonces, que el sentido particular que la labor textil adquiere para la mujer tejedora se relaciona con la actividad doméstica cotidiana, generalizándose después como actividad asociada a códigos culturales como el maíz, la milpa o las cosechas.

Por último, en uno de los fragmentos de las entrevistas se evidencia que en ocasiones el tiempo de dedicación a la labor de tejer es exclusiva y no se relaciona con las labores domésticas. Es el caso de la mujer que teje por encargo para la venta. Su práctica se asocia a la intención de aprovechar al máximo el tiempo para que la producción sea más numerosa. Una intención que hace del textil un producto comercializable, en este caso el sentido que adquiere la labor es el de capitalizar su producto convirtiéndolo en una mercancía.

## **Relato II**

### **El uso de las prendas textiles**

Una de las tejedoras describe lo siguiente en relación al uso de su traje elaborado en telar de cintura y bordado a mano: *“Yo tengo seis trajes, a veces me quito éste –toca el traje que lleva puesto– porque da mucho calor. Pero si quiero, si no, me lo dejo. Pero me gusta más éste porque así lo usaban mis papás”*. Por otro lado, al hablar de sus preferencias en torno a las blusas elaboradas en el telar una mujer de sesenta años hace mención de lo siguiente: *“Prefiero la blusa que tiene el bordado más antiguo. Pero cuando me dijeron que el nuevo estaba muy bien quise probarlo. Pero no me gustó para salir a la calle, sólo lo quiero para estar en casa”*. Al preguntarle a una mujer joven de San Juan Chamula sobre el uso de su traje regional dice: *“a veces me pongo nahua, o sea traje tradicional de Chamula. Pero me siento más a gusto con el pantalón porque los hombres de mi tierra cuando ven a una mujer con su traje tradicional, ya sea en Chamula o en San Cristóbal, las empiezan a coquetear, a molestar, a perseguir [...] Los hombres de Chamula que viven acá en San Cristóbal te ven así con tu traje tradicional y entonces a ellos les*

*pareces atractiva y así muy femenina y todo; entonces te empiezan a molestar, a agarrar la mano, a coquetear, a perseguir y cosas así y pues a mí, a mí no me gusta nada de eso y me molesta y me incomoda. Entonces por eso me siento más a gusto usar pantalón porque, estee me, me molestan menos así con el pantalón pues obviamente me ven menos atractiva”*.

Por otro lado, al referirse a las modas de sus trajes una joven de Zinacantán explica: *“Ahorita ya casi no se utiliza así el bordado a mano porque igual es más costoso y lleva mucho tiempo. Entonces como las flores y los colores también pasan de moda, pues igual cuando ya lo terminen ya no está de moda ese color y ya no nos gustan; entonces preferimos así que sea bordado a máquina [...] antes le copiaban más a una señora que sacaba así como que varios modelos. Ella las combinaba, así en formas de ramo, media luna le llaman, y así. Más le copiaban a ella, pero creo que ahorita, no sé, les nació algo de que ya pueden diseñar ellas también otros tipos y así, colores también. Pero varía también, porque hay muchas personas que les sigue gustando los colores rojos; hay quienes ya les gustan más los colores cafés o los colores así más oscuros y para mí, por ejemplo, los colores así, mmm, ¿cómo le diré? Así combinaditos pero fuertes como el rojo, el blanco, algunas amarillas, amarillas no fuertes”*. En relación a este mismo tema de la moda una joven de San Juan Chamula explica lo siguiente: *“mis hermanos me dicen que ya me ven como viejita, por lo que, no sé, no estoy tan a la moda me dicen... Al principio sí les creí y es por eso que las ropas que tenía de los noventas cuando estaba en la secundaria y una parte de la preparatoria, solía vestirme de los noventas, y mi hermana me dijo que quemará mis ropas que ya me veía mal con ellas y yo creo que me afectó y entonces lo hice”*.

Por último, una de las mujeres del grupo de tejedoras entrevistadas señala que: *“Hay dos tipos de vestimenta para el hombre: en Chenalhó uno es para el campo como ahorita –se refiere al traje que en ese momento porta uno de los señores–. Pero ya cuando llega el momento de la fiesta se cambia, se arregla. Se pone entonces su traje regional: calzón de manta, faja, tiene agujerito y su sombrero con listones, su pañuelo – pok–. Y así está, es el significado de que ya hay fiesta, identificarse de que ya está llegando la fiesta. Es momento de que se arregle. La mujer de igual manera, se arregla con ropa sencilla, cuando llega la fiesta se van al mercado a comprar. Cuando es fiesta llevan sus faldas, chanclas, fajas nuevas, y se ponen sus tocas”*. Y finalizan explicando



Fig. 53. *Dibujo de mujer de San San Juan Chamula*. Basado en registro de observación. Por Andrés Torres, 2019.

sobre la ropa de los santos patronos del municipio diciendo: “*Los que tienen algún cargo, los alferes por ejemplo, les dan su ropa a los santos y cada año les cambian su ropa*”.

### **Análisis textual del segundo relato**

En estos fragmentos se encuentran cuatro ideas generales desde las que se puede analizar el uso de las prendas textiles. Primero, establecen una relación de uso y conservación de sus vestidos con lo que llaman “antiguo”. Segundo, aparece un vínculo entre sus prendas y lo que una de ellas denomina “coqueteo”. Tercero, le imprimen la perspectiva de novedad y moda a sus bordados. Cuarto, establecen relación entre sus vestidos, los actos rituales y el rol social o *status*.

Cuando las mujeres asocian el uso de la prenda textil con la permanencia de lo “antiguo” evidencian el valor que toma la prenda en relación a categorías como lo tradicional o lo novedoso. La importancia que toman estas categorías está sujeta a un sentido de identidad relacionado con la conservación de una práctica heredada o de su transformación a través de la innovación. Por ejemplo, cuando una de las mujeres dice que usaría la blusa “moderna” sólo para estar en su casa y no salir con ella hace evidente su vínculo con una identidad heredada –busca que se le asocie con lo antiguo, lo tradicional, lo originario–. De igual forma lo hace la otra mujer que dice que prefiere portar la prenda con diseños como los que usaban sus padres. Es así que los textiles son vistos por las tejedoras y por quienes los usan como un medio para conservar rasgos de su memoria colectiva.<sup>148</sup>

<sup>148</sup> Según la teoría de la memoria social del sociólogo Niklas Luhmann, esta se explica desde la noción de circuito más que desde un sentido de depósito. Lo explica señalando que la memoria no se limita al recuerdo, sino a una combinación del recuerdo y el olvido. El olvido es una noción fundamental en la función sistémica de la memoria colectiva pues señala que la memoria siempre tiene lugar en el presente y este influye en la concepción que se tiene del pasado. Véase, Santiago Calise, “El concepto de memoria social como problema para la teoría del sistema social”, en *Cinta de Moebio*, núm. 42, Santiago de Chile, diciembre 2011, [Edición en línea], <http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/42/calise.html>. Fecha de consulta: 15 de marzo del 2013.

En el caso específico de las respuestas dadas por las mujeres de San Pedro Chenalhó se evidencia que para ellas el uso de una prenda textil con ciertas características en sus bordados hace parte de los rituales cotidianos que garantizan el reconocimiento y la inclusión al grupo. Portar la blusa con diseños antiguos o diseños similares a los usados por sus padres en espacios públicos se convierte en una acción con valor social especial.

El reconocimiento o inclusión social se basa en presupuestos propios de la ritualidad cotidiana, es decir, en las formas que posibilitan establecer vínculos comunitarios o reencuentros que se expresan, afirman y crean mediante prácticas simbólicas. Vienen a ser el conjunto de normas que la cultura exige para el ejercicio de las diversas acciones aceptadas socialmente. Y es que en cada grupo social existen personas u organismos autorizados socialmente para certificar y respaldar dicho reconocimiento. Para cada tipo de acción, los grupos sociales señalan un conjunto de saberes, acciones, actitudes, estrategias, técnicas, lugares, tiempos e instrumentos que garantizan las acciones esperadas.

En relación al valor que adquieren las prácticas simbólicas cotidianas que garantizan el reconocimiento entre los individuos de una comunidad, la socióloga Alicia Lindón dice:

El sentido de las prácticas cotidianas, por ejemplo, levantarse, asearse, vestirse, comer, usar el transporte, ir a trabajar, adquieren su pertinencia y relevancia cuando se verifica que tras ese conjunto de rituales prácticos existe un colectivo que sanciona y legitima esas prácticas [...] Cada pequeña acción individual encuentra así una interpretación social que provisoriamente puede definirse como “discursos cotidianos para nombrar la vida”. Discursos que se nutren simultáneamente de las prácticas y de la cultura depositada en las instituciones en un flujo continuo de producción de sentido.<sup>149</sup>

Como ejemplo de lo anterior en la imagen de la figura 54 se muestra el contraste entre el vestido de una mujer joven y el de una mayor, tomadas en San Pedro Chenalhó: la mujer joven usa, colgada de su cuello, una chalina elaborada en China, mientras que la



Fig. 54. *Mujer joven y mujer mayor de San Pedro Chenalhó.* Registro de observación, 2011.

mujer mayor usa la toca elaborada en telar de cintura y bordada a mano por mujeres de la región. Aunque las dos tienen piezas tradicionales los códigos de sus prendas muestran variaciones propias de la edad.

La necesidad de reconocimiento social y la posibilidad de lograrlo mediante la ropa que se usa es común en casi todas las culturas. No obstante, en el caso de las prendas textiles mayas actuales los vestidos aglutinan una herencia histórica en hechos cotidianos presentes y actualizados a través del sistema simbólico que se encuentra bordado o brocado sobre las telas. En relación al significado que el vestido adquiere en el vivir del día a día Umberto Eco precisa:

<sup>149</sup>Alicia Lindón, *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*, Barcelona, Anthropos, 2000, pág. 81.

El vestido es expresivo, es expresivo el hecho de que yo me presente por la mañana en la oficina con una corbata ordinaria a rayas, es expresivo el hecho de que de repente la sustituya por una corbata psicodélica, es expresivo el hecho de que vaya a la reunión de consejo de administración sin corbata [...] La vestimenta, entonces, refleja las condiciones de la vida cotidiana, imprime su sello en la forma de actuar de las variadas circunstancias que nos tocan vivir.<sup>150</sup>

Otra forma de expresividad que los vestidos adquieren en relación al sentido de pertenencia social se da cuando la prenda se asocia con la noción de *moda*. Así ocurre cuando una de las tejedoras explica que el bordado hecho a mano es más costoso y su procedimiento es lento, por lo cual prefieren hacerlo a máquina para economizar y estar acorde con los nuevos estilos. Otro ejemplo es el de la joven de San Juan Chamula cuando describe la exigencia familiar de estar a la moda y decide por ello quemar sus vestidos “pasados de moda”.

Esta idea implica integrar los criterios de progreso y modernidad a la identidad individual. Jean Baudrillard plantea que sólo hay moda en la modernidad y ella implica un proceso de progreso técnico e innovación constante: “la modernidad es un código y la moda es su emblema”.<sup>151</sup> Y es que el concepto de *moda* exalta lo momentáneo y la novedad, simboliza una belleza furtiva y transitoria asociada al progreso, lo cual implica un ritmo temporal apresurado en el que la identidad individual se vincula con una concepción de lo pasajero y lo innovador.<sup>152</sup>

150 Umberto Eco, *et al.*, *Psicología del vestir*, Barcelona, Lumen, 1976, pág. 34.

151 *Cfr.*, Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, trad. Simón Gómez, Caracas, Ed. Monte Ávila, 1980, pág. 56.

152 El concepto de *progreso* en Occidente se da bajo un sentido de ahorro: ahorrar tiempo, ahorrar mano de obra o ahorrar materias primas, ahorros que garantizan una mayor producción. En el caso de la respuesta de la tejedora entrevistada ella señala la importancia de ahorrar tiempo en la elaboración de prendas textiles.

La moda es tributaria de un cierto número de significaciones sociales que incluyen la legitimación de lo nuevo y la exaltación personal. La innovadora forma de vestir concuerda con la aspiración a la autonomía individual y el desarrollo de la personalidad a través de un acto de liberación subjetiva con lo “viejo”.<sup>153</sup>

Al trasladar estas nociones a lo que ocurre entre los mayas de Los Altos se observa que ellos integran el sentido de progreso con su tradición milenaria. Es decir, el sentido de innovación no genera una ruptura definitiva con sus prácticas tradicionales, sino que por el contrario lo integra mediante un proceso de adaptación que favorece las técnicas textiles enriqueciéndolas en su variedad de diseños y técnicas.

Así, las nociones de lo novedoso y la belleza furtiva propias de la modernidad se flexibilizan ante la memoria histórica de un pueblo que mantiene viva una práctica ancestral a través de la facturación manual de los vestidos que portan.<sup>154</sup> Es que las prendas dan curso a un oficio milenario que, al mismo tiempo que conserva, renueva un bien material: los vestidos elaborados en telar de cintura. Como ciclo de renovación, cada vez que una mujer tejedora elabora un vestido, incorpora una conmemoración que garantiza el devenir de pueblo textilero.

153 Desde esta perspectiva el valor de la novedad marcha a la par con la demanda de la personalidad y de la autonomía privada. Lo nuevo crea un sentido de liberación subjetiva y de las costumbres pasadas. De ahí el sentido de progreso. Véase, Ana Martínez, *Mirar y hacerse mirar. La moda en las sociedades modernas*, Madrid, Tecnos, 1998, pág. 117.

154 Basado en el concepto de moda de revistas como Vogue, Roland Barthes plantea tres posibilidades para identificar los significados del vestido: primero, desde la estructura vestido-imagen (es el vestido-fotografía de las revistas); segundo, desde la estructura del vestido-escrito (es la descripción que hacen las revistas de la prenda); y tercero, desde la estructura del vestido-real (es una estructura tecnológica relacionada con los actos de fabricación). Este último, plantea Barthes, se diferencia de los dos primeros porque en estos no se siente el acto creador. Véase, Roland Barthes, *El sistema de la moda y otros escritos*, trad. Carles Roche, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 23.

El arte textil es resultado del acto de creación de un material simbólico que integra gestos de la ritualidad de este pueblo originario. Las manos de las mujeres mayas crean y renuevan la memoria histórica de su pueblo mediante textos escritos con hilos en los que la noción de moda se integra como garante de continuidad de lo tradicional y no como ruptura con las costumbres heredadas. Es por ello que estos productos también pueden ser nombrados como *objetos estéticos* en tanto son objetos que asocian procesos de expresión y percepción en los que se dan relaciones entre los sujetos. Álvaro Góngora, especialista en semiótica, explica lo estético como aquello que permite configurar vínculos de percepción y sensibilidad entre los individuos. Al respecto dice:

El ser humano aprende de su cultura no sólo cómo sentir al otro y a su mundo, también aprende cómo hacerse sentir del otro y de su mundo. Por ello, la estética, desde esta perspectiva, determina no sólo la forma como el actor social se mueve, mira, usa los objetos, interacciona con los otros, configura los mundos imaginarios, sino también la manera como los otros y el mundo lo sienten, lo miran, lo objetivan, lo tratan, lo poetizan, lo crean y lo recrean.<sup>155</sup>

En el caso en el que una de las tejedoras asocia el uso de su traje tradicional con la idea de “coqueteo” muestra la manera en que la prenda genera medios de percepción para sentirse así mismo o para ser

155 Lo estético se asume en términos de lo que propone Álvaro Góngora como una serie de procesos de expresión y percepción. Según esto el ser humano aprende de su cultura no sólo cómo sentir al otro y a su mundo, también aprende cómo hacerse sentir del otro y de su mundo. Por ello, la estética, desde esta perspectiva, determina no sólo la forma como el actor social se mueve, mira, usa los objetos, interacciona con los otros, configura los mundos imaginarios, sino también la manera como los otros y el mundo lo sienten, lo miran, lo objetivan, lo tratan, lo poetizan, lo crean y lo recrean. Véase, Álvaro Góngora, Signos. Elementos de semiótica, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2002, pág. 243.

visto por los otros. Así, como también ocurre con el uso que le dan los varones para expresar un rol social o para evidenciar un festejo. El traje del hombre tiene variaciones según el municipio o el cargo que se desempeñe en la comunidad o el papel que asume dentro de las celebraciones o fiestas patronales.

En las figuras que van de la 55 a la 59 se observan diversos trajes masculinos, la mayor parte de ellos conformados por un calzón de manta, faja, sombrero con listones y el pañuelo *-pok*, en tsotsil-.

Finalmente se encuentra el uso que se le da a las prendas textiles en los actos de culto a los santos de sus templos, tal como lo menciona la tejedora en el segundo relato cuando anota que “los que tienen algún cargo, los alférez por ejemplo, les dan su ropa a los santos y cada año les cambian su ropa”. Es costumbre que las autoridades de cada uno de los pueblos tsotsiles



Fig. 55. *Trajes masculinos del carnaval de San Pedro Chenalhó*. Registro de observación, 2011.



Fig. 56. *Traje masculino de músico en celebración de San Andrés Larrainzar.* Registro de observación, 2012.

Fig. 57. *Traje masculino de San Andrés Larrainzar.* Registro de observación, 2019.



Fig. 58. *Traje masculino de uso diario* en San Juan Cancuc. Registro de observación, 2012.



Fig. 59. *Traje masculino de uso diario* en San Juan Cancuc. Registro de observación, 2012.



Fig. 60. Virgen de la iglesia de San Pedro Chenalhó portando la toca que usan las mujeres del lugar. Registro de observación, 2012.

y tseltales cambien el vestido de los santos de la iglesia sobreponiéndolos año tras año. Cuando ocurre algún cambio se acude a la elaboración de un traje hecho por la mejor tejedora de la región.

Esta práctica evidencia la cercanía que se establece entre el sujeto común y su divinidad. Piero Gorza explica que a diferencia de la tradición católica donde la imagen del santo se convierte en una presencia que remite al *más allá* en la práctica indígena la estatua es algo vivo, por eso se le pueda tratar con cariño.<sup>156</sup>

## Intertextualidad

Decir que las prendas textiles son un texto implica considerarlas como un sistema simbólico que no se cierra en sí mismo sino que, por el contrario, se mantiene en una dinámica de apertura en la que las partes se interrelacionan continuamente. Es decir, su textualidad las convierte en un sistema signifiante que permanentemente se conjugan con otros sistemas a través de un juego libre de diferencias y de significaciones. Así, los diseños bordados se enlazan con creencias heredadas o con procesos técnicos ancestrales al mismo tiempo que lo hacen con los significados que adquieren desde la interacción social cotidiana.

Lo anterior implica reconocer que las prendas textiles poseen rasgos de intertextualidad que les permiten establecer diversos referentes a través de los diseños, los colores, las texturas

<sup>156</sup> Cfr., Piero Gorza, *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar. Paisajes indígenas de los Altos de Chiapas*, México D.F., UNAM, 2006, pág. 56.

y todo aquello que las dota de significado.<sup>157</sup> Estas conexiones significantes generan un entramado de lecturas que tiene como escenario la vida cotidiana misma. Agnes Heller al referirse a la vida cotidiana como espacio de la cultura explica lo siguiente:

La vida cotidiana es la vida del hombre entero, es decir que él participa con todos los aspectos de su individualidad y de su personalidad. Allí se ponen todos los sentidos, las capacidades intelectuales, las habilidades manipulativas, los sentimientos, las pasiones, ideas e ideologías. El hombre de la cotidianidad es activo y goza, obra y recibe, es afectivo y racional [...] En el discurrir de su vida cotidiana aprehende su cultura y la activa.<sup>158</sup>

El entramado de significantes desde el cual la prenda textil enlaza el diseño, la tradición y el vivir del día a día es similar a los amarres que realizaban los incas a través de los llamados *quipus*. Este era un tejido que partía de un cordel principal de treinta centímetros al que se le amarraban hilos de diferentes colores y al que se le iban haciendo anotaciones a través de nudos a distancias variables. Los quipus llegaron a ser un sistema literario y contable del imperio Inca. En la figura 61 se observa el dibujo del también llamado *nudos incas*.



Fig. 61. Dibujo de quipu inca. Por Andrés Torres, 2013.

<sup>157</sup> La intertextualidad no le demanda al texto que sea comunicativo ni intercambiable, sino más bien que sea una "máquina" con múltiples sentidos, es decir, con múltiples referentes. Véase, Humberto Obando, *Investigar la investigación*, Bogotá, Centro Universidad Abierta/Pontificia Universidad Javeriana Javergraf, 1996, pp. 62-63.

<sup>158</sup> Agnes Heller, *Historia y vida cotidiana*, México D.F., Grijalbo, 1985, pp. 30-31.

El número de nudos y la combinación de colores en el *quipu* permitía leerlo de derecha a izquierda, la posición y la cantidad de nudos entregaba información cuantitativa, mientras que los colores indicaban la naturaleza del objeto representado. Así, por ejemplo, un cordel amarillo amarrado a un hilo azul indicaba, según el número de nudos y su posición, la importancia de la cantidad de maíz de una provincia. Este sistema permitía a los incas mantener cuentas minuciosas de los productos, armas e impuestos; además otorgaba información sobre su historia y sus prácticas culturales.<sup>159</sup>

Al igual que ocurría con los *quipus*, los actuales textiles de Chiapas conforman un lenguaje desde el cual estos pueblos construyen realidades. Es decir, los textiles son un lenguaje que les permiten configurar experiencias concretas antes que ser simplemente un material sobre el que se vierte información. Desde esta perspectiva la noción de lenguaje implica reconocer que la realidad precede al lenguaje más que antecederlo.

En su definición de la llamada Ontología del Lenguaje, Rafael Echeverría dice: “Por siglos, hemos considerado al lenguaje como un instrumento que nos permite describir lo que percibimos o expresar lo que pensamos o sentimos. Esta concepción hace del lenguaje una capacidad fundamentalmente pasiva o descriptiva. [...] Por el contrario, postulamos, que el lenguaje, genera ser”.<sup>160</sup>

Al asumir al lenguaje como generativo se está identificando su capacidad para generar contextos a partir de la interacción social. Y es que el lenguaje para el ser humano significa la morada de su ser, tal como lo explica Martín Heidegger: “El lenguaje ya no es un instrumento en las manos del hombre; éste ya no es el amo del lenguaje, sino que pertenece al lenguaje, lo habita y ha de escuchar su voz”.<sup>161</sup>

159 Cfr., Carlos Radicati, *Estudios sobre los quipus*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006, pp. 67-68.

160 Rafael Echeverría, *Ontología del lenguaje*, México D.F., Ed. Granica, 2005, pp. 21-22.

161 Martín Heidegger, *cit. en*, Félix Duque, *et al.*, *Heidegger. Sendas que vienen*, Madrid, Ediciones Pensamiento, 2008, pág. 102.

En el caso particular de las lenguas de origen maya que se hablan en los Altos de Chiapas, las mismas personas originarias del lugar se refieren a ellas como lenguas metafóricas.<sup>162</sup> Francisco Xilon, profesor de lengua tsotsil en la Universidad Intercultural de Chiapas, hablante nativo del tsotsil y originario de San Juan Chamula lo explica así:

La lengua no sólo es un medio para comunicarnos, expresar sentimientos, pensamientos, también es una forma de ver, entender, explicar y equilibrar el mundo [...] Los que estudian lenguas dicen que nuestras lenguas son metafóricas o que son expresiones estéticas. Por ejemplo, cuando decimos en español *rama*, no sale como *rama* en la lengua tsotsil porque decimos *K'ob te'* que traduce *brazos del árbol*. El *sat te'* sería el fruto, que se traduce como *ojo del árbol* y *yibel te'* que es la raíz del árbol se traduce como *origen*. El *yol te'* literalmente significa *el corazón del árbol*... Entonces, llego a entender que en la lengua tsotsil la estructura del hombre es análogo con la estructura de algunas cosas, sobre todo de la naturaleza. Por ejemplo, figuras como la silla tiene espalda, tiene cabeza. Entendiendo desde el mundo o desde la cosmovisión tsotsil se considera o se conciben que tienen vida, por ejemplo los cerros, el árbol, aparte de que tienen vida tienen alma [...] En cierta forma se trae desde la cosmovisión maya porque cuando decimos *luna* o *sol* todavía se conserva *el padre sol* o *la madre luna*, cuando decimos *jch'ul me'tik* significa en español *divina madre* o *jch'ul totik* traduce *sagrado padre*.<sup>163</sup>

162 El tsotsil y el tseltal son las lenguas mayences de mayor uso en la región. Son lenguas estrechamente emparentadas, pertenecen a la familia lingüística maya y forman un subgrupo. Se les ubica dentro de una misma área lingüística pues sus hablantes ocupan una misma región geográfica, aunque cada pueblo o municipio habla una variante diferente. Estos pueblos representan la mayoría lingüística y conservan un estrecho vínculo con las lenguas del grupo cholano y las del grupo chujano. Véase, Terrence Kaufman, *Posición del tzeltal y el tzotzil en la familia lingüística mayence*, México D.F., Instituto Nacional Indigenista, 1989, pág. 171.

163 Entrevista a Francisco Xilon realizada en San Cristóbal de Las Casas el 18 de mayo del 2013. No publicada. El Maestro Francisco se define a sí mismo como perteneciente a la cultura tsotsil pues su lengua materna es el tsotsil; además habla el castellano y el inglés. Narra que sus padres son hablantes exclusivos del tsotsil mientras que aprendió espontáneamente a hablar el castellano y en secundaria comienza a escribir en su lengua originaria.



Fig. 62. Blusas de San Andrés Larráinzar. Registro de observación, 2011.

Así como en las lenguas mayenses la metáfora está siempre presente, en sus prendas de vestir también se encuentran asociaciones metafóricas tal como se observa en las blusas o *huipiles* de San Andrés Larráinzar de la figura 62. Allí aparecen tres diseños que muestran rasgos alegóricos variados: en el primero se da la abstracción de figuras que se asemejan a una flor abierta en forma de rombos, que al mismo tiempo que divide el espacio lo surca con líneas blancas; en el segundo se representa un tablero que por sus contrastes de color genera la ilusión óptica de ondulaciones de luz; en el tercero las flores son de cuatro pétalos en forma de rombos los cuales a su vez contienen otros pétalos.

Estos diseños hechos sobre la blusa tienen una estructura compositiva en la que las figuras se repiten bajo un modelo de autosemejanza, es decir, cada una de las formas parecen contener dentro de sí una segunda forma idéntica a la primera. Este ritmo compositivo es similar al movimiento que siguen las ondas sonoras al interactuar con la materia, o como las líneas nodales que produce el sonido.

Ernst Chladni, físico alemán del siglo XVIII explica cómo las ondas sonoras interactúan con la materia a través de la física acústica y para ello realizó experimentos en los que hacía registros gráficos de las ondas de vibración del sonido. En la figura 63 aparece el registro de las llamadas *Figuras de Chladni*, en ellas se observan algunos de los patrones

de onda que sigue la vibración del sonido.<sup>164</sup> Muchos de estos patrones cimáticos se encuentran en la naturaleza, por ejemplo los patrones de mancha del leopardo o las marcas distintivas de una tortuga, entre otros.

Estos registros gráficos del sonido evidencian formas arquetípicas autoorganizadas que representan la expansión de la energía sonora. Como estética de un sistema que muestra el comportamiento de la vibración, estas figuras capturan una fuente de energía.<sup>165</sup>

Y, así como los patrones de Chladni, algunos textiles de los Altos de Chiapas usan figuras autorreguladas en sus bordados.

En los diseños que se elaboran, por ejemplo, en las blusas de San Andrés Larráinzar se observa la configuración de formas que se proyectan mediante la autosemejanza continua, tal como se observa en la figura número 64. Es una lógica similar a la metáfora budista de la red de Joyas de Indra que consiste en una red de cuerdas de seda que se expande al infinito en todas las direcciones y que contiene en cada intersección una perla

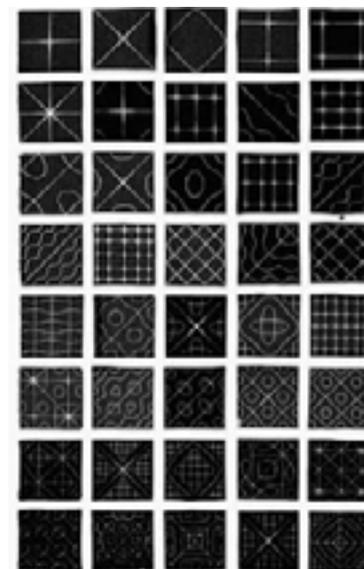


Fig. 63. Dibujos de los patrones de vibración de Chladni, 2019.

<sup>164</sup> En 1787 Ernst Chladni estudió las líneas nodales que produce el sonido. Para ello realizó experimentos que buscaban relacionar la frecuencia aproximada de la vibración de un platillo circular con el número de líneas nodales radiales y no radiales que se producían. Para sus experimentos Chladni usó placas sujetas por el centro sobre las que espolvoreaba arena fina, al hacerlas vibrar con un arco de violín identificó que los patrones de las líneas se hacían visibles, ya que sobre estas se acumulaba la arena rebotada de las otras zonas vibrantes. Por su parte, la cimática es entendida como el estudio del sonido visible. Véase, Fernando Prada y José Antonio Martínez, *Diccionarios Oxford-Complutens. Física*, Madrid, UCM, 2007, pág. 602.

<sup>165</sup> Esta fuente de energía es vista tanto en la partícula primaria –también llamada Bosón de Higgs– como en el comportamiento y distribución del espacio-tiempo de galaxias. Véase, Octavio Miramontes y Karen Volke, eds., *Fronteras de la Física en el siglo XXI*, México D.F., Ed. Copint Arxives, 2013, pp. 65-70.



Fig. 64. Fragmento de bordado y dibujo de formas con proporción geométrica continua. 2018

de gran brillo que refleja sobre sí cada una de las múltiples perlas de la red. Se trata de un desplazamiento de formas con proporción geométrica continua.

En la antigua Grecia, Platón consideraba la *proporción geométrica continua* como el vínculo cósmico más profundo.<sup>166</sup> Este tipo de proporción es una abstracción de la conexión nodal entre la energía, la materia y la forma. Es la resonancia del espacio que se proyecta continuamente mediante la proporción geométrica y que de manera similar las mujeres mayas tejen en sus blusas, tal como se observa en los bordados de la figura 65.

Esta lógica compositiva condensada en el arte textil muestra el vínculo entre la energía cósmica y las prácticas culturales de un pueblo y sus productos estéticos. Y es que los mayas tsotsiles y tseltales de Chiapas a lo largo de su historia han configurado una estética cultural hecha prendas de vestir. Es un pueblo que se describe a sí mismo con las siguientes palabras:



Fig. 65. Fragmento de bordado y dibujo de formas con proporción geométrica continua. Registro de observación, 2018

<sup>166</sup> Véase, Cesar González, *La música del universo. Apuntes sobre la noción de armonía en Platón*, México, D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994, pp. 120-121.

## SOLO SOMOS UN CULTIVO

Nuestra vida pasa,  
pasa por muchos soles y estrellas,  
pero el tiempo no pasa.  
Nuestra vida es apenas  
un instante en la eternidad;  
solo somos un cultivo en esta vida  
solo somos una planta en este mundo,  
nace, crece y muere.  
Somos parte de la madre tierra,  
somos sepultados en ella,  
el Sol es parte de nosotros;  
cuando él se apague, moriremos;  
el hombre no es dueño de sí mismo  
sino del que nos dio la vida.

## OVOLOTIK NO'OX

J-ch'el xanvilotik no'ox  
ch-ech' jujun sakilal, juju voy;  
an ma' ti osil une mu xljaj.  
J-ech'el beotik no'ox  
ti ta ch'ul osil banomile;  
ts'unobilotik no'ox li' ta osile  
ovolotik no'ox li' ta banomile,  
ta xij-ayan, ta xijch'i, ta xijcham.  
Sbel no'ox ch'ul banomilotik  
jkotoltik chijbat ta mukel  
mu xijkuxi ti ch'abluk sat jtotike,  
chichamotik mi cham eke,  
mu ku'unuk jba jtuktik  
oy buch'u smanotik, stojotik.



# CONCLUSIONES

Las conclusiones se exponen enmarcadas en dos ideas centrales: la primera asocia el textil con la identidad del pueblo maya de Chiapas; la segunda reconoce al textil como material expresivo de su cultura.

- Desde la conquista los mayas han vivido, como los demás pueblos conquistados, presiones permanentes para olvidar su propia historia, su mitología, sus valores morales y religiosos, pero en la práctica han resistido de manera permanente a esta y otras formas de dominación. El textil y el vestido a través de los años, de los siglos, han sido dos de los medios más importantes de resistencia al poder agresor. En ellos siguen presentes en sus brocados y bordados todo su entramado de creencias, conocimientos, saberes ancestrales y ritualidades.

En el transcurso de los años las tejedoras han sabido soportar la influencia de las nuevas modas en el vestir y en el tejer, acogiendo con lentitud parte de las innovaciones pero sin perder su esencia originaria, de tal forma que el tejido ha sido un factor de unión y de permanencia con un pasado que continua presente y que da identidad a estos pueblos originarios de Los Altos de Chiapas.

- Desde sus orígenes en el preclásico hasta la actualidad, la labor textil se ha asociado con actos ceremoniales, es decir, los textiles han pertenecido a esta cultura como una acción ritual. Esto permite concluir que al ser concebida y experimentada desde la ritualidad, la práctica textil se ha arraigado como conocimiento cultural de los pueblos mayas durante siglos.

Lo anterior permite precisar que las telas bordadas o brocadas, sus hilos, plumas e incrustaciones ornamentales se han usado como un medio para vincular al individuo con deidades o con santos durante diferentes momentos de la historia de la cultura maya. Los vestidos y telas han sido una prolongación del pensamiento mítico y religioso de estos pueblos pues se ha usado como un medio para acercar al individuo con sus deidades.

- Se reconoce que bordar, tejer y brocar en el telar de cintura ha sido una actividad que define el rol de lo femenino en la historia de la cultura maya, incluida la actual. Las mujeres tejedoras han anudado el vínculo familiar y comunitario a través de los procesos de creación textil, los cuales se enlazan directamente con el vivir cotidiano de sus pueblos.

La labor textil es un indicador de género que ha permitido a las mujeres ser un elemento central en la construcción y preservación de la cultura del pueblo maya. Este rol protagónico de las mujeres al interior de su cultura se debe a que, dentro de sus concepciones, el ejercicio de tejer ha sido un acto creativo que forma parte de la actividad doméstica cotidiana.

- La región de Los Altos de Chiapas se ha caracterizado por ser productora importante de textiles desde antes de la colonización hispánica. Lo siguió siendo durante el periodo de la conquista, el virreinato, la guerra de independencia y la República hasta la actualidad gracias a que se ha adaptado a las circunstancias políticas y económicas cambiantes.

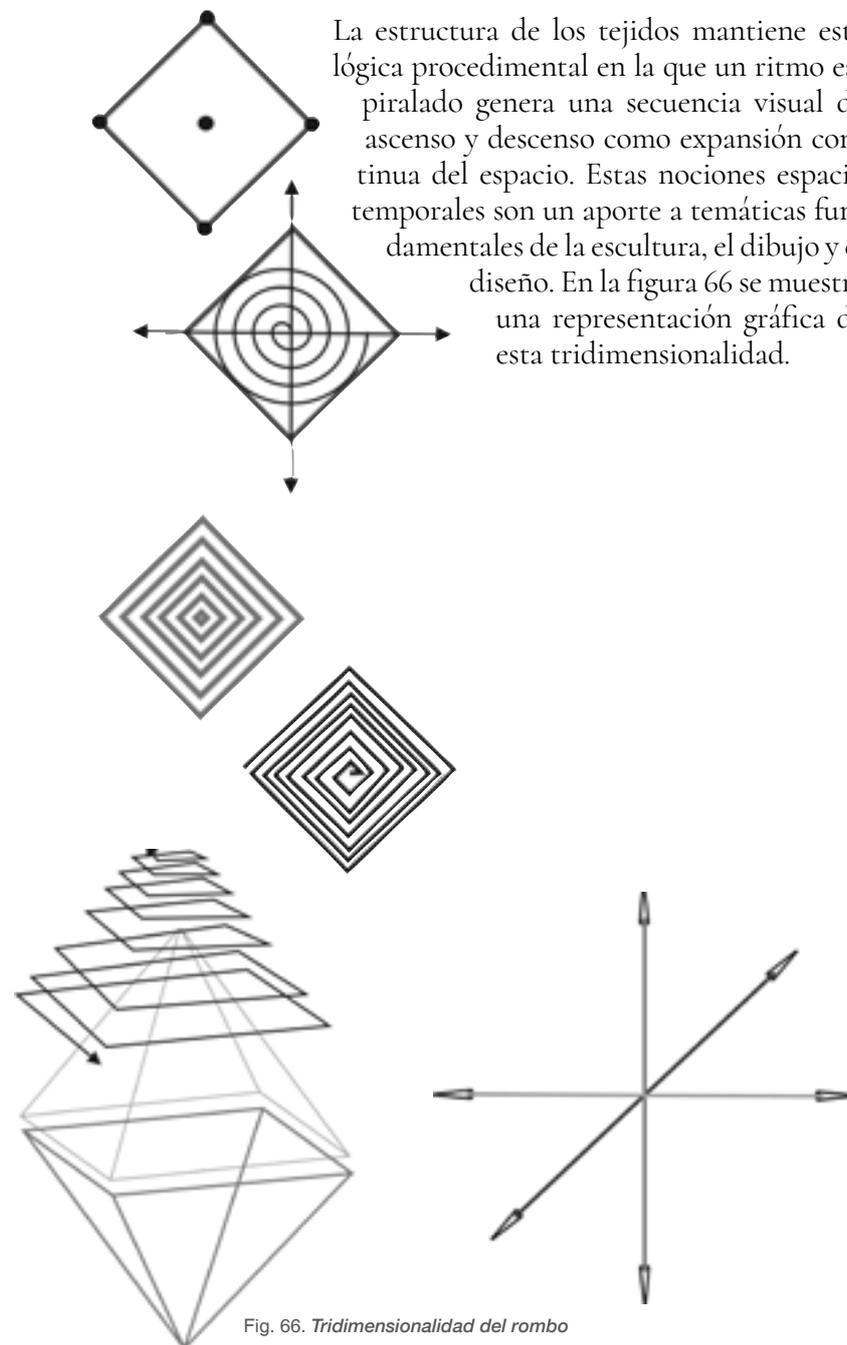
Se concluye, entonces, que antes que suprimirse, la actividad textil se ha integrado a las nuevas dinámicas de producción, tanto las traídas por los españoles como por las originadas en el desarrollo del capitalismo occidental, incluyendo en éstas las

políticas mercantiles de la actualidad. A lo largo de este proceso de adaptación la producción textil se ha transformado y enriquecido sin perder sus rasgos directos de origen prehispánico. Esto permite suponer la permanencia a futuro de este arte dada su alta capacidad de adaptación.

- Los estudios sobre textiles de la zona no deben hacerse exclusivamente desde una perspectiva formal, técnica o de diseño pues el estudio estaría sesgado. Es necesario abordarlos con una mirada interrelacional, es decir, una mirada que reconozca en la práctica textil maya actual una correspondencia de los siguientes aspectos: uno es su carácter ritual; dos es su herencia histórica; tres es su capacidad de transformación y adaptación; cuatro su vínculo con la cotidianidad; quinto su carácter formal y técnico; y por último el rol femenino que está implícito en su dinámica. Cada uno de estos aspectos configura una unidad denominada práctica textil maya actual de los Altos de Chiapas.

- El arte textil de esta región es un importante aporte plástico y visual al estudio de la composición espacial, una temática de frecuente análisis por parte de diseñadores y artistas visuales. Este aporte consiste en la capacidad de abstraer gráficamente a través del rombo una concepción espacio temporal

Según esta concepción la representación del rombo se da a través de una noción de cuatro ejes bidimensionales que convergen en un centro, a partir del cual el rombo crece y decrece a través de la espiral. Con esto se crea un ritmo o movimiento visual que define la tridimensionalidad a través de una dirección vertical que va de arriba abajo, una horizontal que va de izquierda a derecha y una transversal que va hacia adelante y hacia atrás.



La estructura de los tejidos mantiene esta lógica procedimental en la que un ritmo espiralado genera una secuencia visual de ascenso y descenso como expansión continua del espacio. Estas nociones espacio temporales son un aporte a temáticas fundamentales de la escultura, el dibujo y el diseño. En la figura 66 se muestra una representación gráfica de esta tridimensionalidad.

Fig. 66. Tridimensionalidad del rombo

# ANEXO

## Muestra de entrevista realizada a joven tejedora de San Juan Chamula.

**¿Tu nombre completo cuál es?** Mi nombre es Andrea Díaz Méndez. En tsotsil Andrea se dice Antel y así me llaman en casa.

**¿Dónde naciste Andrea?** Allá en Chamula, en una comunidad que se llama Tentic. **¿Es zona urbana?** No, Tentic queda más cerca de San Andrés Larrainzar y Aldama. **En San Andrés tejen mucho, ¿verdad?** Eso sí. Pero lo que es la faja la hacen los de Chamula, nada más la faja.

**Háblame un poco de tu niñez: ¿qué hacías? ¿cómo eras?** Híjole, creo que más bien cuando yo era más chica solía más jugar como cualquier niño. Sólo que en mi caso me gustaba mucho trepar en los árboles. Me gustaba más aprender a subir en los árboles. Ser diferente a todos los demás y creo que también me gustaba más la escuela.

**¿Recuerdas un día de tu niñez? ¿Tienes en tu memoria un día en especial?** Tal vez cuando estaba yo en la primaria que quería robar un libro. Era porque me gustaba el libro, pero no pude tenerlo por... bueno ya ves que no hay dinero y tampoco venden libros por allá. Y entonces vi un libro que me gustó en la escuela y quería robarlo. Lo escondí creo que unos tres días, pero ya después me dio miedo y preferí regresarlo. **¿De quién era el libro?** Era de una profesora **¿Y de qué era?** Un libro que tiene que ver con la película que yo había visto que se llama Matilda. Me llamó mucho la atención y entonces quería robar ese libro.

**¿Y se dieron cuenta que te lo habías llevado? No. ¿Hubieras podido robártelo entonces?** Si, hubiera podido pero no lo hice. **¿Y ahora compras libros?** No compro, solamente los presto para no gastar mucho. Además si los compro yo sé que no voy a leer tan rápido. Tal vez me lleve hasta un año leerlo porque sé que cuando está en mi poder siempre va a estar ahí y no voy a leer.

**Y tu familia: ¿me puedes hablar un poco de tu familia?** Sí. Mi madre es la que se dedica más a la agricultura, mi padre se podría decir que es un vendedor ambulante allá en Tuxtla. Vende chicles, por eso estoy comiendo chicles. Dulces digo yo... Mi madre es la que trabaja más en el campo y tiene más conocimiento y mi padre nomás más se dedica a socializarse, eso hacen ellos. Como ya te dije, mi madre conoce mucho sobre la agricultura. También sabe tejer tanto la nagua, la faja y sabe bordar. Le gustan los animales, bueno sobre todo los borregos y los pollos. Creo que de mi madre eso es todo.

**¿Y tu papá vive con ustedes? ¿Viaja frecuentemente a Tuxtla?** No muy seguido viaja. Por ahora está dando su servicio allá en la comunidad. **¿Qué servicio?** Sobre luz, sobre la luz eléctrica. **¿Y tus hermanas, cuántas tienes?** Somos bastantes allá en familia, somos cinco mujeres y un hombre. Seis hijos o hijas más bien. Yo soy la segunda, mi hermana mayor ya está casada y la que me sigue a mí también piensa hacerlo. La más chica de todas tiene unos tres y medio años. **¿Y tu hermano qué hace?** Mi hermanito pues está estudiando. **¿Es pequeño?** Sí, todavía es menor de edad.

**¿Qué edad tiene tu mamá y tu papá?** Todavía son jóvenes mis papás, es que se casaron demasia-

do temprano. Según me cuenta mi madre tenía trece años cuando se casó y mi padre la verdad no sé qué edad tenía. Sólo sé que a mi hermana mayor mi madre la tuvo a los dieciséis años. Me dijo que tres años no tuvo hijos y a los dieciocho me tuvo a mí. Después no sé, creo que a los veinte tal vez o a los diecinueve tuvo a mi hermano. Ahorita mi madre creo que ha de tener sus treinta y seis años tal vez. Es muy joven. Demasiado joven para mí, por eso no le decimos mamá al igual que a mi padre tampoco le decimos papá. **¿Cómo le dicen? ¿Le dicen por el nombre?** Sí, cuando éramos más niñas a mi padre no le gustaba que le dijéramos papá, en vez de decirle papá le decíamos hermano. **¿Él lo pedía?** Sí, no sabía qué significaba hermano, nomás le decía así. Y “dónde estaba mi hermano” le preguntaba yo a mi mamá cuando él no estaba en casa. Cuando estaba presente le decíamos hermano o lo llamábamos con su nombre, Mateo. Mi madre se llama María, pero le decimos Tin’a. **¡Tina! ¿por qué?** Bueno si no estoy equivocada creo que Tin’a en español se dice Agustina, algo así. Y es que su primer nombre también era ese, pero ya después ella lo cambió.

**¿Y creciste en la casa de tus papás? ¿Cómo describes el lugar?** Donde yo me acuerdo estábamos rodeados de montes porque había muchos árboles y me parece que había una casa de barro y el techo de tejas. Todavía seguimos viviendo ahí cerca de los montes. Cerca hay como tres cementerios o panteones: dos para adultos y uno para niños. Vivimos cerca de una carretera, de la mitad de un cerrito porque lo cortaron a la mitad. Entonces aquí mi padre tiene su casa. Aunque tiene varias casas: una en la comunidad que está en la entrada a Tentic, la otra está en San Andrés Larrainzar, la otra está en Chamula. Ahí, en Chamula, es donde yo me estoy quedando. Como ya te dije vivimos cerca de los montes.

**¿Fue difícil para ti tener que venir a vivir a San Cristóbal para estudiar?** Todavía no vivo en San Cristóbal, me estoy quedando en Chamula. Desde ahí viajó todos los días para venir a la Universidad en San Cristóbal. Y sí, me fue algo difícil las primeras semanas porque yo me acostumbraba a estar con mi familia. Y me acuerdo que a la primera semana cuando me dejaron así completamente sola pues comencé a llorar. No me acostumbraba a estar sola sino que extrañaba a mi familia. Al menos los gritos me hacen sentir que todavía tengo alguien más, pero el estar sola no es lo mismo. Pero ya ahorita me acostumbre: ya llevo cuatro años casi viviendo sola.

**¿Qué hace tu mamá? ¿Cómo es un día de tu mamá?** Su rutina se podría decir depende de lo que ella haga. Ahorita no sé a qué hora se levanta porque yo me levanto tarde. Y solo sé que levantándose ella enciende el fuego, hace la tortilla para todas y creo que termina de hacer la tortilla como a las nueve. Es que somos muchos, entonces ya terminando de hacer la tortilla comienza ella a comer. Le gusta comer en familia. Y siempre llama a sus hijas e hijos, más bien e hijo. Después de comer ya alguien o puede ser que ella se va sacar a sus borregos. O también manda a alguien de sus hijos o sea una de nosotras. Una vez que los borregos ya estén afuera comiendo lo que ella hace es tejer o lavar para que se encojan las faldas –encoger las faldas es parte del proceso de elaboración de la prenda–. Creo que como a las seis o ya cuando llueve deja de tejer y después vuelve a encender sus fuegos y a comer nuevamente ya de noche. **¿Se reúnen a comer?** Sí, pero hay a veces que vamos a comer así por separado.

**¿Te gusta cuidar borregos cuando te toca?** No mucho, no muy me gusta. Me gustan los animales,

pero a veces me da flojera ir. **¿Es difícil?** No na más es cambiarlos, cambiar de lugar para que vayan a seguir comiendo los pastos. **¿Pero debes estar todo el tiempo con ellos?** No, sólo un ratito. **¿Dejarlos y ya?** Sí. **¿Cuántos tienen?** Ya no tenemos muchos. Tenemos demasiado poco. Mi madre tiene dos borregos y un borreguito y otra, la de mi hermana. Eso es todo porque ocupan mucho espacio. Aparte los pastos ya no alcanzan para muchos porque se compran los pastos allá en Chamula. Y por eso ya no tenemos mucho.

**Regresemos a tu niñez: ¿Quiénes eran tus amigos y a qué jugaban?** Pues eran niños y niñas que estaban cerca de mi casa pero que ya actualmente están casados. Aunque algunos todavía no. Solíamos ir a robar leña. Bueno no a robar de casa en casa, sino que ya ves que antes no se permitía juntar las ramas de los árboles que ya estaban secos. Y entonces íbamos en los montes a traer leñas con todas ellas, eso es lo que hacíamos.

**¿Y tus abuelos? ¿Tienes contacto con tus abuelos?** Ah sí, cuando éramos niñas con mis hermanas solíamos estar más en la casa de nuestros abuelos en vez de estar con nuestros padres. No sabemos el porqué, pero solo sé que estábamos ahí y ya. Conforme íbamos creciendo nos fuimos separando de ellos y ya preferimos permanecer con nuestros padres. **¿Ellos eran los padres de tu mamá o de tu papá?** Papás de mi papá porque con los de mi madre los veo como si se molestaran demasiado. Aparte no te permiten mucho tocar sus cosas. Y la otra, o sea la madre de mi padre, te permitía tomar lo que quisieras. Es por eso que me dejaba estar más con ella.

**¿Tienes algún recuerdo con tus abuelos que te guste?** Lo único que me acuerdo es que nos contaban

muchas historias cuando íbamos a trabajar con ellos en los campos... Ya vez que la familia se reúne para trabajar. Bueno a mi consideración nos reunimos más y mientras trabajas tus manos trabajan, pero tu boca, tu boca habla. Y entonces también los oídos escuchan y nos contaban historias sobre leyendas, más que nada sobre leyendas. Algunas de sus experiencias que vivió cuando era chico o cuando era joven.

**¿Recuerdas alguna de esas leyendas?** Sí, una que me ha gustado pero no me acuerdo ya en su totalidad. Solamente un pedacito. Pero ya ni me acuerdo bien... Me ha contado la de "Jacinto Pérez Pajarito". Yo no sabía si era la historia de Jacinto Pérez Pajarito, pero me lo contaba siempre y me di cuenta de que se trataba sobre la historia de Jacinto Pérez Pajarito cuando ya estaba aquí en la Universidad. Fue en la Universidad donde pude relacionarlo porque mi abuelo hablaba sobre los capitanes. Que los de la corona, que sobre el movimiento evangelista, que todo lo que tenía que ver con el evangelismo, la religión le decían. Es de todo lo que se llevó acabo, todo lo que es el movimiento de Jacinto Pérez Pajarito. Mi abuelo me ha contado cómo es que se comportaban las personas y qué sentían en ese momento. Es lo que mi abuelo me ha contado.

**¿Y tu abuela teje? ¿En telar de cintura?** Sí, antes ella era la que hacía la faja. Pero así todo en lana de borrego y lo teñían con una... no sé cómo se llama la planta. Le dicen chuj en tsotsil. Pero en español no sé cómo la han de llamar. Y ya la lana que es de color blanco pues queda rojo, lo mezclaban, le daban rayitos de verde. **¿No sé si los has visto algún día?** No, no lo he visto. Eso estoy tratando de hacer también. **¿Estás tratando de aprender a tejer?** De hecho ya lo estoy haciendo, nomás me

falta que las vacaciones lleguen para terminar pronto la tela que estoy haciendo.

**¿Alguien te enseña o practicas sola?** Hace como seis semanas estaba yo queriendo aprender a tejer y entonces me fue muy mal. Es que se amplió el tamaño de la tela y entonces mi abuela se dio cuenta y me lo comenzó a destejer porque simplemente ya era demasiado amplia. Era algo que tampoco sabía el cómo, el cómo destejerlo y tejerlo. Ella me enseñó y me dijo cómo se hacía para tejer. Según yo: ¡ya aprendí esta vez! Ya nomás me falta terminar.

**¿Practicar?** Si también y lo que se me hizo difícil es que tienes que aplicar mucha fuerza y no es lo mismo que hacer una nagua. Para la nagua si tienes que utilizar tu fuerza, por eso lo siento más difícil que con la faja. No sé, la primera semana que yo vine acá mis hombros los sentía como que cansaditos por la fuerza que usé para tejer. Era como si alguien me hubiera golpeado. Hasta mis pies también se sintieron cansados y ya ayer ya no me sentía muy cansada. Igual el día sábado estuve tejiendo, pero no me sentía tan cansada.

**¿Por qué tienes interés en aprender a tejer?** Según yo no quisiera dejar de aprender algo de ellos. Tanto de mis abuelos y de mi madre. Me gusta bastante lo que es la parte cultural. Pero al parecer me estoy regresando más atrás porque mis hermanos me dicen que ya me ven como viejita por lo que no estoy tan a la moda me dicen.

**¿Y tú estás de acuerdo con lo que ellos dicen?** Al principio si les creí. Es por eso que las ropas que tenía de los noventa cuando estaba en la secundaria y una parte de la preparatoria solía vestirme de los noventa. Y mi hermana me dijo que quemara

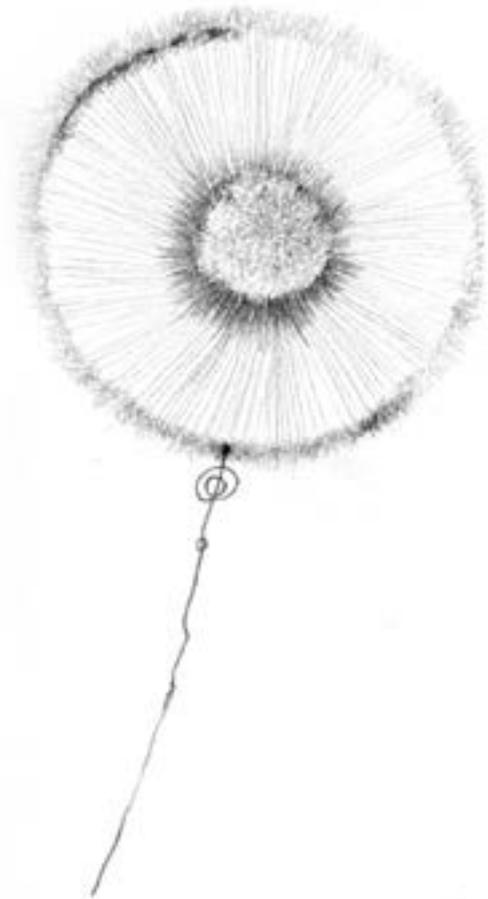
mis ropas, que ya me veía mal con ellas y yo creo que me afectó y entonces las quemé.

**¿Cómo eran tus ropas, esas ropas?** Pues tenía un bordado menos pequeño que ésta –toca la blusa que porta–. Y además el color era distinto. El suéter éste ya lleva bastante tiempo –se toca el suéter que lleva puesto–. O sea que son de otras épocas, pero las que suelen utilizar mis hermanas actualmente son diferentes: el tejido del suéter es más delgado y aparte las blusas son más diferentes. Simplemente diferentes, el bordado es más amplio.

**¿Y las quemaste, así como ella te dijo?** Pues si lo quemé. Pero ahora si me arrepiento porque por lo menos hubiera podido guardarlo. **¿Esta ropa que tienes ahora consideras que es bonita?** A mí no me importa tanto si es bonita o no es bonita. Bueno es que lo que me habían dicho mis padres: “no importa la calidad de tu ropa sino que te proteja”. “Que te proteja y que no estés desnuda”, me decían. Lo importante no es andar con las manos una atrás y una adelante. Eso es lo que también he tomado en cuenta, esas palabras.

**¿Has usado pantalón de mezclilla y playera?** No. **¿Cuando dices vestidos de los noventa te refieres al traje hecho en telar de cintura?** Cuando digo ropa de los noventa es de los chamulas y no de las otras culturas. Es que ya ves que también en cada época las ropas de allá en Chamula también van cambiando. Yo considero que en los noventa el bordado de las blusas era más distinto. Igual las fajas eran rojas. Pero no eran rojas como las que eran más antiguas –se refiere a las de antes de los noventa– porque anteriormente toda la faja era distinta. Y la de los noventa tampoco ya es lo mismo que del dos mil.

Dices que lo de ahora es diferente a lo de los noventa: ¿Tienes alguna explicación de por qué cambió? ¿A qué se deben los cambios? Tomando en cuenta las fajas te puedo decir que comenzaron a salir los estambres de color rojo y aparte me habían dicho que la planta que se llama ch'uj con la que antes teñían la lana ya no existe. Y entonces la lana la sustituyeron con estambres. Después los estambres seguían siendo de color rojo ya después comenzaron a utilizar otros colores que eran como medio rosaditos. De los rosados comenzaron a salir los de este color –toca su blusa– como color vino. Y del azul marino comenzaron a salir los otros colores según yo me acuerdo. Supongo que por el gusto lo hicieron. Al igual que con los bordados de las blusas. Me habían dicho que antes tenían significados los bordados de las blusas, que tenía que ver con el cielo y la tierra y la conexión entre ellas. Pero ya actualmente no tienen tanta relación con eso sino que ya es por el gusto. Más bien lo que hacen ellas es hacer el bordado más llamativo y estar a la moda.



Flor silvestre de la zona maya



# CATÁLOGO DE PRENDAS TEXTILES



Venustiano Carranza







Tenejapa

San Juan Chamula







Pantelhó



Bochil



Magdalenas

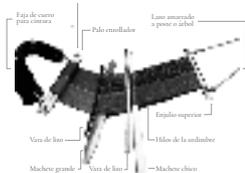




# INDEX DE IMAGENES



**P. 20** Fig. 1. Dibujo de tejedora en telar de cintura. Basado en cerámica de Jaina, Campeche. 16.5 cm. Siglos VII-IX d.C. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.



**P. 22** Fig. 2. Telar de cintura. Zinacantán. Registro de observación, 2011.



**P. 23** Fig. 3. Detalle de cerámica maya. Foto de Justin Kerr File número K4464.



**P. 24** Fig. 4. Dibujo de detalle del dintel 3 de Piedras Negras. Escena en el Palacio Real, 761 d.C. Por Andrés Torres Torres, 2020.



**P. 26** Fig. 5. Dibujo de cabeza de estuco encontrada en Palenque. Periodo Clásico. Por Andrés Torres, 2019.



**P. 27** Fig. 6. Templo de las pinturas. Cuarto I, Bonampak. Dibujo de Linda Shele, 1978.



**P. 29** Fig. 7. Grupo de músicos. Templo de las pinturas. Cuarto I, Bonampak. Dibujo de Linda Shele, 1978



**P. 31** Fig. 8. Detalle de dintel de Pomona, Tabasco. Dibujo de bordado en vestido de una mujer gobernante maya del Clásico. Por Andrés Torres, 2019.



**P. 36** Fig. 9. Fragmento de pintura mural. Palacio de Palenque. Registro de Observación, 2012.



**P. 43** Fig. 10. Dibujo basado en detalle del Códice Kingsborough, Copia del italiano Agostino Aglio para Lord Kingsborough, 1825-1826. Por Andrés Torres.



**P. 45** Fig. 11. Mujeres de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2011.



**P. 46** Fig. 12. Dibujo basado en detalle del Códice Kingsborough, siglo XVI. Por Andrés Torres



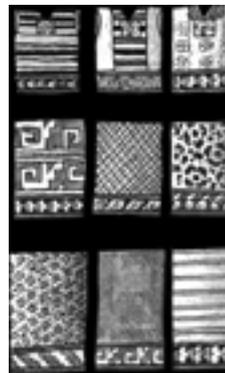
**P. 47** Fig. 13. Blusa femenina actual de Oxchuc. Elaborada en telar de cintura. Registro de observación. Dibujo de Andrés Torres, 2019.



**P. 48** Fig. 14. Dibujo basado en el Códice Florentino. Lib. 4, siglo XVI.



**P. 49** Fig. 15. Prenda masculina elaborada con lana de borrego en San Juan Chamula. Registro de observación. Dibujo realizado por Andrés Torres, 2019.



**P. 51** Fig. 16. De los atavíos de señoras. Códice Florentino. Libro VIII. F. 30



**P. 53** Fig. 17. Virgen de Guadalupe. Arte plumaria. Colección particular, Puebla, siglo XVIII.



**P. 54** Fig. 18. Traje de novia de Zinacantán, Centro de Textiles del Mundo Maya, 2018.



**P. 54** Fig. 19. Huípil llamado de la Malinche. Siglo XVI, Museo Nacional de Antropología. México.



**P. 55** Fig. 20. Dibujo de fragmento del Dintel número 24, Yaxchilán, Cultura Maya Clásica.



**P. 56** Fig. 21. Detalle de blusa actual. Venustiano Carranza. Registro de Observación, 2018.



**P. 56** Fig. 22. Huipiltso sil de Santa Rosaria. Seda y algodón tejidos en telar de cintura y brocado, 95x134 cm. Siglo XIX, San Juan Chamula, Col. Cooperativa Sna Jolobil, A.C.



**P. 63** Fig. 23. Dibujo de huaraches. Parte del traje actual de Principales de San Juan Chamula. Registro de Observación, Por Andrés Torres, 2013.



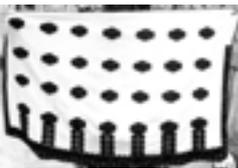
**P. 64** Fig. 24. Fragmento de Dintel palenquero. Museo de Palenque. Registro de Observación, 2011.



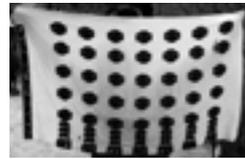
**P. 65** Fig. 25. Mapa: zona textilera en los Altos de Chiapas. Basado en registro de W. Morris. Dibujo de Andrés Torres, 2019.



**P. 69** Fig. 26. Toca San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010.



**P. 70** Fig. 27. Toca para celebraciones. San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010



**P. 70** Fig. 28. Toca de uso diario. San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010.



**P. 71** Fig. 29. Bordado de toca. Carnaval de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2013.



**P. 72** Fig. 30. Toca. Carnaval de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2013.



**P. 73** Fig. 31. Toca. Día de santos difuntos, San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010



**P. 75** Fig. 32. Toca. Día de santos difuntos, San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010.



**P. 75** Fig. 33. Toca. Día de santos difuntos, San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010



**P. 75** Fig. 34. Toca. Carnaval de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2018.



**P. 75** Fig. 35. Toca. Día de santos difuntos, San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010



**P. 75** Fig. 36. Toca. Carnaval de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2018.



**P. 77** Fig. 37. Dibujo de toca de los años sesenta. Basado en foto Gertrudre Duby Blom. Por Andrés Torres, 2019.



**P. 78** Fig. 38. Toca de 1975. Colección Serfin.



**P. 79** Fig. 39.

A. Dibujo: detalle de bordado de toca actual. Por Andrés Torres, 2019. B. Dibujo: detalle del Tablero del Templo de la Cruz Foliada en Palenque. Por Linda Schele, 1976.



**P. 81** Fig. 40. Reverse de toca. San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2010.



**P. 82** Fig. 41. Estructura compositiva de la toca. San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2011.



**P. 83** Fig. 42. Bordado de Tenejapa. Registro de observación, 2012.



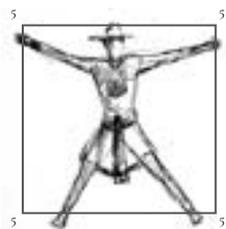
**P. 85** Fig. 45. Trajes masculinos con tablero brocado. San Juan Cancuc. Registro de observación, 2012.



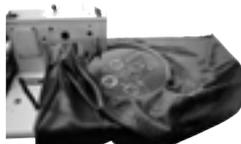
**P. 84** Fig. 43. Brocado de Venustiano Carranza. Registro de observación, 2019.



**P. 86** Fig. 46. Traje masculino y bolso de uso cotidiano. San Juan Cancuc. Registro de observación, 2012.



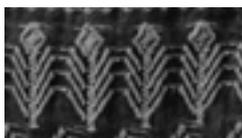
**P. 84** Fig. 44. Dibujo que representa la concepción vigesimal de la matemática entre los mayas actuales. Por Andrés Torres, 2019



**P. 88** Fig. 47. Proceso de elaboración de bordados en máquina de coser. Zinacantan. Registro de observación, 2012.



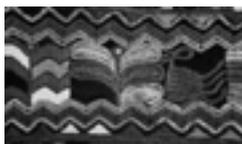
**P. 89** Fig. 48. Niña zinacanteca con flores. Día de santos difuntos. Registro de observación, 2012.



**P. 91** Fig. 49. Planta de maíz brocada. Venustiano Carranza. Registro de observación, 2019.



**P. 92** Fig. 50. Detalle de falda cruz maya. Venustiano Carranza. Registro de observación, 2012.



**P. 93** Fig. 51. Detalle de bordados sobre falda. Venustiano Carranza. Registro de observación, 2012.



**P. 104** Fig. 52. Dibujo de mujeres de San Pedro Chenalhó bordando. Basado en registro de observación. Por Andrés Torres, 2019



**P. 108** Fig. 53. Dibujo de mujer de San Juan Chamula. Basado en registro de observación. Por Andrés Torres, 2019



**P. 111** Fig. 54. Mujer joven y mujer mayor de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2011.



**P. 115** Fig. 55. Trajes masculinos del carnaval de San Pedro Chenalhó. Registro de observación, 2011.



**P. 116** Fig. 56. Traje masculino de músico en celebración de San Andrés Larrainzar. Registro de observación, 2012.



**P. 117** Fig. 57. Traje masculino de San Andrés Larrainzar. Registro de observación, 2019.



**P. 118** Fig. 58. Traje masculino de uso diario en San Juan Cancuc. Registro de observación, 2012.



**P. 119** Fig. 59. Traje masculino de uso diario en San Juan Cancuc. Registro de observación, 2012.



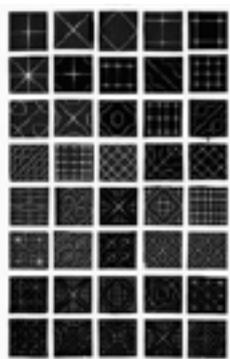
**P. 120** Fig. 60. Virgen de la iglesia de San Pedro Chenalhó portando la roca que usan las mujeres del lugar. Registro de observación, 2012.



**P. 121** Fig. 61. Dibujo de quipu inca. Por Andrés Torres, 2013.



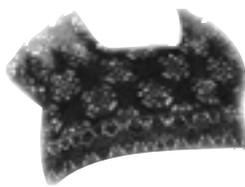
**P. 124** Fig. 62. *Blusas de San Andrés Larráinzar.* Registro de observación, 2011.



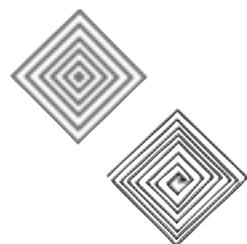
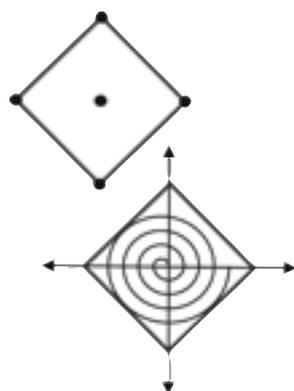
**P. 125** Fig. 63. *Dibujos de los patrones de vibración de Chladni.* 2019.



**P. 126** Fig. 64. *Fragmento de bordado y dibujo de formas con proporción geométrica continua.* 2018



**P. 126** Fig. 65. *Fragmento de bordado y dibujo de formas con proporción geométrica continua.* Registro de observación, 2018



**P. 131** Fig. 66. *Tridimensionalidad del rombo*

## GLOSARIO

### Brocado

Técnica que permite generar figuras utilizando tramas suplementarias que se van insertando durante el proceso de ejecución de un tejido base.

### Chamarro

Prenda masculina similar a un gabán largo en lana que se mete por la cabeza.

### Carda

Tabla cubierta con puntas de alambre usada para peinar o preparar el hilado de la lana lavada.

### Cardar

Peinar o preparar con la carda una materia textil para el hilado.

### Enjullo

Madero redondo o con bordes redondeados que se coloca en forma horizontal en el telar para levantar la urdimbre.

### Huipil

Vestido o blusa rectangular con abertura en la cabeza y los brazos semejante a una túnica, se elabora con un lienzo doblado generalmente en dos tramos de tela.

### Huso

Instrumento generalmente de madera que

permite hilar manualmente retorciendo dos o más hilos.

### **Tafetán**

Cruzamiento de hilos pares de la urdimbre por un hilo de la trama y un cruzamiento de hilos impares de la urdimbre por otro hilo también de la trama

### **Telar de cintura o de oate**

Estructura de madera que permite sostener verticalmente la urdimbre para después tejer sobre ella con varios maderos que se cruzan horizontalmente. Uno de sus extremos se sujeta a la cintura de la tejedora y el otro se amarra a un poste o árbol.

### **Telar de pedal o colonial**

Instrumento de origen europeo que se constituye por un marco **fijo en donde se extiende** la urdimbre, usa pedales para la elaboración del textil

### **Trama**

Conjunto de hilos que se cruzan y entrelazan con los de la urdimbre para formar la tela en el telar

### **Urdimbre**

Serie de hilos ubicados de manera paralela para elaborar un textil en el telar

## BIBLIOGRAFÍA

Abrams, Harry. *Tesoros del arte popular mexicano: colección Nelson Rockefeller*. Trad. María Palomar, México D.F., Artes de México, 2009.

Acosta, Joseph de. *Historia Natural y Moral de las Indias*. México D.F., FCE, 1985.

Alaniz, Rolando. *Inscripciones de monumentos mayas: conocimientos básicos para su desciframiento*. México D.F., Plaza y Valdés Editores, 1999.

Alfonso Lacadena García-Gallo, “Tiempo histórico y tiempo mítico entre los mayas del Periodo Clásico (ss. II-X d.C.)”, *Disparidades. Revista de Antropología*, vol. 59, núm. 1, 2004.

Alfredo López-Austin. *Tamoanchan y Tlalocan*. México D.F., Ed. Fondo de Cultura Económica, 1995.

Anónimo. *El libro de los libros de Chilam Balam*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005.

Barthes, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*. Trad. Carles Roche, Barcelona, Paidós, 2003.

Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde, Buenos Aires, Paidós, 1993.

Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Trad. Simón Gómez, Caracas, Ed. Monte Ávila, 1980.

Bonaccorsi, Nélida. *El trabajo obligatorio indígena en*

Chiapas, siglo XVI (Los Altos y el Soconusco). México D.F., UNAM, 1990.

Bryan-Wilson, Julia. *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago and London, University of Chicago Press, 2017.

Calise Santiago, “El concepto de memoria social como problema para la teoría del sistema social”, *Cinta de Moebio*, Santiago de Chile, [Edición en línea], <http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/42/calise.html>. 15 de marzo del 2013.

Canalep, José y José Méndez. *Historia regional de Chiapas*. México D.F., Limusa, 2000.

Carroll, Ami. *Remex: Toward an Art History of the Nafta Era*. Austin, University of Texas Press, 2017.

Castañeda, Juan, et al. *Aprendizaje y desarrollo*. México D.F., Ed. Umbral, 2007.

Castelló, Teresa, et al. *Historia y arte de la seda en México. Siglos XVI-XX*. México D.F., Fomento Cultural Banamex, 1990.

Castelló, Teresa. *El arte plumaria en México*. México D.F., Fomento Cultural Banamex, 1993.

Cedillo, Rocío, et al. *Chiapas. Monografía Estatal*. México D.F., Secretaría de Educación Pública, 1994.

Ciudad, Andrés, et al. *Antropología de la eternidad. La muerte en la cultura maya*. México D.F., UNAM, 2005.

Clavijero, Francisco Javier. *Historia antigua de México*. México D.F., Porrúa, Colección *Sepan Cuan-*tos, 1982.

Contreras, Irma. *Las etnias del Estado de Chiapas: castellanización y bibliografías*. México D.F., UNAM, 1997.

Cook Carmen, “La indumentaria y el arte textil prehispánico”, *Artes de México*, 77-78, 1966.

Coronel, Juan Rafael y María Teresa Pomar. *Arte Textil. Colección del Centro de Textiles del Mundo Maya*. México D.F., Fomento Cultural Banamex, 2003, 1978.

D’Olwer, Luis Nocolau. *Cronistas de las culturas precolombinas*. Trad. Pedro Henríquez, 4ª ed. México D.F., Biblioteca americana, FCE, 1981.

Duque, Félix, et al. *Heidegger. Sendas que vienen*. Madrid, Ediciones Pensamiento, 2008.

Durán, Diego. *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. Tomo II, México D.F., Ed. Porrúa, 1967.

Echarren, Patricia. *El bordado de Yucatán*. Mérida, Casa de las Artesanías / Gobierno del Estado de Yucatán, 1993.

Echeverría, Rafael. *Ontología del lenguaje*. México D.F., Ed. Granica, 2005.

Eco, Umberto, et al. *Psicología del Vestir*. Barcelona, Lumen, 1976.

Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970.

Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Trad. Carlos Manzano, 5ª ed. Barcelona, Lumen, 2000.

Eggebrecht, Eva, et al. *Mundo maya. trad.* Inés de Castro, Guatemala, FODIGUA, 2001.

Escobar, Matías de. *Americana Thebaida. Crónica de la provincia agustiniana de Michoacán.* Michoacán, Balsal Editores, 1970.

Fábregas, Andrés. *El textil como resistencia cultural, Textiles de Chiapas.* México D.F., Ed. Artes de México, 1993.

Fábregas, Andrés. *Los pueblos de Chiapas.* Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas, 1992.

Favre, Henry. *Cambio y continuidad entre los mayas de México.* Trad. Elsa Frost, México D.F., Siglo Veintiuno, 1973.

Ferreiro, Emilia. *Vigencia de Jean Piaget.* 3ª ed. México D.F., Ed. siglo XXI, 2005.

Fuente, Beatriz de la. et al. *La pintura mural prehispánica en México.* México D.F., UNAM, 1998.

Fuente, Beatriz de la. *La Escultura en Palenque.* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1965.

Gage, Thomas. *Nueva relación que contiene los viajes de Tomás Gage a la Nueva España.* París, Librería la Rosa, 1838.

Gall, Olivia. *Chiapas, sociedad, economía, interculturalidad y política.* Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades / UNAM, México, D.F., 2001.

Gallenkamp, Carlos. *Los mayas. El misterio y redescubrimiento de una civilización perdida.* 2ª ed. México D.F., Trillas, 1981.

García, Gabriela, et al. *Conservación de tejidos mayas provenientes del cenote sagrado de Chichén Itzá. Memorias del II Coloquio Internacional de Mayistas.* Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Mayas/ UNAM, México D.F., 1989.

Gariel, Abelardo. *El traje en la Nueva España.* México D.F., INAH, 1959.

Gendrop, Paul. *Arte Prehispánico en Mesoamérica.* México D.F., Trillas, 2004.

Góngora Lizardo, "Semiótica urbana: el vecindario", *Portafolio 16*, 2007.

Góngora, Álvaro. *Signos. Elementos de Semiótica.* Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2002.

González, Cesar. *La música del universo. Apuntes sobre la noción de armonía en Platón.* México, D.F., Instituto de Investigaciones Filológicas / UNAM, 1994.

Gorza, Piero. *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar. Paisajes indígenas de los Altos de Chiapas.* México D.F., UNAM, 2006.

Greenfield, Patricia. *Tejedoras: Generaciones Reunidas. Evolución de la creatividad entre los Mayas de Chiapas.* Trad. Francisco Álvarez, Tuxtla Gutiérrez, Editorial Fray Bartolomé de las Casas, 2004.

Guedea, Virginia, et al. *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica.* México D.F., UNAM, 2004.

Gutiérrez, Nelly. *Los mayas. Historia, arte y cultura.* México D.F., Panorama, 2003.

Gutiérrez, Tonatiuh. *Indumentaria tradicional indígena*. México D.F., Hermes, 2001.

Heller, Agnes. *Historia y vida cotidiana*. México D.F., Ed. Grijalbo, 1985.

Hurtado Alberto, "Identidades", *FAMECOS*, 21, Porto Alegre, 2003

Hvostoff, Sophie. *Indios y coletos: por una lectura de las relaciones étnicas en San Cristóbal de las Casas, Chiapas*. Trad. Ronald Herrera, México D. F., INAH, 2005.

Jefferies, Janis. "Contemporary Textiles: The Art Fabric". In *Contemporary Textiles: The Fabric of Fine Art*, edited by Nadine Monem. London, Black Dog Publishing, 2008.

Katz, Friedrich. *Revuelta, rebelión y revolución. La lucha rural en México del siglo XVI al XX*. Trad. Paloma Villegas. México D.F., Era, 2004.

Kaufman, Terrence. *Posición del tzeltal y el tzotzil en la familia lingüística mayense*. México D.F., Instituto Nacional Indigenista, 1989.

Kazuyasu Ochiai, *Cuando los santos vienen marchando: rituales públicos intercomunitarios tzotziles*. México, Centro de Estudios Indígenas- Universidad Autónoma de Chiapas, 1985.

Kolpakova, Alla. *Diseños mágicos. Análisis de los diseños con rombos en los huipiles mayas de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA, 2018.

Landa, Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. México D. F., Porrúa, 1986.

Laughlin, Robert. "Las flores y sus fragancias entre los mayas tzotziles", *Estudios del patrimonio cultural en Chiapas*. UNICACH, 2008.

Lechuga, Ruth D. *La indumentaria en el México indígena. Las técnicas textiles en el México indígena*. México D.F., Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías; SEP, 1986.

Lechuga, Ruth. *El traje de los indígenas de México*. México D.F., Panorama, 1995.

Lee Thomas, "Copanaguastla: enlace étnico con el pasado", *Arqueología mexicana*, vol. 2, núm. 8, 1994.

León, Chilina. *Lev Vygotsky. Sus aportes para el siglo XXI*. Venezuela, Publicaciones UCAB, 2003.

Lindón, Alicia. *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*. Barcelona, Anthropos, 2000.

López, Francisco. *Historia general de la Indias*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985.

Lotman, Iuri. *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Trad. Desiderio Navarro, Madrid, Ed. Cátedra, 1998.

Manzanilla, Linda y Leonardo López. *Historia antigua de México*. México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / UNAM, 2001.

Marta Turok, "Diseño y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalena, Chiapas, México", *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, 3, 1976.

Martí, Samuel. *Canto, danzas y músicos precortesianos*. México D.F., Fondo de cultura económica, 1961.

Martínez Rocío, “La dWanza en los murales de Bonampak”, *Liminar. Estudios sociales y humanísticos*, Vol. 3, núm. 2, 2011.

Martínez, Ana. *Mirar y hacerse mirar. La moda en las sociedades modernas*. Madrid, Ed. Tecnos, 1998.

Miller, Mary. *Arte y arquitectura maya*. Trad. Mariano Sánchez, México D.F., Fondo de cultura económico, 2009.

Miramontes, Octavio y Karen Volke, eds. *Fronteras de la Física en el siglo XXI*. México D.F., Ed. Copint Arxives, 2013.

Miriam Gallegos y Ricardo Armijo, “La figurilla de barro y su atuendo: rasgos de identidad femenina en el occidente del área maya durante el Clásico Tardío”, *Arte de América Latina- Instituto Polaco de Investigación del Arte Mundial y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Lodz*, Varsovia, vol. 5, 2015.

Miriam Gallegos, “Ataviando su identidad: la mujer prehispánica de Jonuta, Tabasco, México”, *Identidades y cultura material en la región maya*. Héctor Hernández y Marcos Pool (editores), Universidad Autónoma de Yucatán, 2010.

Morel, Héctor y José Dali Moral. *Diccionario mitológico americano*. México D.F., Porrúa, 1987.

Morett Sánchez, Jesús. *Reforma agraria: del latifundio al neoliberalismo*. México D.F., Ed. Plaza y Valdés, 2003.

Morris, Walter F. *Guía textil de los Altos de Chiapas*. Asociación Cultural Na Bolom A.C., San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2009.

Morris, Walter. *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Chiapas*. México, CONACULTA, 2006.

Morris, Walter. *Mil años de tejido en Chiapas. Un documento sobre la primera exposición de la Colección Pellizzi en el Centro Cultural Maya*. México D.F., Instituto de Artesanía Chiapaneca, 1984.

Morris, Walter. *Presencia maya*. Gobierno del Estado de Chiapas, México D.F., 1987.

Novelo, Victoria. *Artífices y artesanías de Chiapas*. México D.F., CONCACULTA, 2000.

Obando, Humberto. *Investigar la investigación*. Bogotá, Centro Universidad Abierta/Pontificia Universidad Javeriana, Javergraf, 1996.

Olivera, Mercedes y María Dolores Palomo. *Chiapas: de la independencia a la revolución*. México D.F., Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social / Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Chiapas, 2005.

Oropeza José y Leyva Marco, “Spintex (Transtextil internacional): otra forma de degradación del trabajo”, *El Cotidiano*, vol. 21, núm. 140, 2006.

Ovando, Fredy, “Arquitectura y urbanismo novohispano en Chiapas”, *Arquitectura y urbanismo virreinal*. Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 2001.

Oviedo, Lina, et al. *Fractales, un universo poco frecuen-*

tado. Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral, 2004.

Peña, Moisés de la. *Chiapas económico*. Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado, 1951.

Pérez-Bustos, Tania y Piraquive, Alexandra. “Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica”. *Debate Feminista* 56, 2018.

Pincemin, Sophia, *Tejidos del poder: ejemplo de textiles en los murales de Bonampak*. Tuxtla Gutiérrez, UNICACH, 2008.

Pincemin, Sophia. “Miradas diferentes, o el arte de ver en los murales de Bonampak, Chiapas”, *Estudios del patrimonio cultural en Chiapas*, Chiapas, UNICACH, 2008.

Pomar, María Teresa y Juan Rafael Coronel, *Arte Textil. Colección del Centro de Textiles del mundo maya*. México D.F., Fomento Cultural Banamex, 2003.

Portilla, León. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. México D.F., Instituto de Investigaciones Históricas / UNAM, 1968.

Prada, Fernando y José Antoni Martínez. *Diccionarios Oxford-Complutense. Física*. Trad. Alejandro Ibarra, Madrid, Ed. UCM, 2007.

Radicati, Carlos. *Estudios sobre los quipus*. Lima, Ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.

Recinos, Adrián. *El Popol Vuh*, San José. Ed. Educa, 1978.

Reina, Leticia. *La reindianización de América*. Siglo XIX. México D.F., Ed. Siglo XXI, 1997.

Remesal, Antonio de. *Historia General de las Indias occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala*. Madrid, Abeto, 1920.

Rieff, Patricia. *Historia del Vestido*. Trad. Remedios Diéguez, Blume, Barcelona, 2008.

Rincón García, Luis. *Comunicación y Cultura en Zinacantán*. Tuxtla Gutiérrez, CONACULTA, 2007.

Ruz Mario Humberto, “El transcurrir de la vida diaria”, *Revista Digital Universitaria*, vol. IV, núm. 7, México D.F., [edición en línea] <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art48/art48.htm> 24 de agosto del 2011

Ruz, Mario. *Copanaguastla en un espejo: un pueblo tzeltal en el Virreinato*. San Cristóbal de las Casas, UNACH-INI-CONACULTA, 1992.

Sabau, María Luisa. *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*. México D.F., UNAM / CONACULTA, 1994.

Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México D.F., Porrúa, 1975.

Sánchez, Jordi. *Narrativa audiovisual*. Barcelona, Ed. UOC, 2006.

Sennett, Richard. *El artesano*. Barcelona, Ed. Anagrama, 2015.

Sierra, Dora. *Textiles indígenas. Patrimonio cultural de México*. México D.F., Fundación Cultural Serfin, A.C. 1996.

Taylor, S. y R. Bogdan. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1992.

Tezanos, Araceli. *Una etnografía de la etnografía*. Bogotá, Ediciones Ántropos, 1998.

Thompson, Erik. *Grandeza y decadencia de los mayas*. México D.F., Fondo de Cultura Económico, 1959.

Tutino, John. *De la insurrección a la revolución en México. Las bases sociales de la violencia agraria 1750/1940*. Trad. Julio Colón, México D.F., Ed. Era, 1999.

Valdés, Luz María. *Los indios en los censos de población*. México D.F., UNAM, 2000.

Velasco, Griselle. *Origen del textil en Mesoamérica*. México D.F., Instituto Politécnico Nacional, 1995.

Vigotsky, Lev. *Lenguaje y pensamiento*. Trad. María Margarita Rotger, Buenos Aires, Ed. La Pléyade, 1987.

Viqueira, Juan y Mario Ruz. *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. México D.F., CIESAS-UNAM, 2004.

Vizcarra, Ivonne. *Entre el taco mazahua y el mundo: la comida de las relaciones de poder, resistencias e identidades*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2005.

Vos, Jan de. *La batalla del Sumidero*. México D.F., Ed. Katún, 1985.

Weitlaner Irgard. *Hilado y Tejido. Esplendor del México Antiguo*. México D.F., Editorial del Valle de México, 1976.

Weitlaner, Irmgard. *El textil mexicano: técnicas de producción*. México D.F., Museo Rufino Tamayo, A.C., 1986.

Ximénez, Francisco. *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*. Guatemala, Ed. José de Pineda Ibarra, 1965.



Zona Altos de Chiapas

*El arte textil maya en los Altos de Chiapas*  
*Devenir de una práctica cultural*  
se terminó de imprimir en marzo de 2020  
en los talleres de Ediciones de la Noche  
Madero #687, Zona Centro  
Guadalajara, Jalisco

El tiraje fue de 300 ejemplares

[www.edicionesdelanoche.com](http://www.edicionesdelanoche.com)

*Nosotros somos un cultivo en esta vida.  
Somos una planta en este mundo.  
Todos nos sepultamos.  
Somos parte de la tierra,  
somos sepultados en ella.  
No somos dueños de nuestras vidas,  
sino que alguien nos dio la vida.*

Poema tsotsil

**E**l arte textil entre los mayas ha constituido a lo largo de su historia un elemento central de su cultura, que ha trascendido los tiempos hasta llegar a ser hoy día un factor identitario de pueblos mayenses herederos de un pasado grandioso. En particular hacemos referencia a dos pueblos habitantes del Estado de Chiapas (México), los Tsotsiles y Tseltales, quienes son portadores de una sensibilidad heredada desde un pasado remoto, expresada en aportes estéticos y artísticos hechos especialmente por mujeres en el telar de cintura. Y aún cuando es un arte que muchas veces es considerado por turistas nacionales y extranjeros, y aún por algunos académicos, como una producción folclórica hecha para un mercado de consumo, en la práctica real, constituye para sus productores un factor, un símbolo de su identidad que les ha permitido resistir a lo largo de más de quinientos años, primero a las fuerzas conquistadoras y colonizadoras venidas de Europa, luego a los poderes blancos y mestizos de la República, y hoy día a la máquina arrolladora del mercado globalizado que busca, en su afán expansionista, destruir toda forma de identidad cultural que se le resista.

La autora, a través de un sistemático y riguroso trabajo de investigación, nos muestra en este libro, de manera profunda pero clara y didáctica, el devenir de un arte que se remonta a los mismos orígenes de la cultura maya y que llegó a convertirse junto con las matemáticas y la astronomía, en expresiones artísticas, materiales y científicas de un gran valor para la humanidad.



Universidad de Ciencias  
y Artes de Chiapas

ISBN 978-607-543-105-5



9 786075 431055