



**Universidad de Ciencias y Artes  
de Chiapas**

**Universidad Autónoma de  
Chiapas**



**Facultad de Humanidades**

**Maestría en Historia**

# **TESIS**

**Tejiendo el cosmos: de Bonampak  
(790 d.C.) a Venustiano Carranza (2023).  
Cambios y permanencias en la técnica y  
simbología de los textiles.**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRA EN HISTORIA**

PRESENTA

**Nancy Cristell Delesma Pérez**

Dirigida por

Dra. Isabelle Sophia Pincemin Deliberos

Lectores

Dra. Gillian Elisabeth Newell

Dr. Eliseo Linares Villanueva

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Septiembre 2025





# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

## SECRETARÍA ACADÉMICA DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 25 de septiembre de 2025

Oficio No. SA/DIP/1099/2025

Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Nancy Cristell Delesma Pérez

CVU: 1262809

Candidata al Grado de Maestra en Historia

Facultad de Humanidades

UNICACH

Presente

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **Tejiendo el cosmos: de Bonampak (790 d.C) a Venustiano Carranza (2023). Cambios y Permanencias en la Técnica y simbología de los textiles** y como Directora de tesis la Dra. Isabelle Sophia Pincemín Deliberos (CVU: 202741) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestra en Historia**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento, así como entregar en esta Dirección una copia de la *Constancia de Entrega de Documento Recepcional* que expide el Centro Universitario de Información y Documentación (CUID) de esta Casa de estudios, en sustitución al ejemplar empastado.

Atentamente  
*"Por la Cultura de mi Raza"*

Dra. Dulce Karol Ramírez López  
DIRECTORA



C.c.p. Lic. Marla Alcázar Díaz. Directora de la Facultad de Humanidades, UNICACH. Para su conocimiento.  
Dra. Cruz Yolanda Martínez Martínez. Coordinadora del Posgrado, Facultad de Humanidades, UNICACH. Para su conocimiento.  
Archivo/minutario.

EPL/DKRL/igp/gtr

2025, Año de la mujer indígena  
Año de Rosario Castellanos

Ilustración: Noé Zenteno



Ciudad Universitaria, libramiento norte  
poniente 1150, col. Lajas Maciel C.P. 29039  
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México  
[investigacionyposgrado@unicach.mx](mailto:investigacionyposgrado@unicach.mx)



## **Agradecimientos.**

Agradezco el apoyo brindado por CONAHCYT al otorgarme la beca número 841846 sin la cual este trabajo no sería posible. Agradezco a la Universidad Autónoma de Chiapas y a la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas la oportunidad de formar parte de la Maestría en Historia y agradezco también a los profesores que formaron parte de este andar y supieron guiarme en el camino, compartiendo conmigo conocimiento sin el cual no me habría sido ni lejanamente posible comprender la bastedad de información que me fue concedida de forma privilegiada por cada uno de ellos. A los profesores que integran mi comité de revisión quienes con dedicación han cedido parte de su tiempo al acompañamiento y corrección de este escrito.

No hay palabras que puedan expresar lo agradecida que me siento con mi familia y amigos, pues ellos fueron inspiración y compañía durante la realización de este escrito que, no es más que las verdades de mi pueblo.

Agradezco a todos los artesanos que me abrieron las puertas de sus hogares para enseñarme el arte del tejido y, agradezco a todas esas personas sabias que con amor me contaron historias que se vuelcan sobre los significados de los dibujos presentes en los textiles de mi amado pueblo.

A José Miguel Ramírez, director creativo de CATAL le agradezco el nombramiento como su embajadora, pero, sobre todo, agradezco su amistad sincera, misma que me ha llevado a ver los textiles con otros ojos. A Dalia Ramírez, de Artesanías Cha'v, agradezco el haberme considerado para ser su modelo y el haberme compartido información valiosa que atesoro con gran aprecio.

Agradezco a mis primos Martha Isabel y su esposo José porque al calor de su hogar me hicieron ver más allá de lo obvio y me enseñaron que los textiles y el habla son nuestra forma de mostrarnos al mundo. A mi tía Ceci y mi tío Rey por todo lo que han compartido conmigo en este camino que gracias a todos ha resultado más hermoso y mágico de lo esperado.

A mis papás les agradezco el haber sido mi refugio y motivación para la realización de este escrito pues, sin todas esas historias que me contaron al crecer, mis intereses y mi forma de ver el mundo sería otro.



A mis hermanos les agradezco ser esa chispa de curiosidad que me llevó a lugares que no había planeado y que forman parte fundamental de este presente.

“Que los lienzos de mi pueblo sean plegaria en movimiento”.

## Índice general

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Agradecimientos                                                                   | 2  |
| Índice de figuras                                                                 | 7  |
| <b>Introducción</b>                                                               | 16 |
| <b>Capítulo 1. Bases teórico metodológicas</b>                                    | 23 |
| 1.1. Marco teórico                                                                | 23 |
| 1.1.1. Semiótica visual                                                           | 23 |
| 1.1.2. Teoría de la materialidad                                                  | 26 |
| 1.1.3. Memoria y olvido                                                           | 27 |
| 1.1.4. Cultura y cosmovisión en las culturas mesoamericanas                       | 32 |
| 1.2. Metodología                                                                  | 34 |
| 1.2.1. Trabajo de Campo                                                           | 34 |
| 1.2.2. Análisis de datos                                                          | 38 |
| 1.2.3. Análisis Semiótico Visual                                                  | 39 |
| 1.2.4. Teoría de la Materialidad Aplicada al Análisis Cualitativo de los Textiles | 40 |
| <b>Capítulo 2. Textiles como elementos culturales</b>                             | 42 |
| 2.1. Evidencias directas de textiles                                              | 51 |
| 2.1.1. Los textiles mismos                                                        | 51 |
| 2.1.2. Las herramientas                                                           | 57 |
| 2.2. Evidencias indirectas                                                        | 60 |
| <b>Capítulo 3. Bonampak, Chiapas</b>                                              | 71 |
| 3.1. El entorno                                                                   | 71 |
| 3.2. Su descubrimiento y estudio                                                  | 75 |
| 3.3. La vestimenta en los murales                                                 | 78 |
| 3.3.1. Prendas masculinas                                                         | 78 |



|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.3.1.1. <i>Túnicas</i>                                                                 | 78  |
| 3.3.1.2. <i>Taparrabos</i>                                                              | 79  |
| 3.3.1.3. <i>Faldellines / Enredos</i>                                                   | 80  |
| 3.3.1.4. <i>Capas</i>                                                                   | 83  |
| 3.3.2. Prendas femeninas                                                                | 85  |
| 3.3.2.1. Huipiles                                                                       | 85  |
| 3.3.3. Motivos                                                                          | 89  |
| 3.3.3.1. <i>Geométricos</i>                                                             | 90  |
| Rombos                                                                                  | 90  |
| Cruces                                                                                  | 92  |
| Grecas                                                                                  | 95  |
| Cuadrados                                                                               | 96  |
| 3.3.3.2. <i>Personajes</i>                                                              | 96  |
| 3.3.3.3. <i>Glifos</i>                                                                  | 98  |
| <b>Capítulo 4 Venustiano Carranza, lugar de manos tejedoras</b>                         | 99  |
| 4.1. Contexto socio geográfico                                                          | 99  |
| 4.2. Entre fondos y tramas en Venustiano Carranza                                       | 104 |
| 4.2.1. Formas y patrones                                                                | 105 |
| 4.2.2. Motivos                                                                          | 106 |
| 4.2.3. Colores                                                                          | 125 |
| 4.2.4. Composición                                                                      | 129 |
| 4.2.5. Escala y proporción                                                              | 132 |
| <b>Capítulo 5. Tejiendo el cosmos desde lo prehispánico hasta hoy</b>                   | 135 |
| 5.1. Elementos visuales: similitudes y diferencias en patrones, colores y composiciones | 135 |
| 5.2. Elementos materiales: continuidad o cambio en los materiales y técnicas            | 141 |

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| 5.3. Contextos de uso: rituales, ceremonias y vida cotidiana | 153 |
| <b>Conclusiones</b>                                          | 160 |
| Glosario                                                     | 164 |
| Referencias                                                  | 171 |
| Informantes                                                  | 179 |

## Índice de figuras

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Fig.1 Segmentos de lienzo de fardo mortuario. “El Saucillo”. a) Diseño de grecas escalonadas. b) Diseño de rombos. Foto de Judith Gómez.                                                                                                                                                                                                                                        | Pág. 52 |
| Fig. 2 Textil de origen mixteco, de algodón tejido con la técnica de tafetán. Posclásico. Cueva de la Garrafa, Chiapas. Museo Regional de Chiapas. Foto de Antonio Turok, Raíces.                                                                                                                                                                                               | Pág. 54 |
| Fig. 3 Textil de origen mixteco, de algodón tejido con la técnica de tafetán. Cueva de Chiptic, Chiapas. Ilustración Magdalena Juárez, Raíces.                                                                                                                                                                                                                                  | Pág. 55 |
| Fig. 4 a) Fragmento de textil procedente de Cueva del Lazo. Fototeca CNCPC INAH. b) Fotografía de archivo personal. Fragmento de textil procedente de Cueva del Lazo expuesto en el Museo de los Altos de Chiapas Ex Convento Santo Domingo.                                                                                                                                    | Pág. 56 |
| Fig. 5 a) Fragmento de textil zoque procedente de Cueva del Lazo. Fototeca CNCPC INAH. b) Dibujo basado en fotografía por Cristell Delesma.                                                                                                                                                                                                                                     | Pág. 57 |
| Fig. 6 Malacates (volantes de huso) cerámicos expuestos en Museo Amparo, Sala 2, Mundo religioso. <a href="https://museoamparo.com">https://museoamparo.com</a>                                                                                                                                                                                                                 | Pág. 58 |
| Fig. 7 Mujer enseñando a niña a hilar. 58 Códice Mendoza - INAH 2015.                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Pág. 61 |
| Fig. 8 Mujer enseñando a hilar. f. 58 Códice Mendoza - INAH 2015.                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Pág. 62 |
| Fig. 9 Mujer observando a niña de seis años hilar. <i>Códice Mendocino</i> , f. 58r. Reprografía: Marco Antonio Pacheco / Raíces. En <i>Arqueología mexicana</i> .<br><a href="https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-hilado-y-el-tejido-en-la-epoca-prehispanica">https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-hilado-y-el-tejido-en-la-epoca-prehispanica</a> . | Pág. 62 |
| Fig. 10 Mujer enseñando a muchacha a tejer <i>Códice Mendocino</i> , f. 60r. Reprografía: Marco Antonio Pacheco / Raíces. En <i>Arqueología mexicana</i> .<br><a href="https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-hilado-y-el-tejido-en-la-epoca-prehispanica">https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-hilado-y-el-tejido-en-la-epoca-prehispanica</a> .         | Pág. 63 |

|                                                                                                                                                                                                                                                  |         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Fig. 11 Escena SE1c, Esquina Sureste de la Estructura 1, Sub I-4. Acrópolis Norte o Chiik Nahb. Calakmul. Fotografía de Rogelio Valencia Rivera.                                                                                                 | Pág. 64 |
| Fig. 12 Escena SE1c, Esquina suroeste de la Estructura 1, Sub I-4. Acrópolis Norte o Chiik Nahb. Calakmul imagen tomada de Chiik Nahb Mural located in Calakmul, México. Maya, 7th century CE.: r/mesoamerica.                                   | Pág. 66 |
| Fig. 13 Archivo no. K2573. Imagen y descripción tomadas de FAMSI.                                                                                                                                                                                | Pág. 67 |
| Fig. 14 Vasija de colección Kerr K2695. Imagen y descripción tomadas de MayaVase Hi-Resolution for Vase K2695.                                                                                                                                   | Pág. 68 |
| Fig. 15 Ubicación de Bonampak en el área Maya. de <a href="https://www.biografiasyvidas.com/historia/cultura_maya.htm">https://www.biografiasyvidas.com/historia/cultura_maya.htm</a> .                                                          | Pág. 72 |
| Fig. 16 Selva alta perennifolia. De File : Selva Lacandona.JPG - Wikipedia (02/09/2024).                                                                                                                                                         | Pág. 73 |
| Fig. 17 Ceiba Pentandra. Fotografía de Flora y fauna de Chiapas: especies representativas.                                                                                                                                                       | Pág. 74 |
| Fig. 18 Fotografía de Bonampak, Mediateca INAH. Febrero 2025.                                                                                                                                                                                    | Pág. 75 |
| Fig. 19 Exterior templo de los murales Bonampak. " E 39 " VT F NO. 861829, 861875 Incremento Acervo Arturo Sotomayor Archivo Bonampak- carpeta 2 (27) Fecha de creación, 1949. Fototeca Nacional. Instituto Nacional de Antropología e Historia. | Pág. 76 |
| Fig. 20 <i>Chaan Mwan</i> II portando una túnica con diseño de rombos concéntricos. C1, Bonampak. Dib. Sophia Pincemin.                                                                                                                          | Pág. 79 |
| Fig. 21 Cuarto 2. Prisioneros, a) en la banqueta; b) muro norte "El escorzo". Dib. Sophia Pincemin.                                                                                                                                              | Pág. 80 |
| Fig. 22 Cuarto 1 muro sur superior. Algunos nobles. Dib. Sophia Pincemin.                                                                                                                                                                        | Pág. 80 |
| Fig. 23 FH1/6. Personaje portando enredo corto anudado al frente. Dib. Sophia Pincemin.                                                                                                                                                          | Pág. 81 |



|                                                                                                                                                          |         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Fig. 24 FH1/16. Personaje con enredo largo sobre el cual porta un enredo corto con diseños geométricos. Dib. Sophia Pincemin.                            | Pág. 81 |
| Fig. 25 Escena 1, C1, Dib. Sophia Pincemin.                                                                                                              | Pág. 82 |
| Fig. 26 Fragmento muro sur, cuarto 1, Estructura 1, Templo de los murales, Bonampak, Chiapas, Fotografía de Sophia Pincemin.                             | Pág. 83 |
| Fig. 27 Fragmento muro este superior, cuarto 1. Estructura 1 o Templo de los murales, Bonampak, Chiapas, a) Fotografía y b) Dib. Sophia Pincemin.        | Pág. 84 |
| Fig. 28 FH1/18. Esposa de <i>Chaan Mwan</i> , Dib. Cristell Delesma basado Dib. Sophia Pincemin.                                                         | Pág. 85 |
| Fig. 29 Fragmento muro norte superior, cuarto 2, Estructura 1 o Templo de los murales, Bonampak, Chiapas, a) Fotografía y b) Dibujo, de Sophia Pincemin. | Pág. 86 |
| Fig. 30 FH3/2. Bonampak. a) Fotografía de Sophia Pincemin b) Dibujo de Cristell Delesma basado en dibujo y fotografía de Sophia Pincemin.                | Pág. 87 |
| Fig. 31 FH3/6. Bonampak. a) Fotografía de Sophia Pincemin b) Dibujo de Cristell Delesma basado en dibujo y fotografía de Sophia Pincemin.                | Pág. 88 |
| Fig. 32 FH1/20. Bonampak. a) Fotografía de Sophia Pincemin b) Dibujo de Cristell Delesma basado en dibujo y fotografía de Sophia Pincemin.               | Pág. 89 |
| Fig. 33 Detalle de túnica con diseño de rombos concéntricos portado por <i>Chaan Mwan</i> . C1, Bonampak. Dib. Sophia Pincemin.                          | Pág. 90 |
| Fig. 34 FH1/07. Personaje portando enredo corto con rombos concéntricos, anudado al frente. Dib. Sophia Pincemin.                                        | Pág. 91 |
| Fig. 35 Cuarto 1, Detalle túnica FH 1/21. Dib. Sophia Pincemin.                                                                                          | Pág. 92 |
| Fig. 36 Detalle de motivo, FH 1/68. Dibujo de Sophia Pincemin.                                                                                           | Pág. 92 |
| Fig. 37 Detalle de faja con diseño de cruces de FH 1/75.                                                                                                 | Pág. 93 |

|                                                                                                                            |          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Fig. 38 FH1/18. Esposa de <i>Chaan Mwan</i> Dibujo de Cristell Delesma, basado en dibujo de Sophia Pincemin.               | Pág. 93  |
| Fig. 39 FH1/9. Personaje con enredo corto con cruz concéntrica, anudado al frente. Dib. Sophia Pincemin.                   | Pág. 94  |
| Fig. 40 Grecas a) FH 1/8 b) FH 1/21. Dib. Sophia Pincemin.                                                                 | Pág. 95  |
| Fig. 41 FH1/21. Personaje de pie con huipil largo transparente. Dib. Sophia Pincemin.                                      | Pág. 95  |
| Fig. 42 Detalle de cuadros concéntricos, FH 1/58. Dib. Sophia Pincemin.                                                    | Pág. 96  |
| Fig. 43 Cuarto 1: a) tocado FH 1/42; b) falda FH 1/71; c) Falda FH 1/61 Dib. Sophia Pincemin.                              | Pág. 97  |
| Fig. 44 a) Detalle huipil FH 1/18; b) Detalle FH 1/27; Dib. Sophia Pincemin.                                               | Pág. 97  |
| Fig. 45 a) FH 1/74; b) FH 3/9. Dib. Sophia Pincemin.                                                                       | Pág. 98  |
| Fig. 46 Mapa de localización de Venustiano Carranza, Chiapas. Municipio Venustiano Carranza (Chiapas) - Wikiwand articles. | Pág. 99  |
| Fig. 47 Al fondo, cerro de Yalenchem, fotografía de archivo personal.                                                      | Pág. 100 |
| Fig. 48 Fotografía de fachada de Copanahuastla. De <i>Diario Popular</i> . Enero de 2025.                                  | Pág. 101 |
| Fig. 49 Fotografía de parte final del acueducto conocido como “El arco” o “El rincón del arco”, Archivo personal.          | Pág. 102 |
| Fig. 50 Fotografía de selva baja caducifolia, cerro de Yalenchem, mayo 2024. Archivo personal.                             | Pág. 102 |
| Fig. 51 Fotografía de “algodón” de ceibo ( <i>ceiba speciosa</i> ), Archivo personal.                                      | Pág. 103 |
| Fig. 52 Huipil tradicional “de arabia”, Archivo personal.                                                                  | Pág. 105 |

|                                                                                                                                                                |          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Fig. 53 Huipil largo de dos lienzos con brocados tradicionales, fotografía de José Ramírez para CATAL.                                                         | Pág. 105 |
| Fig. 54 Hombres del grupo de <i>cantol</i> vistiendo prendas tradicionales en fiesta en honor a San Pedro.                                                     | Pág. 106 |
| Fig. 55 a) Dibujo esquemático <i>p'ejel mut</i> . NCPD. b) Fotografía de archivo personal.                                                                     | Pág. 107 |
| Fig. 56 a) Dibujo esquemático <i>Balum' pej</i> , NCDP. b) Fotografía de Archivo personal.                                                                     | Pág. 108 |
| Fig. 57 a) Dibujo esquemático, <i>Sbakel choy</i> , NCDP. Fig. b) Fotografía de archivo personal.                                                              | Pág. 109 |
| Fig. 58 a) Dibujo esquemático, <i>Karenax</i> , NCDP. b) Fotografía archivo personal.                                                                          | Pág. 110 |
| Fig. 59 a) Dibujo esquemático, <i>alku' k'inabal</i> , NCDP. b) Fotografía de archivo personal.                                                                | Pág. 110 |
| Fig. 60 a) Dibujo esquemático, <i>xchanul nichim</i> . NCDP. b) Fotografía de archivo personal.                                                                | Pág. 111 |
| Fig. 61 a) Dibujo esquemático, <i>chanib sne tsek</i> NCDP. b) Fotografía de <i>chanib sne tsek</i> , cuatro colas del alacrán en un enredo. Archivo personal. | Pág. 112 |
| Fig. 62 a) Dibujo esquemático, <i>ch'ix alku'</i> . NCDP. b) Fotografía tomada de Artesanías Cha'v.                                                            | Pág. 114 |
| Fig. 63 Arco de flores llevado al cerro de Yalenchem en las ceremonias de petición de lluvias y buena cosecha. Fotografía de archivo personal.                 | Pág. 114 |
| Fig. 64 a) Dibujo esquemático, <i>alku' p'ejel mut</i> . NCP. b) Fotografía de archivo personal.                                                               | Pág. 115 |
| Fig. 65 a) Dibujo esquemático, <i>ch'ix k'anal</i> . NCDP. b) Fotografía de archivo personal.                                                                  | Pág. 116 |
| Fig. 66 a) Dibujo esquemático, <i>ch'okobil</i> . NCDP. b) Fotografía cortesía de Cecilia del Carmen Pérez de la Torre (2023).                                 | Pág. 117 |

|                                                                                                                                                                      |          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Fig. 67 a) Dibujo esquemático, <i>selel</i> . NCDP. b) Fotografía cortesía de Cecilia del Carmen Pérez de la Torre (2023).                                           | Pág. 118 |
| Fig. 68 a) Dibujo esquemático, <i>nich nap</i> . NCDP. b) Fotografía de archivo personal.                                                                            | Pág. 119 |
| Fig. 69 a) Dibujo esquemático, <i>ste'el xan</i> , NCDP. b) Fotografía cortesía de Cecilia del Carmen Pérez de la Torre (2023).                                      | Pág. 120 |
| Fig. 70 a) Dibujo esquemático, <i>yaxte' chi'uk sat</i> , NCDP. b) Fotografía de archivo personal.                                                                   | Pág. 121 |
| Fig. 71 a) Dibujo esquemático, <i>ixim</i> , NCDP. b) Fotografía de archivo personal.                                                                                | Pág. 122 |
| Fig. 72 a) Dibujo esquemático, <i>ts'i</i> , NCDP. b) Fotografía de archivo personal.                                                                                | Pág. 122 |
| Fig. 73 a) Dibujo esquemático, <i>mut</i> , NCDP. b) Fotografía de archivo personal.                                                                                 | Pág. 123 |
| Fig. 74 a) Dibujo esquemático, <i>viniketik</i> , NCDP. b) Fotografía cortesía de Cecilia del Carmen Pérez de la Torre (2023).                                       | Pág. 124 |
| Fig. 75 Yovani, David, Cesar y Antonio, Carrerantes descansando a la hora de la comida en celebración en honor a San Pedro, 2022. Archivo personal.                  | Pág. 126 |
| Fig. 76 Mujer, rezadora, portando huipil tradicional con brocados polícromos. Fotografía de archivo personal.                                                        | Pág. 127 |
| Fig. 77 Pantalón tradicional con brocado de chokobil. Fotografía cortesía de Cecilia Pérez de la Torre.                                                              | Pág. 127 |
| Fig. 78 Detalle de brocado de <i>alku kinabal</i> en huipil tradicional, fotografía de archivo personal.                                                             | Pág. 128 |
| Fig. 79 Detalle de la división espacial de un huipil tradicional de diez años de antigüedad a la fecha de la fotografía (mayo 2023). Fotografía de archivo personal. | Pág. 129 |
| Fig. 80 Fragmento de camisa tradicional de alrededor de cuarenta años de antigüedad a la fecha de la fotografía (mayo 2024).                                         | Pág. 130 |

|                                                                                                                                                                                   |          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Fig. 81 Falda/enredo tejido en telar de cintura con brocados policromos.                                                                                                          | Pág. 131 |
| Fig. 82 Falda/enredo con motivos polícromos bordados sobre un lienzo tejido en telar de cintura.                                                                                  | Pág. 131 |
| Fig. 83 Lienzo en telar de cintura para enredo. Fotografía cortesía de Santiago de la Torre Velasco, artesano textil de <i>Yon Pom</i> .                                          | Pág. 132 |
| Fig. 84 Huipil largo, manto oscuro. Fotografía de José Ramírez para CATAL.                                                                                                        | Pág. 133 |
| Fig. 85 Manto sol, fotografía de José Ramírez para CATAL, 24 de junio de 2024.                                                                                                    | Pág. 134 |
| Fig. 86 Manto celeste, fotografía de José Ramírez para CATAL, 19 de septiembre de 2024.                                                                                           | Pág. 134 |
| Fig. 87 Mujeres portando huipiles polícromos, Fotografía cortesía de Dalia Ramírez tomada por Jairo Amizada Trujillo para Artesanías Cha'v, 2024.                                 | Pág. 136 |
| Fig. 88 Enredo polícromo de personaje identificado como FH1/8, Bonampak. a) Fotografía de Sophia Pincemin. b) Dibujo de Cristell Delesma basado en fotografía de Sophia Pincemin. | Pág. 137 |
| Fig. 89 Enredo de FH1/61 Bonampak, fotografía de Sophia Pincemin.                                                                                                                 | Pág. 138 |
| Fig. 90 Acercamiento a detalle de brocado de FH1/20. Dibujo de NCDP basado en dibujo de Pincemin.                                                                                 | Pág. 138 |
| Fig. 91 a) Detalle, estrella espinuda. Dib. Sophia Pincemin. b) Detalle, greca espiral. Dib. Sophia Pincemin.                                                                     | Pág. 139 |
| Fig. 92 Detalle de faja de FH 1/75 escena de músicos, cuarto 1. Dib. de Sophia Pincemin.                                                                                          | Pág. 140 |
| Fig. 93 a) Detalle de capa del Malintzin. b) Fragmento de huipil con iconografía de cruces. Archivo personal.                                                                     | Pág. 140 |
| Fig. 94 Fotografía de “algodón” de <i>Yaxte chi'uk sat</i> , ceibo ( <i>ceiba speciosa</i> ). Archivo personal.                                                                   | Pág. 141 |
| Fig. 95 Fotografía de mujer hilando, de Artesanías Cha'v.                                                                                                                         | Pág. 142 |
| Fig. 96 Fotografía de husos con hilo en un recipiente, de Artesanías Cha'v.                                                                                                       | Pág. 142 |
| Fig. 97 Fotografía de mujer desenredando las hebras de hilo teñido. Archivo personal.                                                                                             | Pág. 143 |

|                                                                                                                                          |          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Fig. 98 Fotografía de mujer estirando hilos teñidos. Archivo personal.                                                                   | Pág. 143 |
| Fig. 99 Fotografía de desenredador y Comen, archivo personal.                                                                            | Pág. 144 |
| Fig. 100 Fotografía de desenredador y vara de paso, archivo personal.                                                                    | Pág. 144 |
| Fig. 101 Fotografía de colocación del peine. Fotografías de archivo personal cortesía de Pérez de la Torre, Cecilia.                     | Pág. 145 |
| Fig. 102 Fotografía de telar armado. Fotografías de archivo personal cortesía de Pérez de la Torre, Cecilia.                             | Pág. 145 |
| Fig. 103 Fotografía de telar con manojos contados. Fotografías de archivo personal cortesía de Pérez de la Torre, Cecilia.               | Pág. 145 |
| Fig. 104 y Fig. 105 Fotografías de colocación del <i>jít'ak</i> . Archivo personal, cortesía de Pérez de la Torre, Cecilia.              | Pág. 146 |
| Fig. 106 Fotografía del inicio del telar aun sin tejer donde se aprecia la posición del <i>jít'ak'</i> . Fotografía de archivo personal. | Pág. 146 |
| Fig. 107 Fotografía del inicio del telar ya iniciado a tejer donde se aprecia el <i>jít'ak'</i> . Fotografía de archivo personal.        | Pág. 146 |
| Fig. 108 Fotografía de inicio de telar de lienzo con “barbas”. Archivo personal. Cortesía de Pérez de la Torre, Cecilia.                 | Pág. 147 |
| Fig. 109 Fotografía de telar con formas creadas a partir de la tensión diferencial de los hilos.                                         | Pág. 147 |
| Fig. 110 Fotografía de lienzo en telar. Archivo personal. Cortesía de Pérez de la Torre, Cecilia.                                        | Pág. 148 |
| Fig. 111 Mujer artesana de Artesanías Cha'v tejiendo un huipil ceremonial en telar miniatura. Fotografía cortesía de Dalia Ramírez.      | Pág. 149 |
| Fig. 112 Ilustración de telar de cintura de <i>Arqueología Mexicana</i> , edición especial núm. 55. pp. 80-81.                           | Pág. 150 |
| Fig. 113 Figurilla de Jaina, mujer tejiendo en telar de cintura, de Museo Nacional de Antropología (inah.gob.mx).                        | Pág. 151 |
| Fig. 114 Tía Ceci tejiendo huipil. Archivo personal.                                                                                     | Pág. 151 |
| Fig. 115 Huipil de 5 años de antigüedad con brocados polícromos. Archivo personal.                                                       | Pág. 152 |
| Fig. 116 Camisa de 50 años de antigüedad con brocados “enrolladitos”. Archivo personal.                                                  | Pág. 152 |

|                                                                                                                                                            |          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Fig. 117 Detalle de la parte interna de un huipil de 50-60 años de antigüedad. Archivo personal.                                                           | Pág. 153 |
| Fig. 118 Fotografía de escena de los músicos, C1 Bonampak, de Pincemin, Sophia.                                                                            | Pág. 153 |
| Fig. 119 Músicos y principales en procesión en honor a San Sebastián, fotografía tomada de Facebook de Venustiano Carranza Chiapas fechada para 1950-1960. | Pág. 154 |
| Fig. 120 Detalle de dibujos tejidos en sombrero de <i>ste'el xan</i> , palma. Archivo personal.                                                            | Pág. 155 |
| Fig. 121 Músicos (al frente) y principales (atrás) en procesión el día del Carrerante en honor a San Sebastián 2024, fotografía de archivo personal.       | Pág. 155 |
| Fig. 122 Fotografía de escena de los músicos, C1 Bonampak, de Pincemin, Sophia.                                                                            | Pág. 156 |
| Fig. 123 Fotografía de <i>Malintzines</i> en la fiesta de San Bartolito, 2023. Archivo personal.                                                           | Pág. 157 |
| Fig. 124 Fotografía de <i>Malintzines</i> en la fiesta de San Bartolito 2024, Cortesía de Aleyda García.                                                   | Pág. 157 |
| Fig. 125 Detalle de silueta y transparencia de huipil FH1/21. Bonampak, dibujo de NCDP basado en dibujo de Pincemin.                                       | Pág. 158 |
| Fig. 126 Detalle de silueta y transparencia de huipil, Fotografía cortesía de Dalia Ramírez tomada por Jairo Amizada Trujillo para Artesanías Cha'v, 2024. | Pág. 158 |



## Introducción

Los seres humanos hemos convivido con otras especies animales desde tiempos inmemoriales; los primeros en desventaja debido a que tenemos la necesidad de cubrirnos de las inclemencias del clima ya que a diferencia de otras especies, carecemos de pelaje grueso, de escamas o de plumas que nos ayuden a proteger nuestra piel de las agresiones que supone la vida al exterior y de posibles lesiones que pudiéramos sufrir al realizar diferentes actividades cotidianas. Fue a partir de dicha desventaja que surgieron los textiles como elemento cultural que permiten una mayor adaptabilidad de la especie.

Si bien en épocas antiquísimas la vestimenta cubría una necesidad básica de supervivencia, la de protección, rápidamente con la acumulación de bienes y el surgimiento de la jerarquización social fruto de la especialización de los diversos grupos y personas, ésta se transformó en una manera de mostrar a través del uso de distintivos ante la sociedad la riqueza de sus portadores y el papel que estos desempeñaban dentro del grupo sociocultural al que pertenecían, así como las actividades a las que se dedicaba. La vestimenta pasó de ser una necesidad a ser una manifestación extracorpórea de la identidad del portador.

Así lo que eran prendas sencillas se fueron volviendo más complejas y coloridas, al mismo tiempo que los materiales con que éstas se confeccionaban se cambiaron para priorizar lo visual antes que la durabilidad y funcionalidad dando origen así a prendas exquisitas que podían ser de un solo uso o estar reservadas para uso ritual y, en cualquiera de los casos, resultaron ser una manifestación materializada de la identidad de las diferentes personas y personalidades. Materialización que hoy en día nos sirven como fuentes para interpretar a las sociedades del pasado y del presente basándonos en el análisis de la complejidad técnica y tecnológica de las prendas, así como en el valor simbólico de las mismas partiendo de la semiótica visual que nos permite analizar la complejidad de los símbolos e iconos que se plasman en los lienzos recurriendo a técnicas y tecnologías diversas que pueden ser bastante sencillas o bien, de gran complejidad técnica.

Como ya se mencionó, las diferentes prendas se convirtieron en un símbolo de identidad individual y sociocultural que dejan ver a los demás el estatus y poderío

de su portador, su linaje, lugar de origen, cargos, estado civil, incluso su capacidad reproductiva, entre otros. Y, en algunos casos incluyen en su policromía mitos, que quisiera reconocer como mitogramas, historias, mapas y paisajes completos que solo pueden ser descifrados por las personas pertenecientes al grupo social portador debido a que son quienes conocen el significado de los diversos elementos representados en las prendas, representando así un elemento de suma importancia que permite la transmisión de la cultura de una generación a otra y que puede ser reconocida por diversos grupos culturales. Tal es el caso del mito del origen del carnaval que se encuentra presente en los textiles de Venustiano Carranza, mito mismo que incluye datos históricos y geográficos que pasan de generación en generación por medio de la tradición oral y que se materializan y conservan en los diversos lienzos tejidos por mujeres y hombres del poblado.

Si bien en la actualidad solemos llamar textil a toda tela resultante de la acción de entrelazar fibras naturales o sintéticas, siendo así un textil el fragmento de una pieza y una prenda fina. Para este trabajo entenderemos por textil a toda prenda tejida en telar de cintura, pudiendo ser esta una prenda de vestir, de ornato o utilitaria, y para el análisis iconográfico prestaré especial atención a las camisas y huipiles debido a que es en estas prendas donde se plasman la mayor cantidad de elementos iconográficos y simbólicos ya que son las prendas que cumplen con la función de ser parte de su portador, como solían afirmar los pobladores de Venustiano Carranza al decir que “las camisas y los huipiles tienen el *ch’ulel* (alma/espíritu) de la persona que lo usa”.

Bonampak, Chiapas y Venustiano Carranza, Chiapas son sitios que, si bien se encuentran distantes en el tiempo y el espacio, evidencian similitudes en las técnicas y tecnologías empleadas para la confección de una gran variedad de textiles que pueden ser de uso cotidiano, ritual, utilitario, entre otros.

En el caso de las prendas que se pueden observar en los murales de Bonampak, sitio que se ha elegido para trabajar los textiles arqueológicos debido a la gran variedad de éstos que se encuentran representados en los murales de los tres cuartos que componen el edificio de las pinturas, así como en diversas representaciones plásticas del mismo sitio, se puede notar que, al igual que las prendas portadas por los pobladores de Venustiano Carranza, las prendas que los

diferentes personajes visten se encuentran confeccionados a partir de diversas técnicas y cuentan en toda la extensión de la prenda con iconografía y diversos motivos plasmados en policromía sobre un fondo de color sólido.

Habiendo dicho lo anterior, se puede decir que caminar por Venustiano Carranza en un día de fiesta tradicional es como haber viajado a un sitio maya en el pasado debido a que en las celebraciones principales podemos ver a los pobladores vestir sus mejores y más sagradas prendas y, podemos distinguir a partir de éstas la jerarquización de los individuos dentro de las celebraciones gracias a que algunas de las prendas son de uso restringido y obedecen a códigos de vestimenta previamente establecidos, así como los diferentes cargos que estos ostentan, como ocurría en la época prehispánica. Cosa que se evidencia en los murales de Bonampak, ya mencionados, y en las estelas de diferentes sitios mayas, donde proponemos se puede identificar la existencia de una jerarquización entre los diferentes individuos que encontramos representados en estos diversos soportes que han sobrevivido hasta hoy.

Al mismo tiempo que observamos a las personas vestir coloridas prendas tejidas, en su mayoría, por las mujeres a partir de la tecnología del telar de cintura, escuchamos conversaciones que solo se dan en ese momento, influenciadas por la sagrada agua, el *posh*, bebida que está relacionada simbólicamente con las primeras lluvias y que induce a un estado de conciencia alterado donde el *ch'ulel* se desprende del individuo, lo que facilita la comunicación con otras dimensiones del cosmos, mismo que es plasmado por medio de símbolos e iconos abstractos en las prendas que portan la multitud de individuos que se dan cita en las diversas festividades de corte ritual y ceremonial en diferentes fechas del año.

Los textiles son solo una de las muchas manifestaciones culturales con remanencias mayas que podemos ver en la cotidianeidad del pueblo. A esto podemos sumar los conocimientos astronómicos y de agricultura que permanecen entre los abuelos y que se ven plasmados en las diferentes prendas que los *tan'ok* (nombre con que se refieren a sí mismos los pobladores del lugar y que se traduce como “pies cenizos” o “pies de ceniza”), suelen portar y que son transmitidos de generación en generación por medio de la tradición oral acompañada, en muchos casos de la praxis.

Venustiano Carranza, Chiapas, ejemplifica en este estudio una continuidad de la técnica y la tecnología empleada por los antiguos mayas que se evidencia en las representaciones plásticas presentes en Bonampak así como al analizar los pocos textiles prehispánicos que han llegado hasta nuestros días, algunos de los cuales serán presentados en este escrito en un estudio comparativo que arroja luz sobre los cambios, las permanencias y la memoria que se ven manifestadas en los textiles del municipio ya mencionado.

Persiste entre los tejedores locales el uso del telar de cintura igual que la iconografía y simbología que se presenta en sus textiles es similar a la que se tiene registrada para algunos sitios prehispánicos. Según cuentan ellos estas representaciones les fueron enseñadas por la “Santa Madre” o la “Hermana Mayor”, nombre que usan para referirse a Ixchel, deidad maya vinculada con el tejido (Morel y Moral, 1978, p. 77).

Es de suma importancia mencionar que la iconografía en los textiles de Venustiano Carranza será analizada desde un acercamiento *emic*, haciendo de los informantes la fuente directa del conocimiento relacionado con los significados de los diferentes “dibujos”, concepto que ellos emplean para referirse a la iconografía y simbología presente en los textiles y del cual he echado mano para nombrar a los mismos. Y, en el caso de los textiles arqueológicos se ha recurrido a diversos autores para hacer mención de la parte teórica ya registrada para sitios arqueológicos dando lugar así a un estudio comparativo donde la memoria será objeto de estudio y permitirá desdoblar los diferentes significados que puede representar un mismo dibujo.

Para abordar el asunto de la técnica y tecnología empleada para la realización de los textiles que serán descritos posteriormente, el acercamiento a las y los tejedores resultó de gran ayuda y de suma importancia debido a que, si bien el presente trabajo se basa en el estudio de la realización de los textiles, solo de esa forma se puede realmente entender la importancia de la labor y se descubren al mismo tiempo las emociones que son plasmadas en los diversos lienzos, así como las restricciones que quien teje tiene en relación a eventos naturales que, si bien parecen no afectar directamente la labor, sí son reguladores del trabajo.

Considero necesario mencionar también que un trabajo de investigación donde se estudien los cambios y permanencias en la técnica, la iconografía y la simbología de los textiles resulta de gran importancia para entender también los cambios y permanencias de la cosmovisión entre los diferentes grupos etarios, personas que comparten un mismo momento de vida, que pertenecen a un mismo grupo cultural y esto nos conduce a entender la memoria dinámica del pueblo, así como la memoria estática de los integrantes del grupo. Por ejemplo, tenemos que, en un mismo grupo cultural y social se hace evidente la conservación de la información y también la pérdida o modificaciones del dato.

Es necesario decir ahora que, aconsejo al lector leer a la par de este texto el glosario que se incluye en este trabajo y que es producto de las diversas estancias en campo, así como de las varias correcciones que me fueron hechas por personas hablantes del tsotsil de Venustiano Carranza que es muy diferente al hablado en otros pueblos también tsotsiles. Las mismas personas que tuvieron la gentileza de corregirme en relación a la lengua creen, al igual que yo, que para poder entender los verdaderos significados de los dibujos es necesario conocer sus nombres en la lengua hablada por sus creadores y portadores, esto debido a que los nombres que se les dan en español carecen en varios casos de una historia o memoria colectiva y se limitan a la descripción a grandes rasgos del dibujo, como se podrá notar.

El objetivo general de este proyecto de investigación fue analizar cómo se manifiesta la cosmovisión en los textiles de Bonampak y Venustiano Carranza desde la perspectiva de la semiótica visual y la teoría de la materialidad en los textiles producidos por medio de la tecnología del telar de cintura.

Dicho objetivo se cumplió a partir de la interpretación de los diversos símbolos e iconos presentes en los textiles que se obtienen a partir de la tecnología del telar de cintura de Venustiano Carranza, Chiapas, y que han estado presentes entre nosotros desde tiempos inmemoriales hasta hoy en día. Para dicha labor, utilice como fuentes los textiles mismos en el caso de los textiles contemporáneos y, una variedad de evidencias arqueológicas de la presencia de los textiles en el pasado en el caso de los textiles correspondientes a Bonampak, siendo los murales de este mismo sitio la fuente principal para realizar el análisis cualitativo de las prendas que los personajes allí representados portan en las diferentes escenas.

A partir del objetivo general, los objetivos específicos que persiguió este proyecto fueron:

1. Identificar los elementos visuales y materiales presentes en los textiles de Bonampak, Chiapas y de Venustiano Carranza, Chiapas.
2. Interpretar el significado simbólico de los diseños y patrones presentes en los textiles de Bonampak, Chiapas y de Venustiano Carranza, Chiapas.
3. Comparar las manifestaciones de cosmovisión en los textiles de Bonampak, Chiapas y de Venustiano Carranza, Chiapas.

Y, para conseguir cumplir con los objetivos específicos fue necesario responder a las siguientes preguntas:

1. ¿Qué elementos visuales y materiales en los textiles reflejan la cosmovisión de sus creadores?
2. ¿Cómo se relacionan los motivos y patrones con las prácticas culturales y rituales?
3. ¿Qué similitudes y diferencias existen entre los textiles de Bonampak y Venustiano Carranza en términos de cosmovisión?

En el Capítulo 1 de este escrito se encuentran las bases teórico metodológicas sobre las cuales se escribieron las páginas consecuentes. Se adopta a la semiótica visual y la teoría de la materialidad como ejes centrales que, en conjunto dan lugar a la interpretación de la cosmovisión de las culturas mesoamericanas. Es en este capítulo donde se presenta también la metodología empleada en campo al hacer trabajo etnográfico y que permite al lector un primer acercamiento con los informantes, mismos que son la fuente principal de información cuando nos referimos a los textiles contemporáneos.

En el Capítulo 2 se presenta a los textiles como elementos culturales producto de la materialización de saberes. Se hace énfasis en la importancia de los textiles arqueológicos y una clara distinción entre la evidencia directa e indirecta de la presencia de estos mismos en los diferentes contextos. Se define también la existencia de una diferenciación entre prendas masculinas y femeninas, de uso ritual y de uso cotidiano, y se presentan algunos motivos identificados en prendas vestidas por personajes presentes en las representaciones pictóricas de los murales de Bonampak.

En el Capítulo 3 se presenta a Venustiano Carranza y Bonampak como lugares de manos tejedoras partiendo de una descripción geográfica de ambos lugares que permite entender de forma bastante sencilla por qué se tiene presencia de textiles similares en estos sitios.

El Capítulo 4, Entre fondos y tramas, da cuenta de la gran variedad de textiles que se tienen en Venustiano Carranza. Se presentan fotografías y dibujos de diversas prendas, así como de símbolos e íconos que son acompañados del significado o los significados de los mismos. Se aborda aquí la parte técnica, el cómo se hace o teje cada dibujo y en algunos casos, se transmite también la oralidad que da cuenta del origen de dichas representaciones.

Por último, en el Capítulo 5 se presentan los resultados producto de este estudio comparativo que parte de lo cualitativo para identificar los elementos de la técnica, tecnología, iconografía y simbología que se conservan o no hasta hoy en día.

## **Capítulo 1. Bases teórico metodológicas.**

En este primer capítulo se sientan las bases teórico metodológicas que sirven de guía para la realización de este escrito. Los diversos conceptos, así como la metodología elegida para dicha labor, fueron determinados por medio de un consenso que asegurara que el escrito final, producto de diferentes tangentes fuera fácilmente entendible no solo para la comunidad científica sino también para los informantes que hicieron posible la realización del trabajo de campo y la escritura de un material que da cuenta de los cambios y las continuidades presentes y reconocibles en los textiles de Venustiano Carranza, Chiapas y sus antecesores plasmados en los murales de Bonampak, Chiapas.

### **1.1. Marco teórico**

El presente trabajo tiene sus bases en los estudios de semiótica visual, la teoría de la materialidad y la teoría de la memoria, mismas que en conjunto permiten realizar el análisis de los textiles desde una perspectiva más cabal que a su vez nos facilitará entender la cosmovisión de los tsotsiles contemporáneos y tener una interpretación más cercana a la cosmovisión de los antiguos mayas.

Es importante mencionar que la terminología utilizada en este trabajo ha sido consensuada con el fin de seleccionar las definiciones más adecuadas, de acuerdo con el uso que los habitantes de Venustiano Carranza le dan a ciertos conceptos. Esto tiene como objetivo facilitar la comprensión de la cosmovisión y las representaciones plásticas de los tsotsiles contemporáneos identificados en los diversos lienzos tejidos que fueron analizados en este trabajo y que, como se podrá notar, están sujetos a variaciones de significados según la memoria, la vida o los recuerdos del informante pero que, a pesar de ello, conservan las características elementales que les vuelven reconocibles e inconfundibles entre sí.

#### **1.1.1. Semiótica visual**

“El término semiótica proviene del griego *semeion* (“signo”) y fue acuñado por el filósofo inglés John Locke (1632-1704). Sin embargo, ya existía en ciertos ámbitos científicos, como el médico, en el que se empleaba más o menos como sinónimo de diagnóstico” (Equipo Editorial, 2024).



Nicole Everaert-Desmedt explica que según Charles Sanders Peirce “un signo puede ser simple o complejo...Cualquier cosa o fenómeno, sin importar su complejidad, puede considerarse como un signo desde el momento en que entra en un proceso de semiosis” (2004, p. 4). El mismo Peirce, en “La ética de la terminología y, Noticia biográfica en, La ciencia de la semiótica.” (1974, p. 15-33), escribe que todo signo es la abstracción de un concepto y que ésta solo se consigue por medio de la observación. En su teoría, el signo se compone de tres elementos: el *representamen* (algo que representa otra cosa, la forma física del signo), el objeto (lo que el signo representa) y el interpretante (el significado atribuido al signo por un observador). Para abordar la diversidad de representaciones presentes en los textiles de Venustiano Carranza, es necesario hablar de la tricotomía de los signos, misma que nombra los diferentes signos contenidos según el nivel de los mismos (Peirce, 1974). Así, tenemos:

1. *Cualisigno* (cualidad que funciona como signo), *sinsigno* (evento que funciona como signo) y *legisigno* (signo convencionalizado como insignias o señales de tráfico) refieren a la existencia física del signo.
2. *Ícono* (el signo se parece al objeto), *índice* -“la posición de una veleta que es causada por la dirección del viento, es el índice de la dirección del viento” (Everaert-Desmedt, 2004, p. 6)-, y *símbolo* (billetes, contraseñas son ejemplos) definen la relación del signo con su objeto
3. *Rema* (“es el equivalente a una variable en una función proposicional. Funciona como un espacio en blanco en un formulario...” (Everaert-Desmedt, 2004, p. 6), *decisigno* (“por ejemplo, el retrato de una persona con la indicación de su nombre” (Everaert-Desmedt 2004, p. 6) y *argumento* -“formula la regla que une el *representamen* a su objeto (Everaert-Desmedt, 2004, p. 7) e indica la interpretación del signo dentro de un contexto.

Así, cada signo o símbolo es un ente viviente, lo cual significa que cada símbolo o signo es cambiante en su significante. Cada símbolo o signo es una imagen, un recuerdo o una metáfora. Es la representación de un algo que puede ser tangible o intangible.

Es decir, un signo es creado a partir de la observación. El fundamento del *representamen* es la idea contenida en el signo. Así tenemos que, cada representación se relaciona con el fundamento, el objeto y el interpretante: un signo puede representar a un solo objeto o más, pero también puede representar a un conjunto de objetos que son una unidad en conjunto. Un signo representa un objeto, pero no da conocimiento evidente de él.

La semiótica visual estudia los signos y símbolos en las imágenes y su capacidad para transmitir significados. En el caso de los murales de Bonampak, cómo afirman Sophia Pincemin y Mauricio Rosas (2014, p. 26)

El trabajo de examinar elementos de cada escena de los murales como parte de las unidades semióticas nos permite adentrarnos en la lógica interna de las imágenes y nos enseña a verlas cada vez mejor, a dudar de nuestra visión, a cuestionar lo que creíamos saber y a aumentar nuestra admiración hacia la cultura que creó estas obras.

Para realizar el análisis de las representaciones antes mencionadas, este trabajo se centró en dos elementos clave de la segunda tríada de la tricotomía propuesta por Peirce: ícono y símbolo. Las representaciones iconográficas y simbólicas ya mencionadas fueron analizadas aplicando la semiótica visual a los diversos lienzos, mismos que, por medio de la combinación de las diversas representaciones contienen en sus policromías una gran variedad de información que incluye representaciones de paisajes, historias, mitos y leyendas que se materializan haciendo uso de técnicas y tecnologías del telar de cintura. En el análisis de los textiles, los patrones, colores y diseños pueden entenderse como un sistema de signos que comunican aspectos de la cosmovisión, como mitos, calendarios y jerarquías sociales, mismas que son evidentes para los portadores de estos textos tejidos.

A la vez, los textiles como objeto de uso y de significado pueden o no formar símbolos en una sociedad. Para analizar este contexto más amplio, es necesario obtener más puntos de información que solo la teoría semiótica no provee.

### **1.1.2. Teoría de la materialidad**

La teoría de la materialidad da cuenta de la importancia de los materiales en la construcción de significados culturales tomando en consideración que la vida cotidiana es compleja y esto se ve reflejado en la diversidad de materiales que son empleados y desarrollados día a día por los diferentes grupos. Se centra en cómo los materiales y las técnicas de producción no solo son medios funcionales, sino también portadores de significado cultural, cosa que se evidencia en los textiles con la elección de materiales como el algodón o la lana, los pigmentos naturales y las técnicas de tejido relacionados directamente con la cosmovisión, como también con el entorno natural, sus transformaciones en el tiempo y el uso del ser humano de él. Tim Ingold (2013), por ejemplo, subraya la interacción entre los materiales y los procesos culturales en la producción de artefactos.

Aplicar la teoría de la materialidad al análisis de los textiles permite estudiar cómo los materiales, las técnicas de tejido y los procesos de producción contribuyen a la creación del significado de los lienzos.

Es de suma importancia reconocer que, los materiales elegidos para la confección de prendas cotidianas o rituales no son neutros; en las culturas mesoamericanas están cargados de simbolismo. La elección del uso de cada elemento corresponde a la necesidad de representar algo, por ejemplo, el algodón podría relacionarse con lo sagrado o con la fertilidad (Lara, M. 2024, Comunicación personal), y según el color del mismo podría corresponder a una clase social u otra.

La importancia de trabajar con la teoría de la materialidad en el presente trabajo resulta de la búsqueda de la toma de consciencia de lo importantes que son para el resguardo, transmisión y conservación de la cultura los textiles tradicionales, producto de la materialización de diversos saberes. Y si bien, la población de Venustiano Carranza resulta ser un grupo que hasta la fecha tiene costumbres y tradiciones muy arraigadas también son un grupo que suele llevar a la práctica estos actos por mera costumbre, dejando de lado, a veces, los significados de los símbolos y rituales que se manifiestan en las diferentes celebraciones llevadas a cabo a lo largo del año.

Ahora bien, la materialidad nos permite conocer y reconocer los cambios y las permanencias que transcurren en un espacio determinado, habitado por un grupo socio-cultural específico. En este caso los textiles, como ya se ha mencionado, son la forma en que las memorias del pueblo se transmiten de una generación a otra por medio de la materialización de la suma de saberes acumulados en el paso del tiempo.

### **1.1.3. Memoria y olvido**

Se define como memoria la capacidad mental que permite registrar, retener y recuperar información del pasado, ya sean imágenes, ideas, sentimientos o experiencias. Su función principal es proporcionar una base de conocimientos que facilita la asimilación de nuevas situaciones (Gómez, 2024).

Pierre (2001) propone que para entender los diversos fenómenos del pasado y el presente es necesario identificar a qué tipo de duración pertenecen los mismos. Esto debido a que no todos los fenómenos pueden ser estudiados aplicando análisis de corta, media o larga duración ya que, si bien hay unos que abarcan un periodo de tiempo muy corto, hay otros que solo pueden ser entendidas a través de largos periodos de tiempo.

Por otro lado, Olick y Robbins (1998. p. 105-140) proponen que los individuos nos encontramos envueltos en diversos contextos al mismo tiempo y que cada uno de ellos tiene sus particularidades. En estos mismos contextos la memoria social del grupo en cuestión se manifiesta y, como Hugo Von Hofmannsthal afirmó en 1902, la memoria social no es más que la compañía de los ancestros por medio de la acumulación de la memoria colectiva. Y, es necesario decir que esta puede verse materializada o no.

González L. (2018) en “De oficio historiador” (p. 11:43) hace énfasis en que para descubrir las verdades que se resguardan en la memoria de los individuos es necesario, antes que nada, conocer el contexto en que este se ha desarrollado, esto porque las producciones materiales de cada individuo no son más sino el producto del contexto que le envuelve y que interioriza, haciéndolo parte de él mismo.

Ahora bien, es de suma importancia afirmar que la memoria no sería posible sin el olvido y que todas las personas, y por ende las sociedades, recordamos y

olvidamos de diferente forma. Halbwachs (1968, p. 25-51) dice al respecto que el primer testigo al que hay que recurrir para recordar, o, hacer memoria, somos nosotros mismos, pero, al mismo tiempo hace énfasis en que debemos cuestionar a nuestros propios recuerdos con el fin de asegurarnos de que lo que recordamos es real y no el producto de la suma de recuerdos implantados por el contexto en que nos encontramos inmersos. Considero de suma importancia mencionar también que la forma en que recordamos suele verse afectada por cómo el hecho en cuestión nos hizo sentir cuando ocurrió. Y esto aplica no solo para la memoria individual sino también para la memoria colectiva, dando lugar así a grupos de personas con recuerdos compartidos que tienen enfoques completamente diferentes y en muchas ocasiones opuestos y que no pueden ser entendidos si solo conocemos una versión de él.

Para poder aclarar las diferencias entre la memoria individual y la memoria colectiva es necesario retomar lo dicho por Gramsci en “Introducción a la filosofía de la praxis” (1970, p. 06-31) cuando afirma que todos los seres humanos somos filósofos, es decir todos los seres humanos pensamos. Afirma el autor que la filosofía se encuentra contenida en el lenguaje, el sentido común y la religión popular y, estos tres elementos son producto a su vez de la suma de memorias colectivas que se transmiten de una generación a otra, de un grupo sociocultural a otro. Nos dice también que el lenguaje contiene al universo y que cada individuo está conformado por elementos heterogéneos y que para poder conocer el mundo exterior es necesario primero conocernos a nosotros mismos, esto con el propósito de saber cuáles son los límites entre el individuo y su contexto. Es decir, para reconocer los límites de la memoria individual y la memoria colectiva, es necesario conocer los límites personales de cada individuo para así distinguir un tipo de memoria del otro.

Ahora bien, la suma de memorias y olvidos que convergen en una sociedad dan como resultado lo que solemos llamar tradición, cosa que Hobsbawm y Ranger (1983, p. 05) definen como “la evidencia de la continuidad con el pasado, poseedora de variabilidad, no tiene un significado ritual o función simbólica. Elementos que a su vez son la formalización o ritualización de saberes que han sido socializados”.

En Venustiano Carranza es evidente que la memoria colectiva es fundamental en la preservación de saberes relacionados con los textiles, saberes que según afirman los tejedores, les fueron enseñados por sus “santa madre”, ser que podemos relacionar con deidades del hilado y el tejido que son nombradas en múltiples relatos de los antiguos mayas. Sumado a esto hay que considerar que los símbolos e iconografía son la materialización del pensar de un grupo social y que en ellos encontramos representaciones de la memoria colectiva y de la cosmovisión del grupo mismo.

Así tenemos que los textiles que se producen en Venustiano Carranza son una forma de tener contacto con el pasado, mismo que puede ser cercano o bien remontarse a la época de los antiguos mayas, como los que habitaron Bonampak y que dejaron como evidencia de la magnificencia de sus textiles representaciones de estos en los murales policromos del edificio de las pinturas.

Jacques Le Goff, en “El orden de la memoria” escribe lo siguiente:

La memoria, como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas (1977, p. 131)

Por su parte, en su artículo sobre “la memoria como objeto de estudio de las ciencias sociales”, Villa Gómez y sus colegas mencionan que los estudios sobre la memoria empiezan a salir del ámbito de la psicología a partir de los años 80s del siglo XX y a tener auge con los trabajos de Halbwachs y Blondel (2018, p. 302). Los autores de esta publicación mencionan también que Jeffrey Olick y Robbins, en su libro “*The politics of regret: on collecting memory and historical responsibility*” (2007) que propone una síntesis sobre las diversas conceptualizaciones, interpretaciones y metodologías utilizadas en los estudios multi e interdisciplinarios sobre la memoria, utilizó las referencias de Google sobre el tema:

en el año 1998, eran menos de 500,000; en el año 2007, aumentó la cifra a 1,070,000 referencias; pero, a 2018 podemos encontrar 1,950,000 referencias en el tema de memoria colectiva; 8,440,000

para memoria histórica y 1,300,000 para memoria cultural; solo para referir los tres términos más comunes que son utilizados para abordar el objeto de estudio de esta investigación.

Lo que muestra el interés creciente de los estudios sobre la memoria pudiendo ser esta individual, colectiva, histórica o cultural, nociones propuestas por Maurice Halbwachs (2004) quien afirma también que el individuo participa en dos tipos de memoria: Tiene recuerdos personales e impersonales.

Supongamos, no obstante, que los recuerdos tengan dos formas de organizarse y puedan agruparse en torno a una persona definida, que los vea desde su punto de vista o se repartan dentro de una sociedad mayor o menor, de la que sean imágenes parciales. Por lo tanto, habría memorias individuales y, por decirlo de algún modo, memorias colectivas (Halbwachs, 2004, p. 53).

El autor añade que ambas se encuentran interrelacionadas: “la memoria individual puede respaldarse en la memoria colectiva, [...] la memoria colectiva, por otra parte, envuelve las memorias individuales, pero no se confunde con ellas” (2004, p. 54). Así, el individuo existe con una memoria interna y una externa, personal y social, autobiográfica e histórica (Halbwachs, 2004).

El mismo Halbwachs recalca así mismo la importancia de entender a cada grupo dentro de su marco espacial debido a que el entorno material influye en los individuos:

...no se puede negar que muchas veces situamos nuestros recuerdos en un espacio y un tiempo, sobre cuyas divisiones nos ponemos de acuerdo con los demás, que los situamos también entre fechas que sólo tienen sentido en relación con los grupos de los que formamos parte... (2004, p. 57)

Esto es lo que se puede llamar la memoria colectiva que, según el mismo autor

se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de

artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no va más allá de los límites de este grupo (2004, p. 81).

En el caso de nuestro estudio, los textiles son una forma de transmitir la memoria colectiva, memoria que es producto de la suma de las memorias y olvidos individuales. Jacques Le Goff menciona cinco momentos determinantes en la evolución de la memoria humana:

1) la memoria étnica en las sociedades sin escritura, denominadas «salvajes»; 2) el desarrollo de la memoria de la oralidad a la escritura, de la prehistoria a la antigüedad; 3) la memoria medieval, el equilibrio entre lo oral y lo escrito; 4) los progresos de la memoria escrita, desde el siglo XVI a nuestros días; 5) las mutaciones actuales de la memoria. (1977, p. 134).

En el primer momento, la memoria se preserva mediante la oralidad y la práctica: los pueblos sin escritura poseen artes altamente desarrolladas, son más libres, creativos y vitales. En el segundo momento, el paso de la prehistoria a la historia implicó la sustitución de la oralidad por la escritura, lo que permitió fijar ciertos conocimientos, pero redujo la flexibilidad del recuerdo. En el tercer momento, con la cristiandad surgió una clara división entre la memoria cíclica y la memoria lineal. Para el cuarto momento, con el Renacimiento, cobra fuerza la memoria colectiva y, por último, en el quinto momento, con la llegada de nuevas tecnologías cambia también la forma en que registramos y transmitimos las memorias.

Sumado a lo anterior, con relación a la memoria, Bartlett, en 1932, prestó atención a lo que recuerda un individuo y a lo que recuerda el grupo en que este individuo habita, es decir, se fijó también en la memoria individual y la memoria colectiva. Estudió también lo que ahora conocemos como presión grupal, analizando la influencia que tiene un grupo sobre la toma de decisiones de un individuo y podemos aplicar esto no solo a la toma de decisiones sino también a lo que se recuerda, y por ende a lo que se expone ante los demás.

Hugo Von Hofmannsthal, en 1902, afirmó que la memoria social, conocida también como memoria colectiva, es de cierta forma, la compañía de los ancestros



por medio de la acumulación de la memoria colectiva, memoria que puede ser observada y aprendida en las diversas prácticas cotidianas o rituales llevadas cabo por el grupo en cuestión.

Es importante mencionar que la memoria social o memoria colectiva, busca llegar al inicio de las cosas, a lo fundamental, unifica historias de vida por medio de los recuerdos compartidos, pero también nos recuerda que al escribir esas historias somos víctimas de nosotros mismos y tendemos a seleccionar la información que queremos compartir según el momento y el lugar en que nos encontremos inmiscuidos. Factores que resultan determinantes a la hora de analizar la información que nos es confiada por los diferentes informantes en campo.

#### **1.1.4. Cultura y cosmovisión en las culturas mesoamericanas**

Citando a Kroeber y Kluckhohn (1952) se define cultura como 1) modo total de vida de un pueblo 2) legado social que el individuo adquiere de su grupo 3) manera de pensar, sentir y creer 4) abstracción de la conducta 5) depósito de saber almacenado 6) conducta aprendida 7) técnicas de adaptación 8) precipitado de historia. Puntos que bien pueden resumirse a “cultura es conocimiento adquirido de la vida en sociedad”.

Ward Goodenough (1975, p. 190) dice que "La cultura es algo que se aprende. (...) Los objetos materiales que crean los hombres no son en, y por sí mismos, cosas que los hombres aprendan. (...) Lo que aprenden son las percepciones, los conceptos, las recetas y habilidades necesarios: las cosas que necesitan saber con objeto de hacer cosas que cumplan las normas de sus compañeros". En el mismo tenor, el antropólogo Clifford Geertz (1973) expone la idea de que toda cultura es un documento activo, y sí, la cultura se conforma por un conjunto de símbolos, igual que la escritura y así como esta, hay que conocer los diferentes símbolos para poder leerla.

En cuanto a lo que conocemos cómo cosmovisión, podemos decir que “el término tiene su origen en el neologismo *Weltanschauung*, formado por las palabras alemanas *Welt*, que puede traducirse como mundo y *anschauen* que es sinónimo de mirar”. Fue el filósofo alemán Wilhelm Dilthey quien a finales del siglo XIX creó este

neologismo para poder así referirse a la forma en que vemos el mundo (Pérez Porto, 2010).

Alfredo López Austin define como cosmovisión

“Hecho histórico de producción de procesos mentales inmerso en decursos de muy larga duración, cuyo objeto es un conjunto sistémico de coherencia relativa, constituido por una red colectiva de actos mentales, con la que una entidad social, en un momento histórico dado, pretende aprehender el universo en forma holística” (2012, p.20)

Podemos entender como cosmovisión “un conjunto articulado de ideas, imágenes y representaciones construidas por el hombre para interpretar y explicar el origen del universo y de la realidad, pero también para ubicarse y actuar dentro de ella” (UNAM, 2017).

La cosmovisión es integral, abarca aspectos de todos los ámbitos de la vida, como, religión, moral, filosofía, política, economía, medicina, relaciones sociales, cultura, educación. Ésta se desarrolla a partir de la interpretación del universo que cada grupo puede llegar a tener y se ve manifestada en el día a día de forma tangible e intangible en cada uno de los individuos pertenecientes al grupo, se encuentren o no en el espacio que comprende su territorio socio-cultural.

Podemos entender entonces que, la cosmovisión es la forma en que cada uno percibe y entiende el mundo, así como su lugar en él. Es también la forma en que damos explicación a los fenómenos que suceden en el día a día y que pueden afectar o no a nuestra persona de forma directa o indirecta. Es cosmovisión el resultado de nuestra vida en sociedad, es el conjunto de saberes que nos hacen ser la persona que somos y sentirnos identificados con el grupo sociocultural con que tenemos mayor compatibilidad ideológica.

Este término de cosmovisión, tengo que mencionar, es un concepto occidental que ha sido acuñado para poder entender a los otros, a los que son diferentes a nosotros y por ende tienen un sistema de creencias distinto al nuestro.

Los textiles representan en este caso, la materialización de narrativas míticas, así como de hechos históricos. Dan cuenta del espacio en que estas mismas historias tienen lugar, y de los diversos elementos relacionados con el hecho. En los textiles se plasman también los diversos códigos que corresponden a la jerarquización social y en algunos casos a la capacidad reproductiva de sus portadores.

## **1.2. Metodología**

La metodología adoptada para la realización de este trabajo responde a la necesidad de entender a través del análisis de los signos y símbolos la cosmovisión materializada de los grupos de interés que, en este caso son los *tan'ok* (pies de ceniza o pies cenizos) de Venustiano Carranza y los antiguos mayas de Bonampak. Ambos pueblos habitados, en sus respectivos momentos, por personas especializadas en el tejido en telar de cintura, técnica por medio de la cual han plasmado en sus lienzos la cosmovisión y multiplicidad de saberes correspondientes a cada uno.

Para ello se empleó una metodología mixta basada en técnicas etnográficas (en particular trabajo de campo con observación participante y entrevistas) y análisis semiótico visual.

### **1.2.1. Trabajo de Campo**

Clifford Geertz (1973) en *La interpretación de las culturas* nos dice que la etnografía se encuentra llena de excesos, mismos que deben ser sometidos al escrutinio del investigador con el fin de conseguir obtener de la labor el mejor producto posible, producto que corresponderá a interpretaciones de segundo y tercer orden, generalmente, esto debido a que la interpretación de primer orden sólo puede ser hecha por un nativo interpretando su propia cultura.

Aconseja Geertz que la descripción etnográfica debe ser interpretativa, rescatar lo dicho, fijar términos y, debe ser microscópica. Debemos describir a las diferentes culturas como un biólogo describiría las diferentes células.

El trabajo etnográfico, que consta de organizar y describir a detalle los diversos hechos culturales resulta de gran ayuda cuando se trata de entender y

aprender las diversas manifestaciones culturales, sean estas plásticas o no. De tal modo que, para el presente trabajo, realizar etnografía participativa fue de gran ayuda y de suma importancia para descifrar los diversos elementos que resultan de interés.

Para realizar el análisis de los textiles de Venustiano Carranza, opté por realizar trabajo de campo en fechas que resultan de gran importancia para la comunidad indígena y que, por ende, es cuando gran parte de la población viste trajes confeccionados a partir de la tecnología del telar de cintura. Las fechas fueron elegidas de tal forma debido a que en las diferentes fiestas se involucran diferentes grupos etarios, grupos de personas que comparten edad o momento vital y eso puede significar un cambio en la vestimenta de los mismos, así como en lo que los individuos pueden saber o no de los significados de los dibujos.

Las fechas que elegí para realizar dicha labor son 18, 19 y 20 de enero del 2023 y 2024 para acudir a la celebración de Los Carrerantes en honor a San Sebastián, 27, 28 y 29 de abril de 2023 y 2024 para la celebración de Los Carrerantes en honor a San Pedro Mártir, 22, 23 y 24 de agosto durante la celebración de Los Carrerantes en honor a San Bartolomé Apóstol, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2023 para la celebración del día de todos los santos y de los muertos y por último el día 11 de mayo de 2024 para subir al cerro de *Yalenchem* a “la pedida de las lluvias”. La elección de estas fechas responde a que durante estas celebraciones tenemos conviviendo en un mismo espacio a diversos grupos etarios, así como a personas de suma relevancia en el resguardo y transmisión de la memoria colectiva del pueblo.

Es preciso mencionar que como Halbwachs afirma (1968) hay que hacer la clara distinción entre la memoria colectiva y la memoria individual a fin de poder conseguir un mejor entendimiento del objeto sobre el cual se están planteando las interrogantes y que, solo pueden ser revelados al contar con información correspondiente a ambas esferas de conocimiento que no podrían existir una sin la otra debido a la recursividad de las mismas.

Sumado a las fechas anteriores, he tomado algunos fines de semana para realizar el seguimiento de mis informantes, haciendo visitas a sus casas o bien acompañándolos en sus labores diarias, esto con el propósito de crear vínculos que

me aseguraran que la información compartida por ellos fuera, como ellos mismos solían decir “la verdad de las cosas”.

He asistido también a celebraciones familiares de tipo religioso donde se asegura el uso de prendas rituales y sagradas como pueden ser, bautizos, bodas, funerales y sepelios, estos dos últimos sin registro fotográfico por respeto al duelo que se vive por parte de todos los involucrados. Y como último recurso, resultado de mi acercamiento y colaboración con diferentes grupos, he recurrido a la visita de casas de artesanas donde se me hicieron correcciones en medio de pláticas casuales correspondientes con los textiles, la técnica y los significados de los diferentes brocados que se aprecian en las prendas.

Para mi acercamiento con las personas, no existe una entrevista estructurada como tal, en su lugar, he trabajado con dibujos y fotografías donde se ilustran los motivos presentes en los textiles y que me han servido como apoyo visual a la hora de realizar las siguientes preguntas:

1. ¿Qué significa “ese dibujo”?
2. ¿Todos pueden usar prendas con “ese dibujo”?
3. ¿Cómo aprendió a tejer?
4. ¿Hay alguna historia de por qué se empezó a tejer este dibujo?
5. ¿Conoce los lugares donde uno llega a hacer las ofrendas para aprender algún oficio?
6. ¿Solo usa prendas tejidas para fechas importantes o las usa cualquier día?
7. ¿Con cuánto tiempo de anticipación encargan sus prendas especiales?

Algunas preguntas que no estaban pensadas al inicio de este trabajo pero que considero son necesarias incluir son las siguientes.

8. Cuando sale de Carranza, ¿Qué siente al vestirse con prendas tejidas?
9. ¿Cree que es importante conocer los significados de los diferentes dibujos?

Tengo que aclarar que no todas las preguntas aplican para todos los grupos etarios, o grados de edad, debido a que los grupos correspondientes a los informantes más jóvenes aún no dimensionan la importancia de las prendas que portan y lo hacen por costumbre familiar, pero, es importante saber lo que estos informantes reconocen en los diferentes dibujos identificados.

También es importante mencionar que, al tratarse de una entrevista no estructurada, las preguntas pueden cambiar en su formulación a fin de conseguir más y mejor información relacionada con el tema de interés.

Los grupos etarios se encuentran divididos de la siguiente forma.

Jóvenes adultos: 19-30 años.

Adultos: 31-45 años.

Adultos mayores: 46-60 años.

Ancianos: más de 60 años.

Los diferentes grupos etarios fueron establecidos de esa forma tomando en cuenta las actividades que los individuos pueden realizar o no según la edad y sexo de los mismos en las diferentes celebraciones.

Para definir la tecnología y técnica empleada he recurrido a la observación de la confección de los textiles, así como al análisis de las piezas ya terminadas, auxiliándome de la ayuda de artesanas y artesanos que pudieran identificar la técnica de tejido empleada en estas.

Es importante destacar que la terminología utilizada en este trabajo ha sido consensuada con los habitantes de Venustiano Carranza, con el fin de seleccionar las definiciones más adecuadas, de acuerdo con el uso que les dan a ciertos conceptos según su cosmovisión. De este modo, se facilitó la comprensión de las representaciones plásticas tsotsiles contemporáneas identificadas en los diversos lienzos tejidos que fueron analizados en este trabajo.

En relación con el trabajo etnográfico y toda la información obtenida, incluyendo el registro fotográfico de mi archivo personal y las fotos que me fueron compartidas por los informantes, cuento con la autorización verbalizada de los

involucrados para revelar sus nombres, así como para utilizar las fotografías en este escrito.

El trabajo de campo se complementó con la lectura de textos antropológicos y arqueológicos sobre la producción textil en general, así como artículos y libros sobre los murales de Bonampak.

Considero de suma importancia mencionar que mi acercamiento con las mujeres y hombres artesanos me llevó a ser modelo y embajadora para dos marcas reconocidas por su trabajo en telar de cintura, Artesanías *Cha'v*, dirigida por Dalia Ramírez y, CATAL, dirigida por José Miguel Ramírez Vázquez. Este suceso que si bien podría parecer algo superficial, cobra relevancia debido a que al poder portar diversas prendas, confeccionadas con técnicas y materiales también diversos, me fue posible entender e interiorizar el ¿Cómo se siente físicamente vestir un textil en específico? y considerar el peso de las diversas prendas en relación con los tamaños y grosor de los lienzos, así como la forma en que según la técnica empleada y la cantidad de brocados presentes en las prendas, estas se ciñen o no al cuerpo, cosa que es observable y reconocible en las diversas representaciones que tenemos de los textiles prehispánicos en diversos soportes.

### **1.2.2. Análisis de datos**

La identificación y catalogación de los diferentes motivos iconográficos y símbolos se realizó por medio del análisis de fotografías antiguas y contemporáneas pertenecientes a mi archivo personal resultado de las diferentes estancias en campo y de la gentileza de informantes que de buena voluntad han compartido conmigo fotografías familiares que son de gran valor sociocultural ya que evidencian las diversas costumbres y tradiciones propias del lugar.

La base de datos en que las diversas imágenes han sido clasificadas consta de un archivo fotográfico digital en Google Drive donde, haciendo uso de diversas carpetas nombradas según la celebración en que la foto fue tomada, seguida de carpetas donde se indica la fecha específica en que la foto fue tomada y por último nombrando las fotos según la fecha y hora del archivo original, esto debido a que los datos relacionados con la fecha y hora de la creación del registro brinda la

oportunidad de crear una línea de tiempo visual que nos permite observar el desarrollo de la celebración así como recrear el espacio en que esta ocurre.

Una vez formada la base de datos que contuviera los motivos presentes en los textiles de Venustiano Carranza, he procedido a la selección de los diferentes íconos y símbolos tomando nota de cada uno de ellos para después realizar el nombramiento y significación de cada uno. En algunos casos, se cuenta con relatos que se encuentran relacionados con el origen de los diferentes dibujos y que también exponen información sobre personajes y hechos históricos que repercuten en la cotidianeidad de los pobladores del lugar. Tópicos que se retoman y en los cuales profundizo en el último capítulo, al mostrar fragmentos de prendas o prendas completas, donde se evidencia la textualidad de los lienzos.

Una vez obtenida la información sobre los cambios y las permanencias en la iconografía, símbolos y técnicas de los textiles podemos hablar de las mentalidades, de cómo la cosmovisión del pueblo se encuentra plasmada en las prendas que visten día a día y de cómo diversas situaciones dan lugar a que unos elementos permanezcan, desaparezcan o reaparezcan con el paso del tiempo, de generación en generación.

Como último punto, en relación con el trabajo etnográfico y toda la información obtenida, incluyendo el registro fotográfico de mi archivo personal y las fotos que me fueron compartidas por los informantes, cuento con la autorización verbalizada de los involucrados para revelar sus nombres, así como para utilizar las fotografías en este escrito.

### **1.2.3. Análisis Semiótico Visual**

Para la realización del análisis de los diversos signos, símbolos e iconos presentes en los textiles de Bonampak y Venustiano Carranza se ha optado por hacer uso del análisis semiótico visual. Este método se centra en identificar e interpretar los signos, símbolos y patrones presentes en los textiles. A través de esta perspectiva, se buscará comprender cómo los elementos visuales (formas, colores, patrones y composiciones) comunican significados relacionados con la cosmovisión de los grupos de interés.



Los pasos específicos seguidos para el correcto análisis de los elementos visuales antes mencionados han sido los siguientes:

En un primer momento, realizar un acercamiento con los grupos costumbristas y tradicionalistas de Venustiano Carranza en días de celebraciones tradicionales, esto debido a que este primer acercamiento sería la forma de conocer e identificar a quienes después serían mis informantes.

Al mismo tiempo que realizaba el acercamiento con los pobladores del lugar, se ha procurado hacer el registro fotográfico de la mayor cantidad de textiles posibles, esto con el propósito de contar con una variedad bastante amplia de los lienzos usados por los pobladores del lugar en las diversas celebraciones.

Seguido del registro fotográfico de los textiles se ha realizado la catalogación de los motivos visuales de los textiles estudiados (fotografías, dibujos y descripciones). Esto para ambos sitios, Bonampak y Venustiano Carranza.

Una vez realizada la catalogación de los motivos visuales he procedido a clasificar los signos según la teoría de Peirce, retomando dos de los tres elementos correspondientes a la segunda triada (íconos y símbolos).

Seguido de la clasificación de los íconos y símbolos he procedido a realizar la interpretación de los patrones según el contexto cultural y los relatos correspondientes según la temporalidad en que estos fueron plasmados, reconociendo así que los íconos y símbolos a pesar de visualmente ser similares, los significados de los mismo pueden variar según el contexto en que estos fueron producidos.

#### **1.2.4. Teoría de la Materialidad Aplicada al Análisis Cualitativo de los Textiles**

Aplicar la teoría de la materialidad al análisis de los textiles permite analizar cómo los materiales, las técnicas de tejido y los procesos de producción contribuyen a la creación del significado de los lienzos.

Es de suma importancia reconocer que, los materiales elegidos para la confección de prendas cotidianas o rituales no son neutros; en las culturas mesoamericanas están cargados de simbolismo. La elección del uso de cada elemento corresponde a la necesidad de representar algo, por ejemplo, el algodón

podría relacionarse con lo sagrado o con la fertilidad, y según el color del mismo podría corresponder a una clase social u otra.

En este caso, la teoría de la materialidad aplicada al análisis cualitativo de los textiles se realizó con base en los siguientes pasos específicos:

Primero, se han identificado los materiales utilizados en la confección de los diversos textiles (algodón, lana, tintes naturales, etc.).

Segundo, se han investigado las técnicas de producción empleadas (tejido en telar de cintura, bordados sobre lienzo, etc.).

Tercero, se han relacionado los materiales y técnicas con prácticas rituales o sociales específicas. Esto último para entender por qué la elección de cada elemento.

## Capítulo 2 Textiles como elementos culturales

Antes de abordar lo relacionado con la diversidad de textiles que existen es necesario definir, con antelación qué reconoceremos como indumentaria, esto con el único propósito de tener un mayor y mejor reconocimiento y entendimiento sobre el asunto en cuestión.

El término Textil proviene del latín *textili* que significa “tejido”, “entrelazar”, “tejer”. A partir de la industrialización textil hace referencia a todo lo relacionado con la fabricación de tejidos (RAE, 2019). En la actualidad, se suele llamar textil a toda tela resultante de la acción de entrelazar fibras naturales o sintéticas. Esto incluye desde un retazo de tela hasta una prenda fina.

En la enciclopedia universal (1995: 61-319) encontramos que un textil es “la materia capaz de reducirse a hilos y ser tejida”. Ahora bien, en el mismo documento se expone que “tejer es formar en el telar la tela con la trama y urdimbre, entrelazar hilos o cordones” (1995: 54-1484). Por otro lado, Kipfer, en *Diccionario de arqueología* (2000:561) nos dice que un textil es “la tela producida por el hilado y entrelazado de fibras de origen vegetal o animal”.

Para este trabajo seguiremos la definición de indumentaria que da Pincemin (1998:382): “se entiende por indumentaria las piezas de vestimenta que, por su agrupamiento fijo, constituyen la manera normal que tiene un grupo humano para cubrirse.” Si bien la vestimenta obedece a necesidades biológicas básicas, “está parcialmente condicionada por variables de orden ecológico o tecnológico, pero mucho más a menudo por variables de carácter simbólico, ritual o social” (*id.*).

El vestido forma parte de las distintas expresiones de la identidad y, a su vez, es resultado de los usos y costumbres en que los individuos se ven envueltos en la vida cotidiana. Gracias a la vestimenta de una persona podemos obtener información relacionada con su cultura, clase social, actividad ocupacional, estado civil, entre otras.

Los tejidos no solo son objetos estéticos y estáticos, sino también narrativas materiales que incorporan creencias, valores y prácticas. Los tejidos son un sistema que, como cualquier otro, debe su permanencia a la autopoiesis, es decir, esa capacidad de aprender de sí mismo y descartar y adoptar procesos que le supongan

progresos. Fenómenos que son evidentes al identificar la pérdida, adopción o creación de nuevas técnicas y tecnologías, íconos y símbolos.

Al identificar la multitud de símbolos e iconos existentes en los textiles se puede notar la importancia de la existencia de los mismos para la permanencia de la memoria colectiva y con ello la transmisión de la historia.

Las primeras evidencias que tenemos de los textiles y sus presencias en diversas culturas corresponden con la representación de los mismos en soportes de origen mineral que han sobrevivido al paso del tiempo. Como lo son las figurillas cerámicas o de lítica pulida o tallada, y obras pictóricas sobre diversos soportes y realizados por diversas técnicas y estilos.

Virginia Postrel, en *El tejido de la Civilización* y refiriéndose al descubrimiento de las tablillas hecho por Arthur Evans en 1900 nos dice:

Los registros textiles constituyen más de la mitad de las tablillas descubiertas en Cnosos. En dichos registros se contabilizan «los cultivos textiles, el número de corderos que nacen, la cantidad de lana que cada animal debe dar, la labor de los recolectores, la asignación de lana a los trabajadores, la recepción de tejidos acabados, el reparto de telas o prendas entre los empleados, y el almacenamiento de prendas en los almacenes palaciales», escribe un historiador. En una sola temporada, los talleres de palacio procesaban el vellón de entre setenta y ochenta mil ovejas, con el que se hilaba y tejía la impresionante cifra de sesenta toneladas de lana. (Postrel, 2021. pp. 7)

En el caso de la evidencia directa de la presencia de los textiles, los primeros fragmentos de estos provienen en su mayoría de contextos funerarios donde los cuerpos han sido momificados y cubiertos con textiles finos. Un ejemplo de esto son los textiles de la cultura Chinchorro, en Perú y Chile, 7,020-1,500 a.C., que fueron empleados para cubrir/envolver momias negras (Pincemin, comunicación personal, 2023).

Se tiene evidencia también de objetos utilitarios y de ornato que se encuentran confeccionados a partir de diversas técnicas y tecnologías textiles que

van desde nudos en hilos o cuerdas, hasta tejidos complejos con tramas suplementarias que sirven como textos compuestos de símbolos e iconos que dan cuenta de las culturas antiguas y sus productores.

Es importante mencionar que el desarrollo de la tecnología y técnica textil va de la mano con el desarrollo de la agricultura y que, esta última tenía como propósito la obtención de excedentes de recursos alimenticios así como de fibras que pudieran ser empleadas para la confección de hilos, cordeles y cuerdas que serían empleados después para la elaboración de textiles propios del vestir, así como de objetos utilitarios y de ornato, como se ha mencionado, que fueron de suma importancia para el desarrollo y establecimiento de múltiples culturas.

La misma Virginia Postrel menciona que:

Desde los tiempos más remotos hasta la época presente, la industria textil ha fomentado el intercambio a larga distancia. Los minoicos exportaban prendas de lana, algunas de ellas teñidas con la preciosa púrpura, hasta lugares tan lejanos como Egipto. Los antiguos romanos vestían seda china, que valía su peso en oro. El negocio textil financió el Renacimiento italiano y el Imperio mogol; nos brindó el David de Miguel Ángel y el Taj Mahal. Llevó el alfabeto a todas partes, así como el sistema contable de partida doble, hizo surgir instituciones financieras y alimentó el mercado de esclavos.

De una manera tan sutil como obvia, tan hermosa como terrible, los textiles conformaron nuestro mundo (pp. 09).

Es importante recalcar que los textiles son producto de la acumulación de saberes y experiencias de diversas índoles a través de varias generaciones y de las relaciones de intercambio que pudieran existir entre múltiples grupos, dando como resultado que en macro áreas se tengan similitudes bastante evidentes en la iconografía presente en los textiles, así como en los materiales, las técnicas y la tecnología empleada en la realización de estos bienes.

Ahora bien, contrario a lo que ocurre con los textiles históricos, los textiles prehistóricos y en su defecto, mesoamericanos que son los que resultan de interés

en este trabajo, tenemos escasa evidencia directa, y la mayoría de ésta procedente de ambientes anaeróbicos, pero tenemos suficientes representaciones de estos sobre diferentes soportes que han conseguido superar el paso del tiempo, algunas de las cuales serán empleados en este trabajo para realizar comparaciones que permitan un mejor acercamiento a los textiles y la iconografía que en ellos se encuentra y es posible identificar y definir a partir de un análisis multidisciplinario.

De la diversidad de soportes existentes, en Chiapas, destaca la pintura mural encontrada en la estructura 1 o edificio 1 de Bonampak donde podemos observar a detalle las diferentes prendas portadas por los individuos representados en la obra pictórica de 150 metros cuadrados (Martínez, 2011, p. 115) especialmente en el cuarto 1, de la estructura mencionada, así como las estelas de diferentes sitios, donde si bien hemos perdido el color sí se conservan las líneas y relieves, así como los detalles de los diseños de las diversas prendas.

Los textiles, como todos los productos culturales, surgen de la suma de diversos factores como: la disponibilidad de recursos, el clima, las influencias culturales, las necesidades de sus productores, entre otros. Son una suma, en síntesis, de los saberes acumulados de diferentes áreas de conocimiento.

Sánchez Parga (1995, p. 19-20) dice respecto a los textiles andinos que estos son una especie de texto incorporado, refiriéndose a que son colocados sobre el cuerpo, que, si bien cumplen con la función de cubrir y brindar abrigo al cuerpo, también comunican información diversa sobre el individuo y el grupo al que este pertenece. Funcionan los múltiples diseños presentes en estos textiles como una especie de código brocado que da cuenta de las creencias, medio ambiente, historia, jerarquía, entre otros, de los productores y portadores de cada uno de los lienzos.

Guinea Bueno, siguiendo Sánchez Parga, menciona que, en el Ecuador se tiene evidencia directa e indirecta de las diversas técnicas textiles empleadas en la antigüedad, dentro de las que destacan el uso de hilos finos y consistentes que daban forma a una urdimbre de estilo tafetán que pudo haber sido tejida en un telar vertical o suspendido que evolucionó y se perfeccionó hasta llegar al telar de cintura con una urdimbre y una trama suplementaria (Guinea Bueno, 2004, p. 73-74).

Respecto a los textiles y las evidencias de ellos en Mesoamérica, Gil Corredor nos dice lo siguiente:

En Mesoamérica la elaboración de textiles con materiales de origen vegetal 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.) (Gil Corredor, 2020, p. 18).

En cuanto al arte del tejido en el México prehispánico, este alcanzó un alto nivel de desarrollo y sus orígenes se remontan a varios milenios antes de nuestra era, cosa que ha quedado en evidencia gracias a fragmentos de cordeles, redes, cestas y petates de diversos materiales cuya antigüedad se data entre 5000 y 2500 a. C. (Mastache, 2014, p. 80-81), fechas en las que la agricultura se encontraba en pleno desarrollo y perfeccionamiento.

Sin embargo, la elaboración de telas o tejidos como los conocemos actualmente es mucho más reciente, correspondiendo con la especialización de los diferentes sectores poblacionales y, si bien sus bases se encuentran en las técnicas de elaboración de esteras o cestas, el proceso de manufactura es mucho más complejo, técnica y tecnológicamente hablando debido al procesamiento de la materia prima requerida para la manufactura de los lienzos.

Las muestras de tejidos más antiguas que se conocen hasta la fecha corresponden al primer milenio antes de nuestra era y proceden de diversos puntos del país (Mastache, 2014. p. 80-81), en su mayoría de contextos anaeróbicos como los son las cuevas y cuerpos de agua, que propiciaron la conservación de los diversos materiales orgánicos con que estos elementos se encuentran confeccionados.

En el caso de los textiles de Venustiano Carranza, las fibras empleadas actualmente para la elaboración de los mismos son en su mayoría de origen vegetal, siendo la seda la única fibra de origen animal identificada hasta el momento, aunque, los relatos de los mayores dan cuenta de prendas confeccionadas a partir de pieles de animales, existiendo incluso una representación en los textiles tejidos de personajes mitológicos vistiendo enredos de pieles de animales. Y en cuanto a la tecnología empleada los informantes refieren que la labor del telar de cintura les fue enseñada por “la santa madre” hace mucho tiempo, con el propósito de que dejaran de vestir prendas hechas con pieles de animales debido a que estas no eran las mejores para ellos (haciendo referencia al clima cálido del lugar y a las labores de subsistencia que se ejecutan hasta hoy en día).

Para ejemplificar lo relacionado con la forma en que los textiles se desarrollan según las necesidades de sus portadores y los recursos disponibles, es prudente describir, para poder identificar las diferencias, las prendas correspondientes a San Juan Chamula, un pueblo también tsotsil pero que, contrario a Venustiano Carranza, se encuentra localizado en una región de clima templado húmedo.

Los textiles usados por los pobladores de San Juan Chamula son prendas que contrario a las de Venustiano Carranza, buscan abrigar y conservar el calor del cuerpo, para ello, estas prendas se confeccionan con fibras de propiedades térmicas como el satén, en el caso de las blusas usadas por las mujeres y lana, para los enredos de las mujeres y el *chuj* (abrigo usado por los hombres). Si bien, en las prendas que se emplean actualmente no se observa un acervo iconográfico como sí ocurre en Venustiano Carranza, existe en la tradición oral evidencia de que en tiempos pretéritos los huipiles y camisas de los pobladores exhibían iconografía vinculada con diversos elementos naturales, así como mitológicos.

Respecto a la pérdida de la iconografía en los textiles de Chamula, Pedro Meza, tejedor que conserva y difunde técnicas que han sido relegadas por la mayoría de los tejedores del lugar que el brocado “desapareció a principios del siglo XX debido a que por miedo al contagio de enfermedades la población Chamula quemaba sus vestidos” (Meza, 2012, pp. 16) y sumado a esto hay que mencionar también que las mismas enfermedades fueron causantes de que las tejedoras que conocían dicha técnica murieran y con ello se perdiera la continuidad de la



transmisión de conocimientos de brocado, así como la terminación del lienzo cerrado (Gómez Cecilia, 2024, comunicación personal).

Las primeras técnicas empleadas alrededor del mundo para la confección de textiles consistían en nudos realizados entre dos o más cuerdas o hilos, proceso que se repetía las veces que fuera necesario, y que por más simple que parece, resultaba bastante efectivo para dar forma a prendas que servían para cubrir los cuerpos de los individuos de las inclemencias del clima, necesidad básica de supervivencia.

Con el paso del tiempo y la especialización, así como con la integración de nuevos recursos empleados como materia prima para la confección de los textiles, estos mismos fueron cambiando pasando de ser un artículo que cumplía con funciones utilitarias y de vestimenta a ser también un símbolo de identidad que deja ver al resto de las personas diversas cualidades y condiciones del portador de la prenda. Como se puede observar actualmente entre los diversos grupos que convergen en sociedad y que son fácilmente reconocibles, y en su defecto, distinguibles entre sí.

Como Mastache (1966, p. 1) afirma “los textiles junto con otros materiales arqueológicos dan una visión general de la cultura y constituyen así un índice del desarrollo alcanzado” esto debido a que el conjunto de técnicas empleadas para la confección de un textil va desde la obtención de las materias primas hasta la conversión de las mismas por medio de diversas prácticas.

En consecuencia, tenemos que los telares han evolucionado con el paso del tiempo, yendo desde los telares verticales simples hasta los telares industriales que funcionan a partir de diversas tecnologías modernas.

Para este trabajo hablaré particularmente de los telares que funcionan a partir de la acción humana directa, es decir, el telar de cintura y es de suma importancia decir que, un telar de cintura es un instrumento tecnológico y no hay que confundir tecnología con técnica. La tecnología es el instrumento empleado para la realización de un algo mientras que, la técnica es la forma, el actuar, adoptado para la realización de ese algo.

Un telar de cintura se conforma de diversos elementos que se ubican todos en paralelo unos con otros. Los elementos que sostienen y dan forma al telar de cintura son los enjuelos, dos varas o palos que se sitúan en los extremos del lienzo y sobre los cuales se sostienen los hilos de la urdimbre. Estos elementos son los únicos que se mantienen fijos en el telar y solo son retirados hasta finalizar el tejido. Los demás elementos son; el medidor, una vara delgada que, como su nombre indica sirve para medir el lienzo según se va tejiendo, esto para asegurarse de tener las medidas correctas durante toda la labor. Se tiene también un elemento conocido como machete, este cumple con la función de apretar los hilos que son depositados en el tejido haciendo uso del lanzador, o vara de paso. Otro elemento presente en el telar de cintura es el peine o vara de liso que sirve, como su nombre indica, para peinar los hilos del telar, esto para asegurar que se encuentren todos en la posición adecuada para la labor.

El lienzo que se está tejiendo se sostiene en sus extremos por medio de una cuerda y un mecapal. La cuerda es la que ata y sujeta el telar a un poste (punto fijo a la hora de tejer) y el mecapal es la parte que quien se encuentra tejiendo coloca sobre su espalda baja y que, proporciona durante la labor el soporte requerido para la ejecución de la misma.

Sumado a los lienzos hay que hacer mención del brocado realizado por medio de la trama suplementaria, técnica que permite la creación de diversas representaciones o “dibujos” a lo largo y ancho de la pieza tejida.

Los textiles no sólo son usados como vestimenta sino también como registros visuales de la historia e identidad de los pueblos. Del Villar (2005, p. 05) hace referencia a las piezas textiles como fuente de información para interpretar y conocer a las personas del pasado. Es necesario mencionar debido a la obiedad que, para poder interpretar y conocer a las personas del pasado a través de sus textiles, es necesario conocer el contexto en que estos fueron producidos. Es decir, como ocurre con los textos, los textiles son producto de un momento y por ende, se mantienen en constante cambio.

Como se ha mencionado, los textiles son una fuente de información bastante certera a la hora de interpretar a las diversas sociedades, por medio de estos podemos obtener información relacionada con el individuo, la persona y la sociedad

en que estos se hacen presentes, así como de los recursos disponibles y de la organización sociocultural del momento en que la prenda fue producida.

En Venustiano Carranza, en los días de fiestas tradicionales, se puede observar que se mantienen códigos de vestimenta estrictos, en los cuales no todos pueden vestir cualquier prenda, aunque tengan los recursos económicos para adquirirlas y, en sentido contrario, personas de clases sociales más bajas pueden portar prendas que reflejan el poder y las responsabilidades que la comunidad deposita en ellas. Esto demuestra que el poder no está ligado directamente a los recursos económicos, sino más bien al conocimiento acumulado por parte del individuo, así como con el poder de hacer del mismo.

Es notable que quienes ostentan cargos dentro de las celebraciones no visten prendas nuevas, sino que usan atuendos antiguos, reservados exclusivamente para las fiestas, otorgando así un carácter sagrado a esas prendas. Cuando estas prendas sagradas se desgastan, son guardadas para el momento de la muerte del individuo, para acompañarlo en el último ritual que prepara su viaje al cielo para abajo o al mundo sagrado donde habitan los ancestros y las deidades, según la cosmovisión tsotsil.

Si bien se ha hablado de los textiles como un elemento producto de la acumulación de conocimientos técnicos y diversas tecnologías, hay que afirmar también que, los textiles son un soporte que sirve como repositorio de saberes de diversas índoles como lo son, conocimientos sobre la geografía que circunda al lugar donde estos se producen, conocimientos sobre la flora y fauna del lugar, conocimientos sobre herbolaria y augurios, historias y mitos, etc. Como se abordará más adelante.

Tejer es una labor creativa, análoga a otras labores creativas. Hace uso del pensamiento abstracto y obliga a quien teje a preconcebir el espacio que se crea al mismo tiempo que se teje. Tejer es prueba de maestría y refinamiento de múltiples saberes.

Los textiles son un elemento cultural que resultan de la sumatoria de múltiples saberes que van desde saberes vinculados con el cultivo y obtención de las fibras empleadas en el tejido, hasta la abstracción matemática del espacio que

permite por medio del uso de la trama suplementaria la creación de paisajes preconcebidos plasmados en los lienzos finales.

Para poder hablar con mayor propiedad de los textiles como elementos culturales, y de las diversas técnicas y tecnologías relacionadas con ellos, es necesario recurrir a evidencia de los mismos en el pasado. Para ello haré uso de la evidencia arqueológica que se ha podido recuperar en diversos contextos, especialmente en el área maya y, sobre todo en el sitio arqueológico de Bonampak, Chiapas.

Es importante mencionar que los textiles arqueológicos, al ser la materialización de saberes, resultan ser una fuente de información basta que puede brindarnos datos sobre la técnica y la tecnología empleada en la manufactura de los mismos pero, más importante aún, nos dan información sobre las personas que creaban estas piezas y que, por medio de diversos elementos iconográficos y simbólicos plasmaban en los lienzos elementos de sus cosmovisión, convirtiéndose así en textos tejidos que dan cuenta de la historia de los diversos grupos culturales del pasado.

## **2.1. Evidencias directas de textiles**

Para abordar el asunto de los textiles arqueológicos es necesario distinguir entre la evidencia directa y la evidencia indirecta de la presencia de estos elementos en el pasado. Para ello hice una breve descripción de los elementos que se pueden clasificar en cada una de estas formas de evidencia para entender así, con mayor facilidad, con qué estamos tratando al hablar de los diferentes materiales que se presentarán después.

### **2.1.1. Los textiles mismos**

Dentro de los elementos que forman parte de la evidencia directa de la presencia de los textiles tenemos a los textiles mismos. Si bien su origen orgánico complica que estos se conserven, sí contamos con fragmentos de estos, algunos de los cuales serán ilustrados en breve y que, han llegado a nuestros días gracias a que se encontraban en ambientes con variaciones de humedad y de temperatura casi imperceptibles, la mayoría en lugares secos, factor que influyó grandemente en

la conservación de las fibras que fueron empleadas para la confección de los lienzos.

A continuación, se presentan textiles procedentes de área maya y de otras partes de Mesoamérica que por su estado de conservación permiten identificar, en algunos casos, la técnica empleada, así como reconocer diversos iconos y símbolos que van desde figuras geométricas abstractas hasta unas de tipo más realista que muestran plantas, animales, seres humanos, entre otros.

Un grato ejemplo de textiles prehispánicos que han sobrevivido al paso del tiempo son los lienzos datados por medio de C14 con una antigüedad de entre 1000 y 900 años (Fig.1 a y b), hallados en un abrigo rocoso en la comunidad “El Saucillo”, ubicado en los límites de los estados de Hidalgo y Querétaro, al suroeste de Zimapán, un área que geográficamente pertenece a la Sierra Gorda (Gómez, 2019, p. 435).

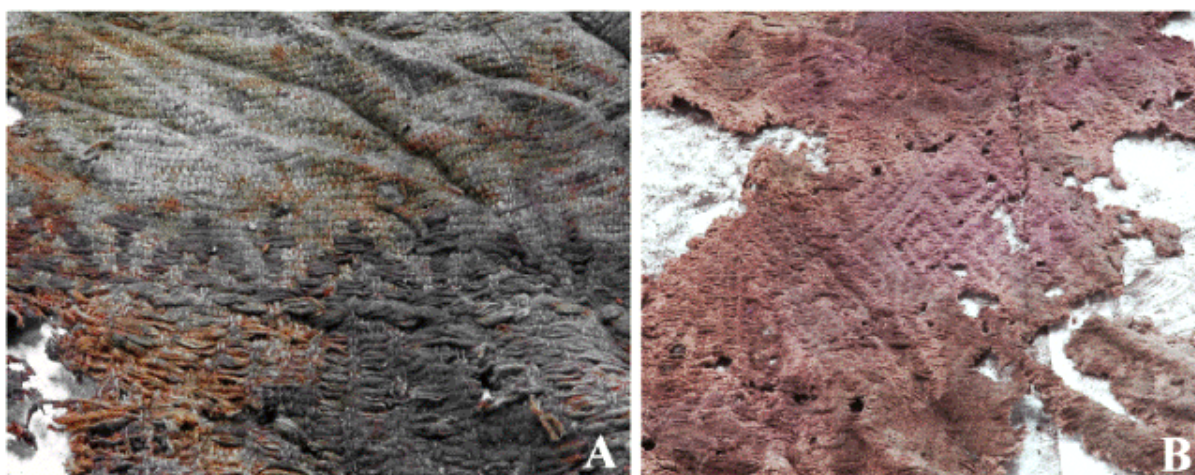


Fig.1 Segmentos de lienzo de fardo mortuario. “El Saucillo”. a) Diseño de grecas escalonadas. b) Diseño de rombos. Foto de Judith Gómez (p. 434).

Dichos lienzos forman parte de un fardo mortuario que gracias a las condiciones climáticas que prevalecían en el sitio donde éste fue depositado, conservaron su color y forma, permitiendo así un análisis de la técnica y la iconografía presente en ellos.

La mortaja es un textil de algodón de hilo grueso que mide 240 cm de largo por 148 cm de ancho, elaborada en telar de cintura. Está hecho por medio de tres franjas unidas a lo largo por medio

de puntada simple; las dos que ocupan los extremos miden 240 cm de largo por 48 cm de ancho, mientras que la central tiene 52 cm de ancho y el mismo largo que las de los extremos.

El lienzo está elaborado con fibra de algodón cruda, hilos con torsión en “Z” y ligamento de taletón, 1 hilo de urdimbre por 2 hilos de trama. Tiene un diseño con decoración de tramas agregadas, conocido como brocado. Al mismo tiempo tiene rombos concéntricos y dos bandas de grecas escalonadas ubicadas en los extremos del lienzo” (Gómez, 2019, p. 432).

Si bien, se menciona que el fragmento “a” presenta grecas escalonadas, debido al grosor de los hilos con que el textil fue elaborado me inclinaría más a afirmar que se trata de triángulos escalonados tejidos por medio de la técnica de trama suplementaria y, sumado al diseño del triángulo se presenta también el de cruces, donde se aprecia con mayor claridad y facilidad lo relacionado con el grosor de los hilos empleados.

En el caso del fragmento presentado como “b”, se puede apreciar un rombo concéntrico que contiene en su interior cuatro rombos concéntricos más. En este caso, podríamos estar hablando de una representación bastante abstracta de los cuatro rumbos del universo. Es necesario recordar que, dentro de la iconografía se reconoce el patrón de rombos contiguos y concéntricos como representaciones de la superficie terrestre en diversas culturas (Información personal, Pincemin, 2023).

En la cueva de la Garrafa, municipio de Siltepec, se encontraron fragmentos de textiles postclásicos (fig. 2) que al igual que los mostrados anteriormente deben su conservación a las condiciones del microclima en que se encontraban.



Fig. 2 Textil de estilo mixteco, de algodón tejido con la técnica de tafetán. Posclásico. Cueva de la Garrafa, Chiapas. Museo Regional de Chiapas. Foto de Antonio Turok, Raíces.

En la parte inferior del textil que se muestra con anterioridad, se pueden apreciar a dos personajes ricamente ataviados que visten prendas policromas y adornos en diversas partes del cuerpo. En la parte superior, casi media, se observan dos cabezas de ave representadas viendo hacia lados opuestos y que, por la forma que continúa hacia arriba se puede inferir que se trata de una serpiente bicéfala.

En este ejemplo se puede afirmar que las diversas representaciones presentes en el textil fueron creadas por medio de la pintura posterior al tejido del textil, empleando a éste como un lienzo. Esto se concluye debido a las diversas curvaturas que se aprecian en la pieza y que no son posibles de lograr por medio del tejido con trama suplementaria o brocado, o con el bordado.

En otra cueva chiapaneca, la de Chiptic, también fueron encontrados fragmentos de lienzos que al igual que los casos anteriores deben su estado de conservación a las condiciones climáticas poco variantes de la cueva (fig. 3).



Fig. 3 Textil de estilo mixteco, de algodón tejido con la técnica de tafetán. Cueva de Chiptic, Chiapas. Ilustración Magdalena Juárez, Raíces.

En la imagen, se puede observar, de abajo hacia arriba, líneas diagonales con líneas curvas y pequeños círculos, enseguida se tiene una línea roja que sirve como delimitación del espacio y que da lugar a una representación polícroma que puede ser la representación de la fachada de un edificio o, una abstracción del monstruo de la tierra, hipótesis que es apoyada por el arqueólogo Eliseo Linares (información personal, noviembre 2024). Como el ejemplo anterior, se infiere que este textil también fue empleado como un lienzo sobre el cual se realizó la pintura policroma, igual que en el caso anterior, las curvaturas presentes en el diseño son complejas y pronunciadas y estas no se consiguen con la trama suplementaria o el brocado. Pertenecen ambos lienzos a la tradición del estilo de los códices mixteco-puebla. Otro dato que hay que mencionar es que el uso de la trama suplementaria genera una especie de relieve en el lienzo y si bien hay casos donde este es casi imperceptible, en estos ejemplos el lienzo es completamente liso, carente de texturas por hilos suplementarios, hecho que brinda mayor soporte a la afirmación hecha con anterioridad.

En el Cañón Río la Venta, municipio de Cintalapa, también en Chiapas, varias cuevas exploradas, permitieron encontrar restos textiles (fig. 4).





Fig. 4 a) Fragmento de textil procedente de Cueva del Lazo. Fototeca CNCPC INAH. b) Fotografía de archivo personal. Fragmento de textil procedente de Cueva del Lazo expuesto en el Museo de los Altos de Chiapas Ex Convento Santo Domingo.

De arriba hacia abajo, se pueden observar triángulos equiláteros que en un conjunto de seis forman un triángulo de mayores dimensiones. Seguido de esto se presenta una línea horizontal que delimita el espacio entre ese icono y el siguiente. En la segunda sección se presentan grecas espirales y líneas diagonales rodeadas por pequeños triángulos equiláteros por ambos lados. En la parte central de la pieza se observa una especie de hexágono con la línea inferior ausente y reemplazada por líneas verticales. Se observan en esta sección triángulos equiláteros que bordean parte de las líneas perimetrales del hexágono. En la parte inferior de la pieza se presentan de nuevo los motivos que se han identificado en la parte superior del mismo textil. En este caso sí se trata de un textil con motivos creados por medio de la técnica de trama suplementaria o brocado. Cosa que se hace evidente por la variación en el grosor de los hilos según el color de cada uno y por la formación de relieves en las áreas que cuentan con brocado.

La figura 5 muestra otro fragmento proveniente de la misma cueva.

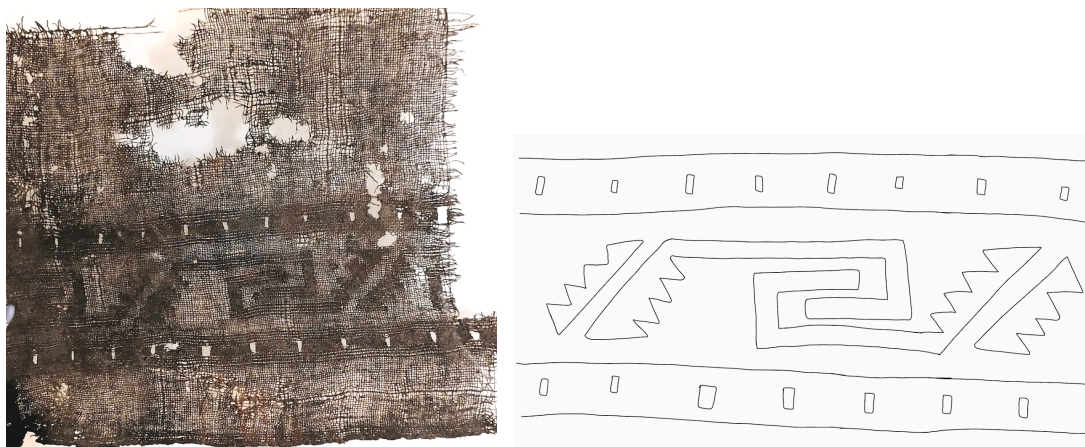


Fig. 5 a) Fragmento de textil zoque procedente de Cueva del Lazo. Fototeca CNCPC INAH. b) Dibujo basado en fotografía por Cristell Delesma.

Se puede observar dos líneas horizontales que delimitan el espacio ocupado por líneas diagonales en negativo que resultan de pequeños triángulos situados a los lados y que rematan en una greca sencilla. Las líneas horizontales exponen pequeños espacios vacíos que pudieran ser producto de la extracción de pequeñas secciones de los hilos o bien de haber apretado más los hilos en esas secciones que en el resto de la pieza. En ese caso se trata de un textil con motivos creados por medio del uso de la técnica de brocado o trama suplementaria. Como en el ejemplo anterior, se aprecia en el lienzo una variación en la textura de la pieza en las áreas donde se cuenta con motivos presentes, mismos que son fácilmente reconocibles gracias a la variación del color. Según Domenici y Valenzuela, de las fibras provenientes de la Cueva del Lazo, 36% son de algodón, 6% de agave y 58% muestran una combinación de algodón y agave (2017, p.79), aunque señalan también que los textiles fabricados con esta combinación no tienen decoración, mientras que los decorados son probablemente, solo de algodón (2017, p.80).

### 2.1.2. Las herramientas

Como evidencia directa de la presencia de los textiles en el pasado tenemos a los malacates, elementos empleados durante el proceso del hilado de las fibras usadas después para tejer los diversos lienzos y que deben su conservación a los materiales con que estos eran fabricados. Constituyen los malacates la pieza duradera de un mecanismo de dos partes que, con ligeras variaciones, inventaron

diversas culturas en todo el mundo, casi al mismo tiempo, haciendo uso del principio de rotación.

Malacate deriva del náhuatl *malacatl* y significa dar vueltas, girar en sí mismo, y tal es precisamente la función de este instrumento (Ramírez, 2014, p. 68-69) (fig.6).



Fig. 6 Malacates (volantes de huso) cerámicos expuestos en Museo Amparo, Sala 2, Mundo religioso. <https://museoamparo.com>

Los malacates, también conocidos como volantes de huso, fusayola o pesos, suelen ser fabricados a partir de lítica pulida o cerámica, como los mostrados en la fotografía anterior, o bien de materiales menos duraderos como, fragmentos de jícara, hueso o arcilla cruda. Las formas de los mismos varían según el material del que estos se encuentran hechos, así como de la fibra que se pretenda hilar con los mismos. Escribiendo sobre malacates de Guerrero, Hermosillo y Cervantes (2020, p. 102) escriben que reconocen tres tipos:

Tipo I algodón (con un diámetro de dos a cuatro centímetros); Tipo II, agavácea (con un diámetro de cuatro a ocho centímetros), y Tipo III, algodón combinado con fibra animal como pelo de conejo (tochomitl) (con un diámetro de dos a tres cm). Con respecto al peso de los malacates, los Tipo I tienen entre 10 y 35 g; los Tipo II, de 40 a 110 g, y los Tipo III, entre los 5 y 10 g. C.

Esto se comprobó a partir de la información obtenida en campo, ya que ahora puedo afirmar que los malacates ligeros son empleados para hilar fibras delicadas que dan como resultado hilos delgados y, los malacates pesados son empleados para hilar fibras menos flexibles y más densas que dan como resultado hilos más gruesos.

En el caso de los malacates expuestos antes (fig. 6), todos parecen ser destinados al hilado de fibras delicadas, esto debido al tamaño y peso aproximado de cada uno de ellos. También es necesario agregar que el giro del malacate y el huso son contrarios a la torsión del hilo que se busca producir y que a mayor velocidad en el giro más delgada será la hebra obtenida.

Los malacates constituyen unas de las primeras tecnologías, a la vez de las más relevantes, de la humanidad. Se trata, como se puede observar, de una herramienta sencilla, tan esencial como la agricultura, que permite obtener de pequeñas cantidades de fibras grandes cantidades de hilos que pueden alcanzar incluso kilómetros de longitud que son empleados luego para la confección de lienzos tejidos que, a su vez sirven para confeccionar un sin fin de elementos.

Sumándose a los malacates tenemos los husos, una especie de aguja grande que por medio del giro infringido por la mano de la hilandera y el peso proporcionado por el malacate que sostiene la parte inferior del huso, y gracias a la torsión de las fibras permite crear hilos de diferentes grosores.

Es necesario mencionar que en dado caso el malacate y el huso sean pequeños, estos requerirán de un elemento más para ser funcionales, este otro elemento hace las veces de contenedor. El malacate es colocado en el interior de este, al fondo y el uso se introduce a su vez en el malacate. Este otro elemento pudiera ser una jícara o una vasija con forma similar, el tamaño y el peso de este dependerá del tamaño del malacate y el huso y, en casos donde estos últimos son lo suficientemente grandes como para sostenerse por sí mismos se puede llegar a prescindir de él. Ahora bien, para hacer un hilo de una hebra la hilandera atraviesa el malacate con el huso, como se mencionó anteriormente, seguido de esto la hilandera debe alargar un poco la fibra a hilar con los dedos, fibra que previamente debió ser cepillada o “palmeada” con el fin de que los filamentos vayan en la misma dirección y proporcione al hilo resultante una mayor resistencia.

Otro elemento que nos brinda información sobre la existencia de textiles en el pasado son las agujas que fueron empleadas para unir dos o más lienzos y que pudieran ser de madera, hueso, concha, piedra y en casos excepcionales de metal. Estos elementos que debido a la génesis orgánica y frágil de los materiales con que se encuentran elaborados han dejado escasa evidencia directa de su presencia en el pasado.

## **2.2. Evidencia indirecta.**

En el caso de la evidencia indirecta de la presencia de los textiles tenemos las diversas representaciones de estos en el arte plástico, pudieron ser este portable o no, es decir, podemos encontrar representaciones de textiles en figurillas, cerámica polícroma, dinteles, estelas y murales que, sumados conforman la mayor base de datos con que se cuenta para el análisis de la iconografía presente en los textiles, así como para el estudio de la policromía de los mismos.

También podemos tomar como evidencia indirecta los restos de diversos pigmentos que eran empleados para brindar policromía a los hilos y que pueden distinguirse de los empleados para la pintura en otros soportes por los fijadores usados que aseguraban la permanencia del color sin comprometer la integridad de las fibras.

Si bien, este trabajo se centra en los textiles representados en los murales de Bonampak y los textiles de Venustiano Carranza, creo necesario mencionar algunas otras representaciones de estos elementos que podemos encontrar en diversos soportes y que resultan de gran ayuda y de importancia relevante cuando se habla de textiles prehispánicos. En este caso, una de las fuentes que cuenta con información relevante y bastante gráfica y puntual es el Códice Mendocino, donde se encuentran ilustraciones que muestran a mujeres y “muchachas” realizando labores relacionadas con el quehacer del tejido en telar de cintura, así como con el hilado de fibras.

A continuación, se muestran y describen algunas de las imágenes correspondientes con la labor del tejido, acompañadas de una lectura de lo que las mismas fojas anotan en relación con lo ilustrado.

En la imagen siguiente (Fig. 7), se presenta la foja 58 del Códice Mendoza o Mendocino, de origen azteca, en la cual podemos observar a una mujer adulta hablando con una niña, con glosas en español que marcan “madre de la muchacha”, “una tortilla” y “muchacha de edad de cuatro años...”.



Fig. 7 Mujer enseñando a niña a hilar. 58 Códice Mendoza - INAH 2015.

La mujer sostiene en la mano derecha un poco de algodón y frente a ella, sobre un petate, se observa un huso con hilo y algodón en el extremo superior, se ve también un malacate que descansa sobre el petate. Del otro lado está una figura, quien, según la glosa, es una niña de 4 años. Se muestra también que para la edad y actividades que realiza le corresponde comer una tortilla. La imagen siguiente (fig. 8) permite avanzar en el tiempo.



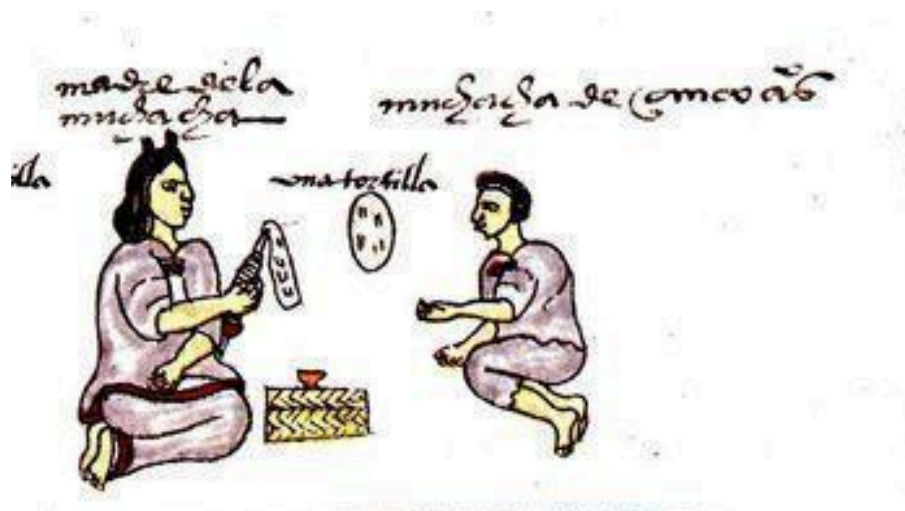


Fig. 8 Mujer enseñando a hilar. f. 58 Códice Mendoza - INAH 2015.

Se observa a la mujer “madre de la muchacha” enseñando a su hija a hilar. La mujer sostiene el huso con la mano derecha mientras que su mano izquierda descansa sobre su regazo. En este caso, la hija tiene seis años de edad y, es importante mencionar aquí que, el quehacer del hilado se empezaba a enseñar a los tres años de edad de las niñas, mismas que a los seis años ya deberían saber hilar solas como se puede ver en la figura 9. En la ilustración anterior (fig. 9) se ve la madre viendo a su hija de seis años hilar y dándole instrucciones (vírgula de la palabra). Se observa también que dicha “muchacha” tiene derecho a comer una tortilla y media.



Fig. 9 Mujer observando a niña de seis años hilar. Códice Mendocino, f. 58r. Reprografía: Marco Antonio Pacheco / Raíces. En Arqueología mexicana.

Se observa cómo la muchacha sostiene con la mano izquierda una porción de fibras que se termina por un pedazo más grueso marcando el glifo de algodón, mientras que, en la mano derecha sostiene el huso al mismo tiempo que lo hace girar para dar lugar así a un hilo con torsión hacia la izquierda, esto debido a que por la posición en que se encuentran sus manos se puede inferir que el huso está siendo girado hacia la derecha.

En el folio que sigue, (59), están las mismas personas y la muchacha de 6 años tiene el hilo y la connotación de algodón hacia arriba, mientras que la glosa reza “Muchacha de 6 años que su madre la está enseñando a hilar. Las imágenes siguientes muestran los castigos que recibían los niños y niñas de ocho a once años, siendo la figura última de esta página en donde castigan a la niña con palos, la única que muestra los instrumentos de hilar y algodón.

En el folio 60 del mismo códice (Fig. 10), se puede apreciar a una muchacha de catorce años tejiendo en telar de cintura mientras que una mujer, mayor que ella, la instruye al mismo tiempo que la observa. En este caso podemos ver que la muchacha tiene derecho a comer dos tortillas.



Fig. 10 Mujer enseñando a muchacha a tejer *Códice Mendocino*, f. 60r. Reprografía: Marco Antonio Pacheco / Raíces. En *Arqueología mexicana*.



Se lee encima de ella: “de XIV años que está tejiendo” y debajo del telar “tela que está tejiendo”. Se nota que se trata de un telar de cintura y una de las extremidades está amarrado a un palo.

Respecto al tejido que la muchacha está trabajando, se puede apreciar que esta se encuentra preparando el lienzo después de haberlo girado para empezar a tejer uno de los extremos del mismo mientras que, en la parte superior podemos apreciar que ese extremo del lienzo ya ha sido iniciado y cuenta con una trama suplementaria de líneas y otros diseños en color rojo.

Según mi experiencia en diversas estancias de campo, la muchacha sostiene con la mano derecha el peine mientras que con la izquierda pasa el machete por el lienzo, esto para asegurarse de que los ligamentos se encuentren en la posición correcta para proceder después a pasar la lanzadera o vara de paso e introducir así los hilos que darán forma al lienzo final.

Otras representaciones de textiles que destacan por su policromía y estado de conservación son los encontrados en la Escena SE1c, Esquina Sureste de la Estructura 1, Sub I-4. Acrópolis Norte o Chiik Nahb de Calakmul, ilustrados y descritos a continuación (Fig. 11).



Fig. 11 Escena SE1c, Esquina Sureste de la Estructura 1, Sub I-4. Acrópolis Norte o Chiik Nahb. Calakmul. Fotografía de Rogelio Valencia Rivera.

La escena SE1c está compuesta por tres individuos, el de la izquierda es un hombre que rodea con un brazo una olla, al mismo tiempo que vierte, con un

cucharón de jícara, un líquido a un platón que se encuentra frente a él. El personaje de en medio viste un faldellín de cuadros. Está en actitud de beber de un cajete estucado en azul con dos glifos esgrafiados o pintados. En el extremo derecho está una mujer que sostiene un cucharón sobre otro gran plato que se encuentra frente a ella. Ambos platones se hallan sobre canastas de diferentes formas, un conjunto frecuente en las escenas. Los glifos que están al lado izquierdo de la imagen se han identificado como «Persona del Atole», probablemente haciendo referencia al líquido que se está preparando o sirviendo. Los del lado derecho podrían hacer referencia al nombre de la mujer, aunque queda un signo desconocido (Martin 2007, p. 8).

La escena descrita anteriormente es solo un fragmento de los “Murales de Chiik Nahb,” un conjunto de murales encontrados en el sitio arqueológico de Calakmul, en Campeche, México. A diferencia de la mayoría de los murales mayas, que suelen centrarse en escenas palaciegas y de la nobleza, los murales de Chiik Nahb muestran escenas de la vida de artesanos y vendedores en el mercado.

De los personajes antes descritos podemos identificar diversas prendas que por su composición y forma podemos reconocer como prendas tejidas. El primer personaje, de izquierda a derecha, porta un enredo corto de color azul. El segundo personaje, en el mismo orden, porta en la cabeza una especie de lienzo atado en color rojo, con un adorno tipo red en color azul que, por la forma en que esta se sostiene se puede inferir que se encuentra confeccionada con fibras rígidas. Este personaje porta también un enredo que pudiera cubrir hasta las pantorrillas. El lienzo que conforma este enredo es de color amarillo con líneas rojas en horizontal y vertical que dotan a la pieza de un diseño reticulado y presenta en partes específicas líneas más gruesas que pudieran corresponder con las randas (puntos de unión entre dos lienzos) o bien, ser parte del diseño brocado. El ultimo personaje, el de la derecha, porta un huipil largo de color rojo con terminaciones en color azul en las mangas y la parte inferior de la prenda.

La imagen siguiente (Fig. 12) muestra a una mujer portando un huipil de color celeste con dibujos en colores rojos y ocre.



Fig. 12 Escena SE1c, Esquina suroeste de la Estructura 1, Sub I-4. Acrópolis Norte o Chiik Nahb. Calakmul imagen tomada de [Chiik Nahb Mural located in Calakmul, México. Maya, 7th century CE. : r/mesoamerica](https://www.youtube.com/watch?v=...).

En este caso, se puede observar con claridad que el lienzo con que esta prenda fue confeccionado, es bastante delgado dejando ver por debajo de ella la silueta del cuerpo de la mujer que lo porta. Se puede afirmar también debido a la composición de las formas y los colores empleados en los dibujos presentes en el huipil que estos fueron pintados y no brocados. Esta afirmación toma mayor fuerza al observar que en las partes de la prenda donde se tienen los dibujos ya mencionados, el grosor del lienzo es el mismo que en el resto de la prenda. Cosa que no sería posible si se tratara de brocados ya que estos dan mayor grosor al lienzo, como ya se mencionó, debido al agregado de los hilos que la técnica implica. Gracias a mi experiencia personal portando prendas similares en diversas ocasiones, es posible calcular las medidas aproximadas del huipil, considerando que este se ve doblado en el brazo de la mujer, se calcula entre 120 centímetros y 130 centímetros de largo y, 110 centímetros y 120 centímetros de ancho.

Otro ejemplo de evidencia indirecta de los textiles presentes en época prehispánica son algunas de las representaciones presentes en las vasijas de la colección de Justin Kerr, vasijas que se encuentran en excelente estado de

conservación y que gracias a eso nos permiten identificar con facilidad la variedad de elementos representados en ellas. En la figura 13, “una dama de la élite elegantemente vestida, de Tikal o Dos Pilas, saluda al soberano del *Ik* sitio (Motul de San José) que se sienta sobre un trono o banco cubierto con un petate” (FAMSI).



Fig. 13 Fig. 13 Archivo no. K2573. Imagen y descripción tomadas de FAMSI.

Se puede observar, de izquierda a derecha, a una mujer portando un huipil blanco con negro, bastante delgado, cosa que permite ver que, debajo del huipil porta también una falda o enredo de color rojo con bordes que constan de terminaciones anudadas, dando así el aspecto de “barbas”, detalle que se observa debajo de la mano derecha de la mujer, quien sujeta esta prenda y la levanta un poco a su costado.

Ambas prendas evidencian líneas horizontales y verticales que representan a los hilos con que estas prendas fueron confeccionadas, lo que nos sirve para afirmar que ambas prendas fueron confeccionadas a partir de lienzos tejidos en telar de cintura con estilo tafetán. Respecto a los motivos presentes en la prenda superior, se puede inferir que estos fueron realizados por medio del brocado ya que se aprecia un mayor grosor del lienzo en las áreas donde estos se hacen presentes.

En cuanto a las medidas de las prendas, la prenda superior se calcula tiene una longitud de entre 100 centímetros y 110 centímetros y un ancho de entre 75



centímetros y 85 centímetros. Mientras que el enredo se calcula tiene una longitud de entre 90 centímetros y 100 centímetros y un ancho que puede ir de los 100 centímetros a los 150 centímetros (multiplicando este número por dos) para tener la longitud real de la prenda). Cabe hacer notar que dicho enredo deja los senos al descubierto y la silueta de estos se observa aun a través del huipil que les cubre.

La vasija K2695, proveniente de un entierro femenino de Tikal muestra también varios tipos de vestimenta (fig. 14).



Fig. 14 Vasija de colección Kerr K2695. Imagen y descripción tomadas de [MayaVase Hi-Resolution for Vase K2695](https://maya.vase.com/hi-resolution-for-vase-k2695).

La descripción que acompaña a la imagen es la siguiente: Excavated from Tikal Structure 5D-46 Tomb B No. 1. Burial PNT-009, a woman's tomb. May be a portrait of Curl Snout, Lady presents mask to ruler.

Se puede observar, de izquierda a derecha, a dos mujeres portando huipiles largos y dos hombres portando enredos. Todas las prendas que estos personajes portan se encuentran confeccionados a partir de la tecnología del telar de cintura y, si bien el enredo del último personaje parece estar confeccionado con piel de jaguar, pero, debido al tamaño de las manchas de la prenda y la forma regular de las mismas, es poco probable que se trate de una piel de felino (Delesma, 2019); sumado a esto hay que considerar que la prenda termina con un borde con flecos donde se aprecian los mismo colores que en el resto de la prenda.

El huipil de la primera mujer, extremo izquierdo se encuentra confeccionado con un lienzo rojizo de alrededor de 60 centímetros de ancho y 100 centímetros de largo. Se observa que la prenda no cuenta con brocados, pintura ni otro tipo de diseño más que en los bordes, donde se pueden ver líneas negras que crean una especie de borde con diseños geométricos. La siguiente mujer, porta un huipil blanco con negro, a diferencia del primer huipil, este se encuentra ricamente decorado desde su parte inferior hasta el cuello. Respecto a la parte inferior de la prenda, se puede afirmar que los diseños presentes en esta sección son brocados, esto debido a que se aprecia una trama diferente al resto de la prenda, así como un grosor mayor.

Los diseños que se observan después de los primeros 20 centímetros inferiores de la prenda, han sido pintados usando la prenda como un lienzo, cosa que se puede afirmar por la curvatura de las líneas y la recursividad de las mismas, cosa que no es posible de hacer por medio del brocado de trama suplementaria. Los bordes de esta prenda se encuentran hechos a manera de barbas, que como se ha mencionado antes, se valen de nudos que sujetan varios hilos a la vez para dar terminación a la pieza y brindar el soporte que permita que esta pueda ser vestida y manipulada sin deshacerse.

Otro tipo de evidencias indirectas son los textos. Pudiendo ser estos discretos o indiscretos, es decir, producto del mismo momento en que se produjo el textil del que se escribe o bien, producto de un momento completamente diferente.

Es necesario hacer especial énfasis en que la vestimenta puede darnos información sobre la posición social de un personaje; en el caso de los mayas se sabe que estos portaban prendas que denotaban cierto poderío o estatus, las plumas de quetzal y las pieles de jaguar, por ejemplo, así como el algodón se reservaban para la élite, mientras que las personas de clase media y baja usaban prendas elaboradas en telares de cintura a base de materia prima de menor valor. En el Título de Totonicapán, por ejemplo, se mencionan símbolos de autoridad algunos de los cuales se refieren al reino animal:

Entonces juntaron para Balam C'onach'e, el palio de plumas de quetzal, el palio verde, el trono de león, el trono de jaguar, la flauta, el tambor, las piedras negras y amarillas, la cabeza y las

patas de venado, los huesos de falange de águila y jaguar, el caracol, la red de tabaco, las plumas de garza, la cola de buitre, el brazalete, las trenzas, la piedra de hongo, las señales del señorío fueron juntadas... (1983:183).

Cómo lo escrito en el Título de Totonicapán en relación con algunos símbolos de autoridad es posible reconocer algunos otros en los murales de Bonampak, así como en las ceremonias de tipo ritual que se realizan en Venustiano Carranza, donde, en ambos casos, los textiles son una extensión de la personificación, la capacidad de ser humano, de la persona portadora, resultando así en una manifestación extracorpórea que evidencia ante los demás el ser completo.

## **Capítulo 3 Bonampak, Chiapas.**

Bonampak es un sitio arqueológico maya que representa para este estudio, gracias a la policromía de sus murales, el mejor ejemplo de la diversidad de prendas que eran empleadas en el pasado por algunos de los pobladores del mismo sitio. Cada uno de los personajes representados en la totalidad de los murales portan prendas y otros elementos que son únicos e irrepetibles entre sí.

### **3.1. El entorno**

Bonampak es un sitio arqueológico maya, ubicado en la Selva Lacandona, en el área conocida como Parque Natural Montes Azules, en el municipio de Ocosingo, al este de Chiapas, México.

Sus coordenadas exactas son 16°42'14" N y 91°03'56" O y se encuentra a una altura de 230msnm. Jorge Ángulo, en su capítulo "Estructura socio-política de Bonampak observada en sus características urbano-arquitectónicas y en su asentamiento espacio-regional" (1998, p.1-20) describe así la ubicación general: Bonampak se localiza en una gran explanada entre las sierras Cojolita y la baja serranía de San pedro (que no sobrepasan los 800 m. de altura) y se desplazan NW-SE, ocasionando que los escurrimientos formen arroyos y ríos como el Lacanjá que corren en esta misma dirección hasta encontrarse con el río Lacantún, el cual, al juntarse con otros ríos como el Chixoy y el de la Pasión (proveniente de Guatemala), forman el gran río Usumacinta (Ángulo, 1998, p. 1).





Fig. 15 Ubicación de Bonampak en el área Maya. de [https://www.biografiasyvidas.com/historia/cultura\\_maya.htm](https://www.biografiasyvidas.com/historia/cultura_maya.htm).

Bonampak está en el corazón de una región cubierta por selva alta perennifolia, considerada como el ecosistema más rico y complejo de todas las comunidades vegetales, ya que está formado por alrededor de 400 especies, de las cuales 150 son árboles. Entre los árboles más característicos de esta selva están el "jopí" (*achroma pyramidale*), "guapaque" (*dialium acuminatum*) y "canshán" (*terminalia amazonia*), ocupados desde hace siglos para la construcción de viviendas y artes manuales (CNF 2005).



Fig. 16 Selva alta perennifolia. De File:Selva Lacandona.JPG - Wikipedia (02/09/2024).

La Selva Lacandona debe su biodiversidad a factores como su ubicación, la altitud, la humedad, el clima y el sistema hidrográfico que le secunda. Su altitud va de los 100 a los 1,500 msnm; la temporada de lluvias se extiende de mayo a noviembre, con una precipitación promedio de 1,500 y 3,000 mm. Los ríos más representativos de esta área son Jataté, Perlas, Lacantún, Lacanjá, y Usumacinta. En el pasado existía un área de selva que iba desde el Amazonas hasta el sur de Veracruz, es decir, La Selva Lacandona formaba parte de un complejo mucho mayor (CNF 2005) Los tipos de vegetación y flora más representativos de esta área natural mexicana pertenecen a la selva alta perennifolia, en la que encontramos ceiba (*Ceiba pentandra*), caoba (*Swietenia macrophylla*), chacá o palo mulato (*Bursera simaruba*), chicozapote (*Manilkara sapota*), guanacaste (*Enterolobium cyclocarpum*), ramón (*Brosimum alicastrum*), copal (*Protium copal*) o cedro rojo (*Cedrella odorata*).



Fig. 17 *Ceiba Pentandra*. Fotografía de [Flora y fauna de Chiapas: especies representativas](#).

En la selva mediana perennifolia destacan el bari (*Calophyllum brasiliense*) y el cacao (*Theobroma cacao*).

La gran mayoría de especies vegetales eran y siguen siendo ocupadas, según su resistencia, flexibilidad, dureza y color, para la realización de diversas obras, mismas que pueden ser del orden arquitectónico (dinteles y mampostería en madera de chicozapote) o artístico (ebanistería o estatuas). También pueden tener funciones medicinales o rituales (como la goma del chicozapote, el chicle o la savia del árbol de copal). De estos árboles penden bejucos diversos, algunos con funciones medicinales y otros como el bejuco de cachicón (*Tetracera volubilis*) que contienen agua (Sclessinger, 1999, p.127).

En un nivel más bajo crecen plantas como el xate (*Chamaedora elegans*).

Considero de suma importancia hablar del ecosistema en que Bonampak se encuentra inmerso debido a que, como se ha mencionado con anterioridad, la vestimenta además de cumplir con la función de proteger el cuerpo de su portador de las inclemencias del clima, también es una forma de evidenciar la cultura del portador mismo y, esta es a su vez el reflejo del ambiente en que cada grupo se desarrolla y desenvuelve cotidianamente. Derivando en que las prendas usadas de



forma cotidiana son confeccionadas según los materiales que se encuentran disponibles en el área, y de forma paralela las prendas destinadas a la nobleza o que pertenecen a contextos rituales se confeccionan con materiales escasos y por ende de difícil acceso.

### 3.2. Su descubrimiento y estudio

Bonampak fue descubierto por Herman Charles Frey y John Bourne, quienes, guiados por José Pepe Chan Bor, llegaron al sitio que los lugareños llamaban La Ciudad Perdida el 06 de febrero de 1946 (Miller, 1986, p. 186). El equipo permaneció por varios días en el sitio haciendo registro fotográfico y tomando notas de todo lo que ellos consideraban pertinente registrar, sin llegar a descubrir el edificio de las pinturas, a pesar de encontrarse a escasos 38 metros de la entrada del mismo.

Meses después, Giles G. Healey descubrió el edificio de las pinturas, refiriéndose a esta estructura como ruina 10, estructura que fue bautizada por Silvanus Morly como Bonampak que significa “muros pintados” y fue entonces cuando el Instituto Carnegie de Washington financió una expedición para estudiar y reproducir los 250 metros cuadrados de pintura mural policroma. Seguido de esto, *The Illustrated London New* anunció el descubrimiento hecho por Giles G. Healey en un artículo titulado “Bonampak, la vieja ciudad perdida” (Tello Díaz, 2013).

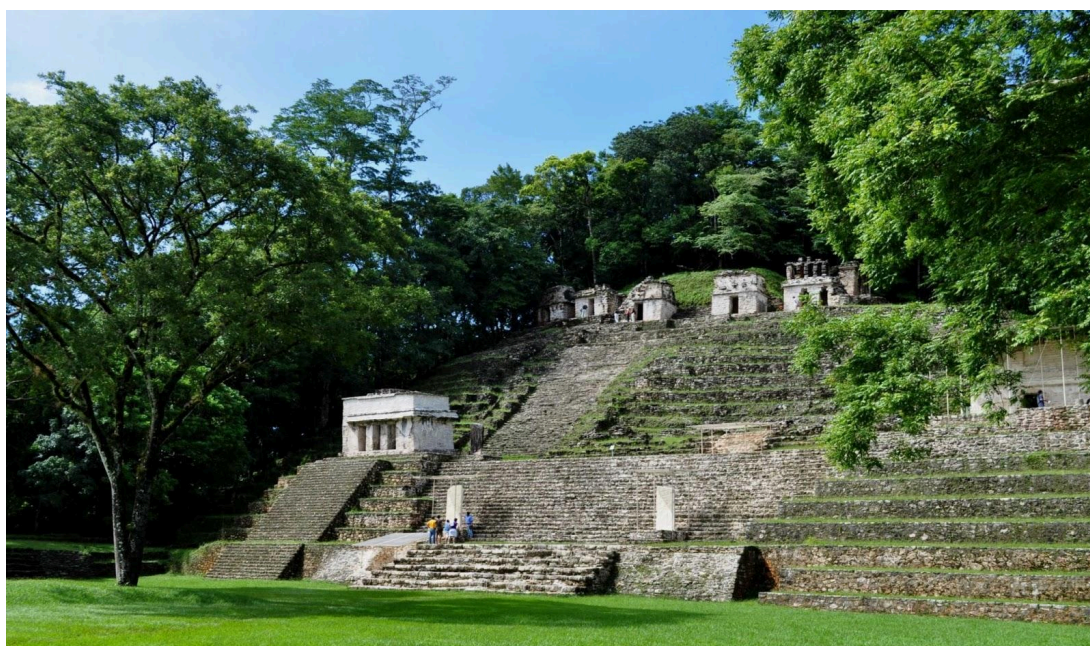


Fig. 18 Fotografía de Bonampak, Mediateca INAH. Febrero 2025.

El sitio cuenta con una extensión territorial de 4,000 ha (Tovalín, Ortiz y Echauri, 2011, p. 64-65), se le ubica temporalmente entre los siglos I y X d.C., gobernado por al menos 14 personajes, de los cuales destaca Chaan Mwan II quien gobernó alrededor del año 770 d.C. y fue quién comisionó la construcción del edificio de las pinturas, edificio que ha servido de fuente primaria para realizar diversos estudios sobre temas muy diversos. En relación al resto de las estructuras de la acrópolis, se cree que estas fueron construidas entre los años 580 y 800 d.C. aunque el asentamiento como tal se fecha para inicios del clásico temprano (Ramírez 1999:109).

Del sitio destaca la Estructura 1, conocida como Edificio o Templo de los Murales, que Arellano (1998a, II, p. 275) menciona fue inaugurado el 11 de noviembre de 791 d.C., cuando Chaan Mwan II —Cielo Arpía II— señor de Bonampak, realizó la ceremonia de dedicación del edificio que recibió el nombre de Wak Naab, Seis Mar.



Fig. 19 Exterior templo de los murales Bonampak. " E 39 " VT F NO. 861829, 861875 Incremento Acervo Arturo Sotomayor Archivo Bonampak- carpeta 2 (27) Fecha de creación, 1949. Fototeca Nacional. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La superficie total que se encuentra pintada por la técnica de estuco al fresco es de 150 metros cuadrados al interior de los 3 cuartos del mismo edificio. Los tres cuartos cuentan con una banqueta de 60 centímetros de alto por 80 centímetros de profundidad en relación a la pared, factor que sitúa al visitante en el punto exacto

para poder contemplar los murales en el orden narrativo correcto, al mismo tiempo que lo hace partícipe de la escena que presencia (Pincemin, 1997, p. 42-53).

Las primeras descripciones de los murales fueron las realizadas por Thompson y Proskouriakoff en 1955, seguido de esto sucedieron los trabajos de Mary Ellen Miller en 1986 y Sophia Pincemin en 1998, 1999, 2002 y 2008. En 1998, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicó dos tomos sobre Bonampak como parte de su proyecto “La pintura Mural Prehispánica en México” a cargo de Beatriz de la Fuente y Leticia Staines Cicero.

Como se ha visto anteriormente, son muy pocos los ejemplos que se tienen de textiles mayas bien conservados, la mayoría de lo que sabemos de ellos lo sabemos gracias a las representaciones de los mismos en otras formas de arte plástico, mismas que ya han sido mostradas.

De la diversidad de soportes existentes, en Chiapas, destaca la pintura mural encontrada en la estructura 1 o edificio 1 de Bonampak donde podemos observar a detalle las diferentes prendas portadas por los individuos representados en la obra pictórica de 150 metros cuadrados (Pincemin, 1998, 1999, 2002 y 2008; Martínez, 2011) de la estructura mencionada, así como las diferentes estelas del sitio, donde si bien hemos perdido el color sí se conservan las líneas y relieves, así como los detalles de los diseños de las diversas prendas.

Una de las obras más representativas y de gran importancia por su vasto bagaje expuesto a manera de pintura mural es el caso de los murales de Bonampak. Para hablar de los textiles arqueológicos he recurrido a estos murales en diferentes momentos, haciendo uso de fotografías y dibujos pertenecientes a la doctora Sophia Pincemin realizados en diversas temporadas de campo en la década de 1990, así como a fotografías disponibles en internet que pertenecen a diversos autores, muchos de los cuales no han podido ser identificados y que por dicha razón no son expuestos en este escrito.

### **3.3. La vestimenta en los murales**

Debido a la complejidad y detalle de la obra pictórica, hecha a petición de Chan Mwan II, es fácil reconocer las prendas resultantes del tejido y las que fueron confeccionadas a partir de pieles de animales. Como en la mayoría del arte plástico,

en los textiles encontramos representaciones de la vida cotidiana, así como símbolos relacionados con la cosmovisión de un pueblo. Los motivos geométricos suelen ser una constante y suelen representar algún elemento natural como lo puede ser, la tierra o el agua. Nos encontramos también representaciones de tipo naturalista, plantas y animales suelen encontrarse representados también en las diferentes prendas tejidas o bordadas de diferentes culturas. Por lo tanto, los murales resultan ser una fuente de información privilegiada para abordar temas diversos, en este caso, dichos murales resultan ser de gran importancia debido a que los diferentes personajes representados en ellos, portan vestimentas diferentes entre sí, y esto nos permite tener una perspectiva bastante amplia sobre la indumentaria usada por los mayas prehispánicos, así como, de las reglas de vestimenta que pudieran ser seguidas por estos grupos del pasado distante.

En un trabajo previo donde se analizaron los murales en búsqueda de especies faunísticas presentes en la indumentaria de los personajes presentes en los murales mismos, se evidenció el uso de textiles diversos donde destacan por su complejidad técnica los huipiles largos y las capas (Delesma, 2017).

A continuación, se presenta un acercamiento a las prendas portadas por diversos personajes representados en los murales ya mencionados. En Bonampak, “el lujo y la magnificencia de las cortes mayas se traduce en que de los 298 personajes representados, no se encontraron dos con el mismo tipo de adorno” (Pincemin, 1988, p. 383). Si bien se puede apreciar a personajes que pertenecen a la misma clase social, salta a la vista el hecho de que todos portan una vestimenta diferente. Y con el propósito de facilitar la identificación de los personajes presentados se hará uso de la nomenclatura FH0/0 correspondiente con Figura Humana cuarto/número de personaje, que fue propuesta por Adams y Aldrich (1980).

### **3.3.1. Prendas masculinas.**

#### **3.3.1.1. Túnicas**

La más representativa es la túnica portada por Chaan Mwan II y quisiera decir aquí que, al mostrar dicha imagen con diferentes artesanos de Venustiano Carranza ellos se referían a esta prenda como un huipil largo.

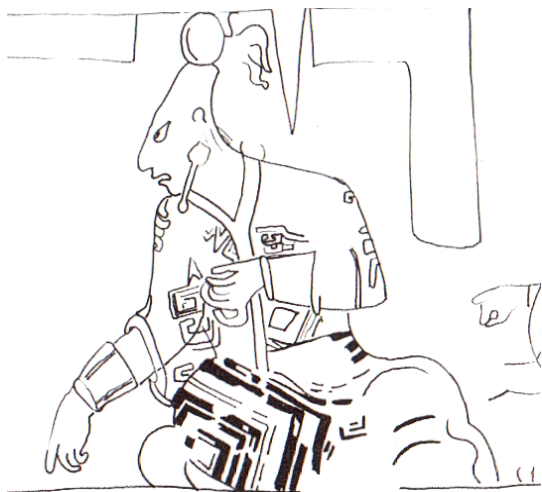


Fig. 20 *Chaan Mwan II* portando una túnica con diseño de rombos concéntricos. C1, Bonampak. Dib. Sophia Pincemin.

*Chaan Mwan II* (Fig. 20), en el cuarto 1, porta una túnica con rombos concéntricos que se distribuyen en toda la extensión de la prenda (Pincemin, 1999, p. 456). Se aprecia que dicha prenda se encuentra tejida con hilos finos gracias a que, en el brazo derecho del personaje, a pesar de estar cubierto por la prenda, se distingue con claridad el contorno de la extremidad, mismo sobre el cual se aprecian también los brocados que se encuentran en esa parte de la prenda, así como el contorno de la prenda misma que, en este caso es de entre 2 centímetros y 5 centímetros de ancho.

Los rombos concéntricos antes mencionados, se encuentran realizados con líneas de diferentes grosores que van desde los 5 milímetros a 5 centímetros. Si bien se observa que estas líneas están entrecortadas, es necesario mencionar que esto puede deberse al estado de conservación del soporte en que se encuentra esta representación.

### **3.3.1.2. Taparrabos**

El llamado taparrabo es la prenda más sencilla: la definición que da Patricia Anawalt es la siguiente: “Lienzo de tela que cubría los genitales, pasando entre las piernas y atándose a la cintura” (P. Anawalt, 2005, p.11).

En Bonampak, al igual que en otros sitios mayas, se presentan principalmente en los prisioneros del cuarto 2 para indicar que han sido desposeído de toda su identidad vestimentaria.



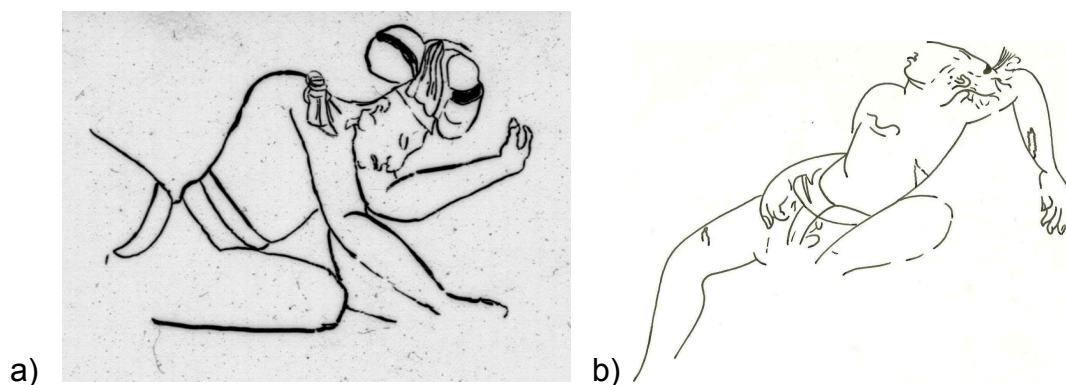


Fig. 21 Cuarto 2. Prisioneros, a) en la banquetta; b) muro norte “El escorzo”. Dib. Sophia Pincemin.

### 3.3.1.3. Faldellines / Enredos

La prenda más común es el faldellín o enredo que Anawalt define como: “lienzo cuadrado o rectangular que se doblaba y sujetaba de la cintura” (Anawalt, 2005, p. 11). Era la prenda más común y normalmente estaba doblada sobre una faja y las puntas pendían hacia adelante. Es importante mencionar que reconoceré como faldellín a las prendas que cubren la parte del cuerpo que corresponde de la cintura hasta la parte media del muslo y, como enredos a las prendas que cubren de la cintura y van más allá de la parte media del muslo.



Fig. 22 Cuarto 1 muro sur superior. Algunos nobles. Dib. Sophia Pincemin.

En la figura anterior (Fig. 22) se puede observar a seis personajes que portan diversos faldellines, confeccionados todos estos haciendo uso de diversas técnicas. Cosa que se puede afirmar debido a la multiplicidad de diseños que conforman a

cada uno. Diseños que van desde puntos y líneas rectas hasta composiciones logradas a partir de la combinación de diversos elementos gráficos.

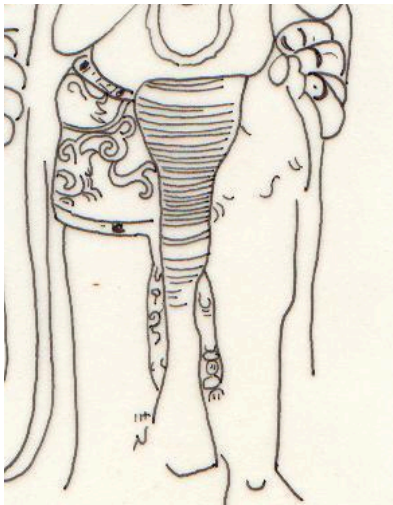


Fig. 23 FH1/6 C1, E1. Personaje portando enredo corto anudado al frente. Dib. Sophia Pincemin.

En la imagen anterior (Fig. 23) se aprecia a un personaje portando un faldellín de aproximadamente 50 centímetros de largo (ancho del lienzo) que le cubre hasta media pierna. Se infiere que la prenda está hecha con un lienzo de al menos 3 metros de largo debido a que los extremos de la prenda cuelgan al frente, cubriendo la entrepierna del individuo.

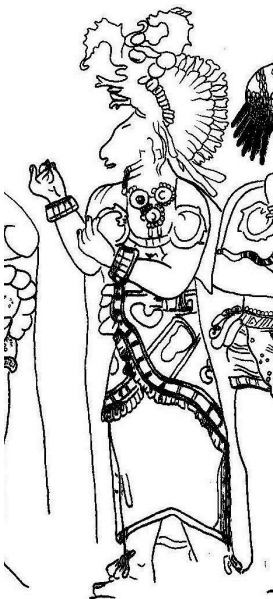


Fig. 24 FH1/16 Personaje con enredo largo sobre el cual porta un enredo corto con diseños geométricos. Dib. de Sophia Pincemin.

El personaje anterior (Fig. 24), FH1/16 C1, porta dos enredos puestos uno sobre otro. El primero y más largo tiene bordes con curvas en la parte inferior y se observa sobre la pierna derecha del personaje que el lienzo con el cual la prenda fue confeccionada es de un tejido fino y transparente. Lo anterior se afirma debido a que a pesar de que la pierna está cubierta por la prenda, se distingue la silueta de la misma, sobre todo sobre la pierna derecha en el lado externo del cuerpo del personaje.

La prenda que se encuentra puesta sobre el enredo ya descrito, es un enredo más corto que el primero. De esta prenda se observa sobre la cintura del personaje una greca sencilla, mientras que en la parte de la prenda que se posiciona sobre la pelvis del personaje, se aprecia una especie de “u” que contiene una forma en su interior.

El borde de la prenda se encuentra adornado por una línea continua de alrededor de 10cm de ancho seguido de unos flecos que, pueden ser hechos a partir de hilos anudados cumpliendo así con la función de mantener la prenda integra y evitar que los hilos se corran o jalen por el uso de la misma.

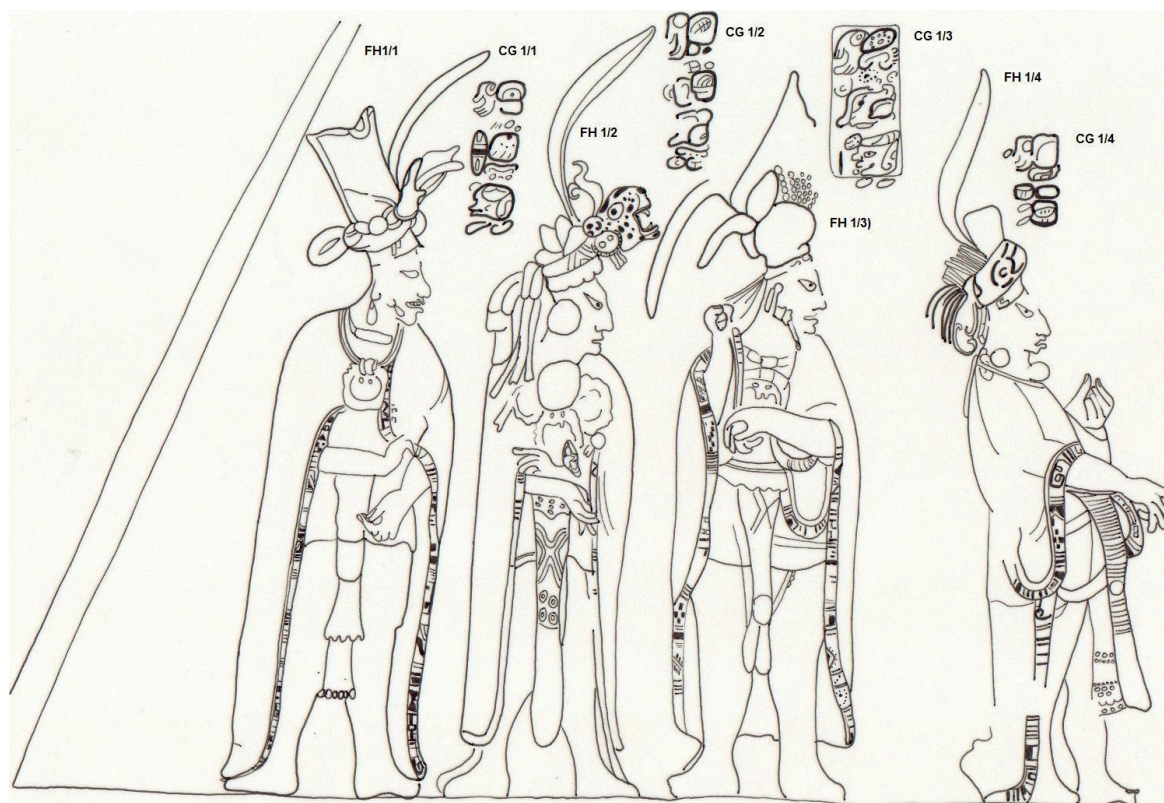


Fig. 25 Escena 1, C1, Dibujo de Sophia Pincemin.



Los personajes presentados en la Fig. 25, portan faldellines confeccionados a partir de diversas técnicas y materiales. Cosa que se evidencia por la variedad de diseños presentes en cada una de las prendas, así como en el grosor y peso aparente de las mismas.

Se observa al segundo y tercer personaje portando una especie de cinta o banda que les sirve para brindar una mejor sujeción del enredo al cuerpo, como se suele ver hoy en día en algunos poblados de los altos de Chiapas donde, si bien los hombres no usan un enredo, sí usan una especie de calzón que se sujeta en la cintura con una banda de color rojo, o bien con una cinta del mismo color del ya mencionado calzón.

#### **3.3.1.4. Capas**

La vestimenta nos permite visualizar los diferentes grupos socio-culturales, políticos-sociales, sistemas de cargo, entre otros; en el fragmento de mural que se observa en la Fig. 26, se puede distinguir a dos grupos de personajes ricamente ataviados, los primeros, con capas blancas tejidas con fibras vegetales e indumentaria de tipo accesorio confeccionada con piedra verde y partes de animales, destacando entre esas partes las conchas *spondylus* que cuelgan de sus cuellos a manera de collar, mientras que el segundo grupo de individuos, situados en la parte inferior, portan grandes penachos confeccionados con agregados de plumas verdes, de quetzal (Delesma, 2019).



Fig. 26 Fragmento muro sur, cuarto 1, Estructura 1, Templo de los murales, Bonampak, Chiapas, Fotografía de Sophia Pincemin.

Se puede afirmar lo anterior, respecto a las capas tejidas, que estas fueron confeccionadas con fibras vegetales debido a la soltura que se nota en las prendas. Las líneas que se observan son finas y denotan la suavidad del lienzo, dando lugar así a la afirmación ya hecha. Se puede observar también que los personajes portan una especie de turbante o atado sobre la cabeza y, sobre el cual los tocados son fijados.

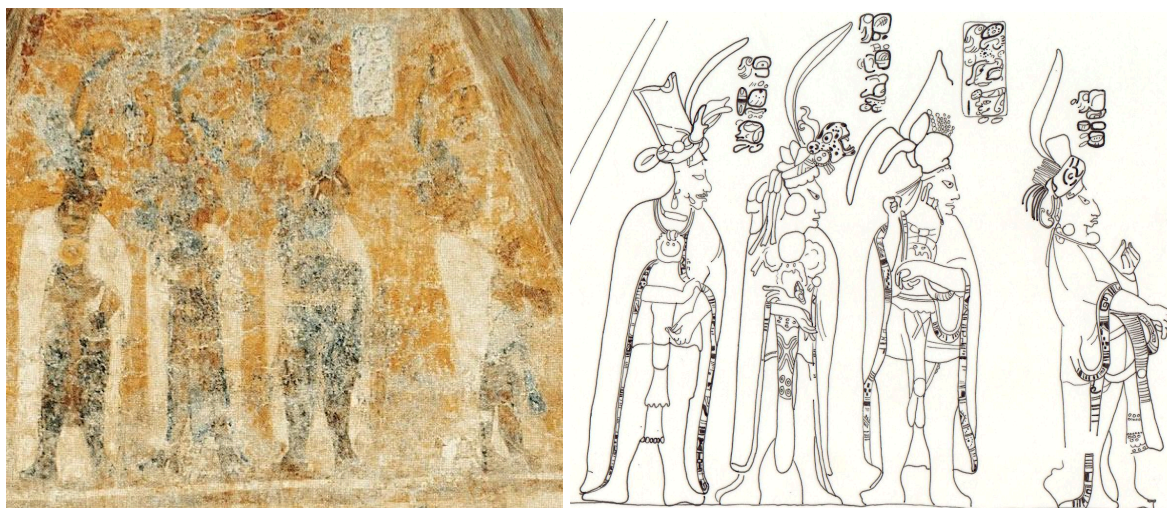


Fig. 27 Fragmento muro este superior, cuarto 1. Estructura 1 o Templo de los murales, Bonampak, Chiapas, a) Fotografía y b) Dib. Sophia Pincemin.

De izquierda a derecha, Fig. 27, podemos observar a los personajes representados en el mural portando capas grandes que caen sobre sus hombros y cubren también sus brazos, en el caso del último personaje, la capa que éste porta es de un tejido más fino que el de los demás, cosa que se puede afirmar debido a que la silueta del brazo del personaje es fácilmente reconocible a pesar de que se encuentra cubierto por la prenda en cuestión.

Si bien, todas las capas que estos personajes portan se encuentran confeccionadas en lienzo blanco, es posible apreciar que los bordes de las mismas cuentan con diseños geométricos que se encuentran en los bordes verticales de los mismos. Estos diseños van se conforman de puntos y líneas rectas que al ser combinados entre sí forman un entramado diferente en cada una de las prendas.

### 3.3.2. Prendas femeninas.

#### 3.3.2.1. Huipiles

Dentro de las prendas femeninas, destacan los huipiles, pudiendo ser estos cortos, medianos o largos, y en cuanto a la extensión de los mismos, estos pueden limitarse a cubrir de hombro a hombro o bien, ir de una muñeca a otra. En el primer caso, se puede afirmar que el textil estaría confeccionado a partir de un solo lienzo mientras que, en el segundo caso, podrían ser hasta tres lienzos unidos. En algunas ocasiones se nota también una segunda prenda debajo del huipil pudiendo ser esta un enredo.

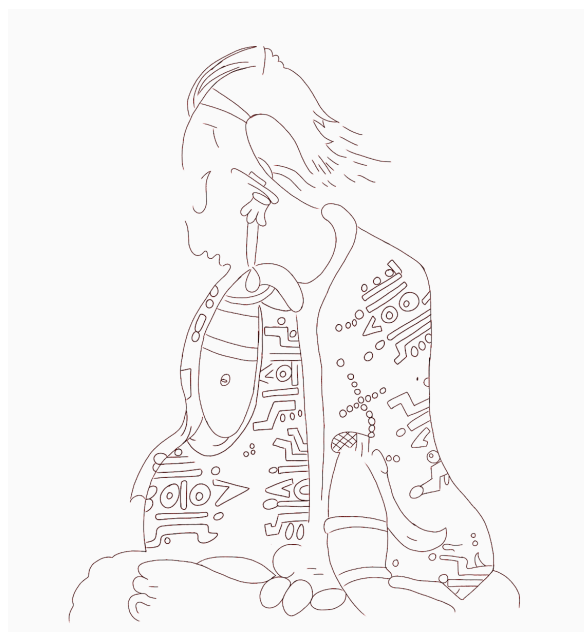


Fig. 28 FH1/18. Esposa de *Chaan Mwan*, Dib. Cristell Delesma basado Dib. Sophia Pincemin.

En la figura anterior, Fig. 28, como se ha mencionado antes, se observa a la esposa de Chan Mwan portando un huipil semitransparente con motivos geométricos. De arriba a abajo, se aprecian representaciones abstractas de una deidad con ojos redondos y colmillos semejante a Tláloc (Pincemin, 1999). Se aprecia también una especie de cruz formada por al menos once pequeños círculos.

Los brocados que se observan en la prenda son de entre 5 milímetros y 1 centímetro de ancho mientras que el borde o contorno de la prenda es de entre 2 centímetros y 5 centímetros.



Fig. 29 Fragmento muro norte superior, cuarto 2, Estructura 1 o Templo de los murales, Bonampak, Chiapas, a) Fotografía y b) Dibujo, de Sophia Pincemin.

En las imágenes anteriores, Fig. 29 a y b, se puede observar a dos mujeres que portan huipiles largos, se puede notar que la segunda, de izquierda a derecha, porta dos huipiles largos, uno sobre otro y que la prenda externa es ligeramente más delgada que la primera, siendo ésta una especie de gasa con flecos en los bordes. Y si bien, las variaciones entre el color del huipil de la primera y la segunda se pudieran deber al estado de conservación de los pigmentos con los cuales se encuentra realizado el mural, también pudiera deberse a que se usaron variedades diferentes de algodón en la confección de estas prendas, cosa que podría echar luz sobre la distinción entre las preferencias o reservas del uso de un tipo de textil u otro en relación con el estatus o clase social al que el individuo pertenece.

Los huipiles que portan ambas mujeres son de corte cuadrado al cuello. No se observa que exista una costura al medio de la prenda así que se puede afirmar que ambos huipiles fueron confeccionados a partir de un solo lienzo y, considerando



que ambos huipiles llegan al codo de sus portadoras, se puede afirmar que las prendas no son mayores a los 80 centímetros de ancho.

Retomando las anteriores es posible apreciar, cómo en varios ejemplos que, gracias al dibujo sumado a la fotografía se puede identificar que ambos personajes llevan unos lienzos rojos con bordes azules que, la primera porta sobre el brazo derecho mientras que la segunda lo sujeta con la mano izquierda. En este caso no es posible afirmar cuál es la función de dicha prenda, pero no se observa que sean textiles con transparencias.



Fig. 30 FH3/2, Bonampak. a) Fotografía de Sophia Pincemin b) Dibujo de Cristell Delesma basado en dibujo y fotografía de Sophia Pincemin.

Con relación a la prenda anterior, ilustrada en la Fig. 30 a y b, se puede afirmar que esta se encuentra confeccionada por al menos dos lienzos. Esto debido a que, por la forma en que la prenda cae sobre el cuerpo de la mujer, se calcula al menos 120 centímetros de ancho, lo cual nos llevaría a tener dos lienzos de 60 centímetros de ancho cada uno.



Se observa que la persona porta al menos dos prendas. Una prenda interior que se aprecia más ajustada al cuerpo y, una prenda exterior transparente con mayor soltura, misma que presenta bordes de color verde/azulado.



Fig. 31 FH3/6, Bonampak. a) Fotografía de Sophia Pincemin b) Dibujo de Cristell Delesma basado en dibujo y fotografía de Sophia Pincemin.

En las imágenes anteriores (Fig. 31 a y b), podemos observar a una mujer realizando un ritual de autosacrificio. Se le observa atravesando su lengua con una cuerda. Sostiene con su mano izquierda la lengua y con la mano derecha la parte superior de la cuerda.

La mujer porta un huipil largo con transparencias que se hacen más evidentes en la parte inferior del brazo derecho. Se calculan las dimensiones de la prenda en 120 centímetros de ancho y 120 centímetros de largo, esto debido a la posición de los bordes del huipil y la forma en que esta prenda se ciñe sobre el cuerpo de la persona. Se observa también que el huipil tiene un borde de color verde azulado que, por lo que se puede apreciar es de entre 2 centímetros y 5 centímetros de ancho.



Fig. 32 FH1/20, Bonampak. a) Fotografía de Sophia Pincemin b) Dibujo de Cristell Delesma basado en dibujo y fotografía de Sophia Pincemin.

En las ilustraciones anteriores, Fig. 32 a y b, se observa a una mujer portando un huipil transparente sobre una prenda más gruesa que se aprecia ceñida al cuerpo. Se afirma con certeza que el huipil es transparente ya que, los brocados que tiene en la parte superior se observan distantes al cuerpo. Es decir, si bien se observa una silueta sólida gracias a una prenda blanca de fondo, sobre esta se tiene una prenda de tejido más fino en la cual se tiene los diferentes brocados que como se ha mencionado, se ven sobresaliendo de la silueta del personaje. En este caso, se observan un contorno verde azulado en todas las terminaciones de la prenda de alrededor de 5 centímetros de ancho y, brocados en color rojizo de entre 5 milímetros y 1 centímetro de ancho.

### 3.3.3. Motivos

Pincemin y otras, en su artículo sobre textiles en el Usumacinta escriben que “los tipos de motivos más extensos son los geométricos, pero aparecen también representaciones humanas y de deidades, así como glifos” (2014, p. 39).

Como se ha podido notar en los ejemplos antes ilustrados, los motivos presentes en los textiles van desde puntos y rectas hasta composiciones bastante elaboradas que resultan de una multitud de diversos elementos.

### 3.3.3.1. Geométricos

En un texto anterior, Pincemin (1999, pp. 456-457) escribía que:

Los motivos que se repiten con mayor frecuencia en las prendas que portan los diferentes personajes son los rombos, pudiendo ser estos únicos o concéntricos, como los de la capa de Chaan Mwan, se observa también una variante de un rombo rodeado de líneas, conocido ahora como “estrella espinuda”. Las grecas también son un motivo recurrente, al igual que los triángulos y los óvalos” (Pincemin 1999).

A continuación, se muestran algunos ejemplos de los diversos elementos

#### Rombos

Un ejemplo de estos rombos son los que adornan la túnica de Chaan Mwan en la escena 1 del Cuarto 1.

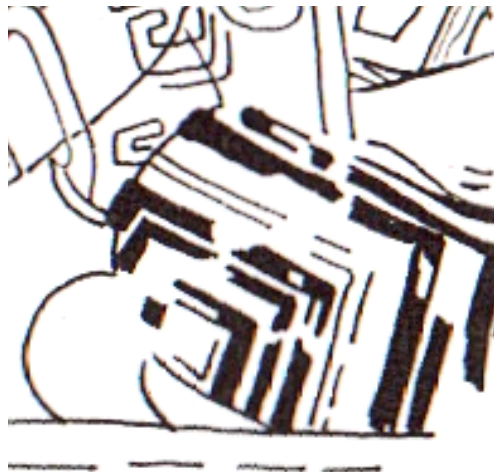


Fig. 33 Detalle de túnica con diseño de rombos concéntricos portado por *Chaan Mwan*. C1, Bonampak. Dibujo Sophia Pincemin.

En el caso anterior, podemos observar el detalle de la túnica que viste a Chaan Mwan (Fig. 33), se observan rombos concéntricos en negro que reposan sobre su rodilla derecha y se extienden sobre su pierna cruzada.



Fig. 34 FH1/07. Personaje portando un faldellín con rombos concéntricos, anudado al frente. Dib. Sophia Pincemin.

El personaje nombrado como FH1/07 (Fig. 34) del cuarto 1, de la estructura 1 de Bonampak porta un faldellín, de alrededor de 40 centímetros (ancho del lienzo) y de al menos 3 metros de largo. Las medidas se infieren considerando la corporalidad del personaje, así como la forma en que la prenda se ciñe al cuerpo del mismo.

El borde de la prenda se encuentra delimitado por líneas que recorren toda su longitud, esta de al menos 5 centímetros de ancho y, se observa en esta línea representaciones de grecas sencillas, así como zigzags y puntos. En la parte central de la prenda, se observan pequeños círculos individuales, así como una forma trilobulada con tres círculos pequeños dentro.

Sobre la entrepierna del personaje, donde se dejan caer los extremos de la prenda, se observa que esta tiene rombos concéntricos encadenados, es decir, uno tras otro. Si bien en una parte de la prenda se observa un espacio vacío, se infiere que esto se debe, como en otros ejemplos, al estado de conservación de los murales. En la parte casi terminal de la prenda se observan dos pequeñas líneas paralelas que sugieren la continuidad del diseño de rombos concéntricos encadenados.

Un tipo especial de rombos, es el llamado rombo espinudo, ya mencionado con anterioridad como “estrella espinuda”, que se encuentra en la túnica del personaje de pie en el trono en el cuarto 1 (FH 1/21).

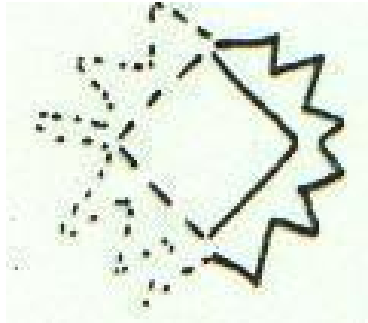


Fig. 35 Cuarto 1, Detalle túnica FH 1/21. Dib. Sophia Pincemin.

### **Cruces**

Las cruces pueden ser formadas por líneas cruzadas entre sí, pueden ser cuadradas simples, enrejadas o reticuladas o bien tener una multiplicidad de adornos en su interior o en su exterior.

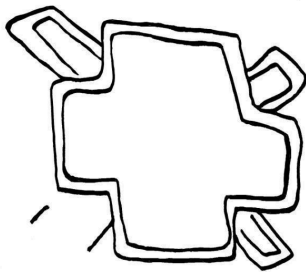


Fig. 36 Detalle de motivo, FH 1/68. Dibujo de Sophia Pincemin.

La cruz mostrada en la Fig. 36 se localizó en un enredo, se aprecia este motivo repetido al menos dos veces en la prenda. Se le observa completo sobre la pierna izquierda del individuo y se aprecia al menos la mitad del elemento en la parte posterior del mismo.



Fig. 37 Detalle de faja con diseño de cruces de FH 1/75.

El personaje ilustrado en la Fig. 37 arriba, porta una faja con cruces circunscritas que, como se puede observar, forman parte de un diseño que se extiende a lo largo del lienzo.

También hay círculos pequeños que al colocarse uno tras otro forman cruces como en la prenda que porta la esposa de Chaan Mwan en el cuarto 1.

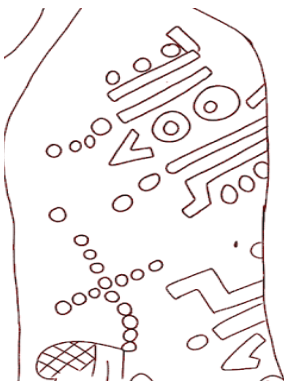


Fig. 38 FH1/18. Esposa de *Chaan Mwan* Dibujo de Cristell Delesma, basado en dibujo de Sophia Pincemin.

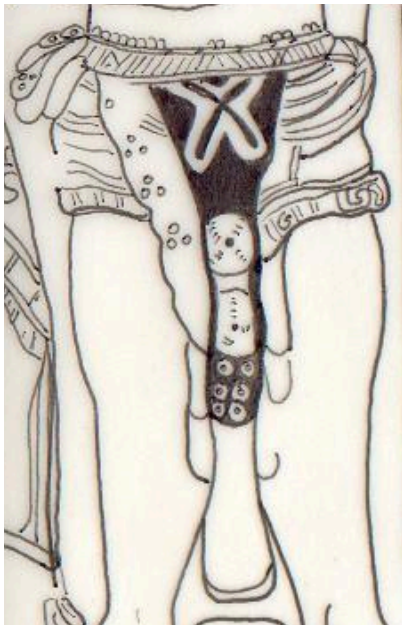


Fig. 39 FH1/9. Personaje con enredo corto con cruz concéntrica, anudado al frente. Dib. Sophia Pincemin.

El personaje de la ilustración anterior, Fig. 39, porta un enredo corto de dimensiones similares a la de los otros personajes. Es decir, de al menos tres metros de largo y alrededor de 50 centímetros de ancho. En este caso, la porción de la prenda que se sitúa sobre la entrepierna del individuo, exhibe una cruz concéntrica, de alrededor de 5 centímetros de grosor con una cruz interna de alrededor de 1 centímetro de ancho.

Debajo de la cruz ya mencionada se observan dos círculos de alrededor de 10 centímetros de diámetro, dentro de los cuales se aprecia un círculo más pequeño rodeado de puntos que forman una cruz. Debajo de estos círculos grandes se posicionan seis pequeños círculos también concéntricos. Al igual que en las prendas ilustradas con anterioridad. El borde de esta prenda se encuentra delimitado por una franja que recorre toda la extensión de la misma. En esta franja se aprecian grecas sencillas, así como líneas diagonales opuestas que al unirse dan forma a un pequeño triángulo justo al centro del abdomen del personaje.

En el caso de la parte central del lienzo, se observan líneas paralelas que van de un extremo a otro.



## Grecas

En el caso de las grecas, al igual que sucede con las cruces, estas pueden ser sencillas y tener un diseño más elaborado. Pudiendo ser las más frecuentes las grecas escalonadas y las grecas sencillas, cómo se ilustran a continuación.

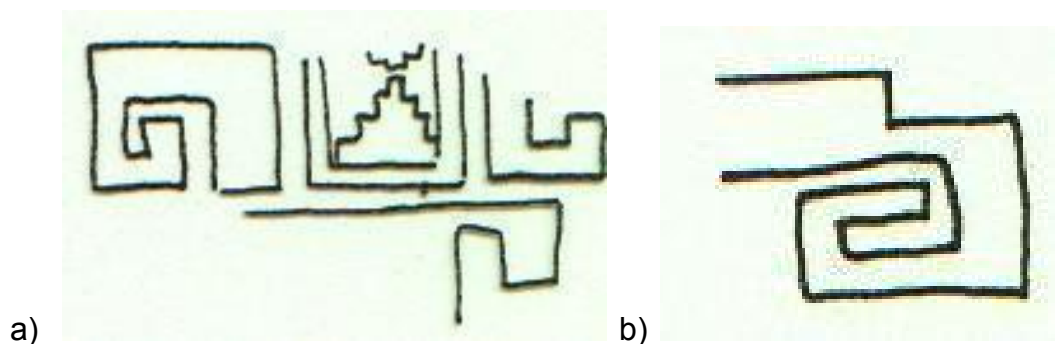


Fig. 40 Grecas a) FH 1/8 b) FH 1/21. Dib. Sophia Pincemin.



Fig. 41 FH1/21. Personaje de pie con huipil largo transparente. Dib. Sophia Pincemin.

El personaje identificado como FH1/21 (Fig. 41) porta una falda larga blanca marcada en la cintura y rematada en la parte inferior por una franja donde se aprecian círculos pequeños y líneas verticales paralelas.

Sobre esta prenda, el personaje porta un huipil transparente, cosa que se afirma debido a que se observa como los diseños presentes en esta prenda sobresalen del cuerpo del individuo, dejando ver la silueta del mismo. Ésta



sobre prenda tiene diseños de grecas sencillas, líneas horizontales paralelas, zigzag formados con líneas paralelas entre sí y, sobre el pecho y la espalda del personaje se aprecian dos representaciones conocidas como estrella espinuda, formada por una figura de cuatro lados bordeada con líneas diagonales que forman al tocarse picos o triángulos.

Como se ha podido notar gracias a la evidencia presentada, los motivos geométricos y las líneas rectas son los que cuentan con mayor presencia en las diversas representaciones de los textiles. Esto debido a las técnicas empleadas para la confección de los mismos, así como por los significados que estos encierran, asunto que se abordará más adelante.

### **Cuadrados**

Los cuadrados que podemos encontrar presentes en los diversos textiles, son al igual que los rombos de dos naturalezas, únicos o concéntricos. A continuación, se muestra uno presente en la vestimenta de la FH 1/58, donde se puede notar que tenemos cinco cuadros concéntricos que mantienen entre ellos un borde casi simétrico.

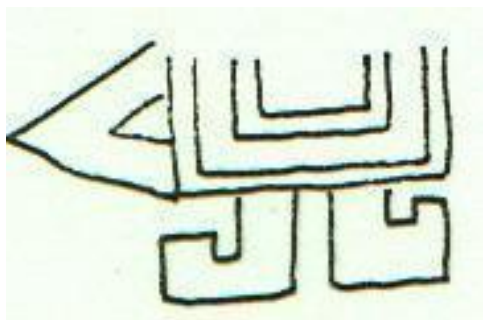


Fig. 42 Detalle de cuadros concéntricos, FH 1/58. Dib. Sophia Pincemin.

#### **3.3.3.2. Personajes**

Otros motivos que podemos encontrar presentes en los diversos textiles, aunque con menor frecuencia, son las representaciones de seres antropomorfos, tratándose en este caso de seres sobrenaturales en su mayor parte. Como se ilustra a continuación.

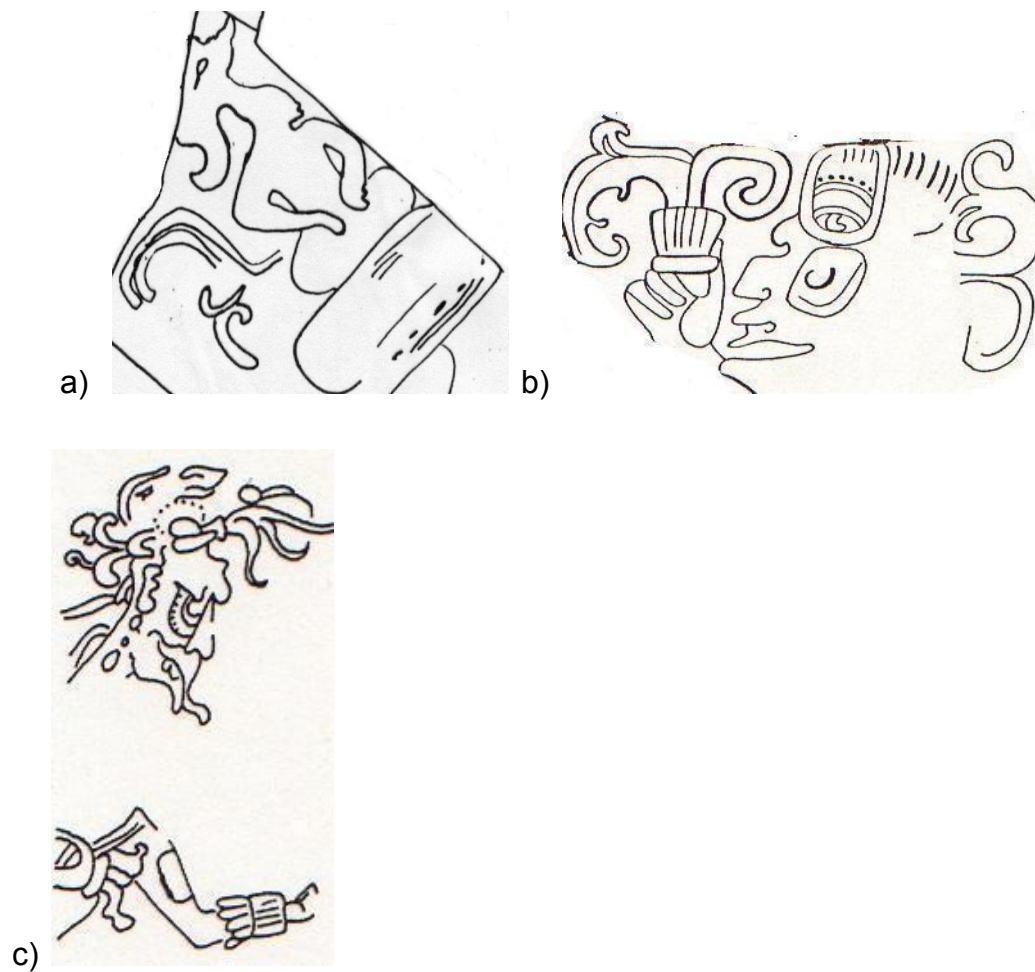


Fig. 43 Cuarto 1: a) tocado FH 1/42; b) falda FH 1/71; c) Falda FH 1/61. Dib. Sophia Pincemin.

La figura de la deidad llamada Tláloc aparece cuatro veces en Bonampak, tres en los murales y una en la estela 2. En los murales se nota en el huipil ya mencionado de la esposa de Chaan Mwan (FH 1/18) así como en los adornos que salen de la faja de FH 1/27.

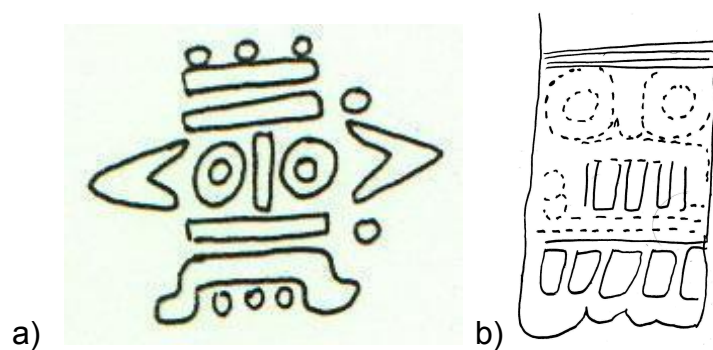


Fig. 44 a) Detalle huipil FH 1/18; b) Detalle FH 1/27; Dib. Sophia Pincemin.

### 3.3.3.3. Glifos

En el caso de los glifos, estos se encuentran representados en los textiles con poca frecuencia. Se pueden identificar a dos personajes aparecen con cláusulas glíficas en sus cinturones, FH 1/74 y FH 3/9 (S. Pincemin, comunicación personal, marzo 2025).

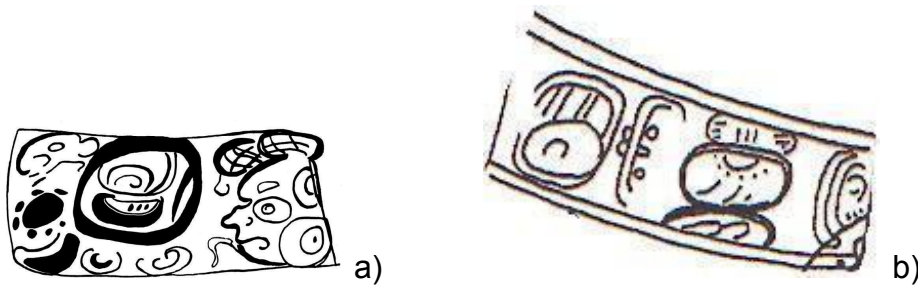


Fig. 45 a) FH 1/74; b) FH 3/9. Dib. Sophia Pincemin.

Se tienen otros ejemplos de glifos aislados o no legibles presentes en las vestimentas de otros personajes (S. Pincemin, comunicación personal, marzo 2025).

## Capítulo 4 Venustiano Carranza, lugar de manos tejedoras.

Para visualizar el poblado de Venustiano Carranza, así como los textiles que se producen en este lugar, es necesario ubicarnos temporal y espacialmente. Resultaría difícil poder entender por qué los textiles que se producen en este pueblo son de la forma que conocemos si dejamos de lado la historia y la geografía que cobija a los tejedores que confeccionan los lienzos que conforman las diversas prendas que se pueden apreciar en la vida cotidiana y ritual del pueblo.

A continuación se describe el espacio geográfico y se hace mención de los eventos que forman parte de la vida de los tan'okes.

### 4.1. Contexto sociogeográfico

Venustiano Carranza, antigua San Bartolomé de los Llanos, es un pueblo tsotsil localizado en la depresión central del estado de Chiapas. Sus coordenadas geográficas son 16° 21" N y 92° 34" W. Limita al norte con Totolapa, Nicolás Ruíz y Teopisca, al noreste con Amatenango del Valle, al este con Las Rosas y Socoltenango, al sur con La Concordia, al oeste con Villa Corzo y Chiapa de Corzo, al noroeste con Acala. Cuenta con una extensión territorial de 1,396.1 kilómetros cuadrados. Y se encuentra a 780msnm (en promedio).

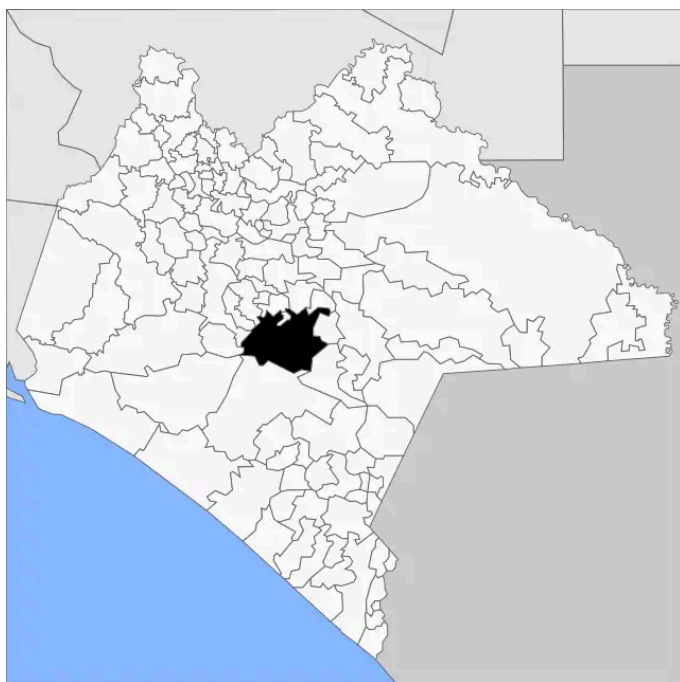


Fig. 46 Mapa de localización de Venustiano Carranza, Chiapas. [Municipio Venustiano Carranza \(Chiapas\) - Wikiwand articles](#).

El río principal que se localiza en el territorio del municipio es el río Grijalva, mismo que cuenta con el embalse de la presa Belisario Domínguez, también conocida como la Angostura; entre sus afluentes, destacan los ríos Blancos (que en la actualidad se encuentra casi seco) y San Vicente, así como los arroyos Siquilhó (Agua Fría), Agua Zarca y Pisholtón.

La ciudad fue fundada en la segunda mitad del siglo XVI al sur del cerro Yalenchem bajo el nombre de Copanahuastla, que en náhuatl significa Lugar de las culebras (Morales, 1986, p. 22), Yalenchem es un lugar que hasta la fecha sigue siendo concurrido por los indígenas en fechas específicas para la realización de diversos rituales y ceremonias que responden a creencias naturalistas y que juegan un papel de suma importancia para la organización socio-cultural del pueblo.

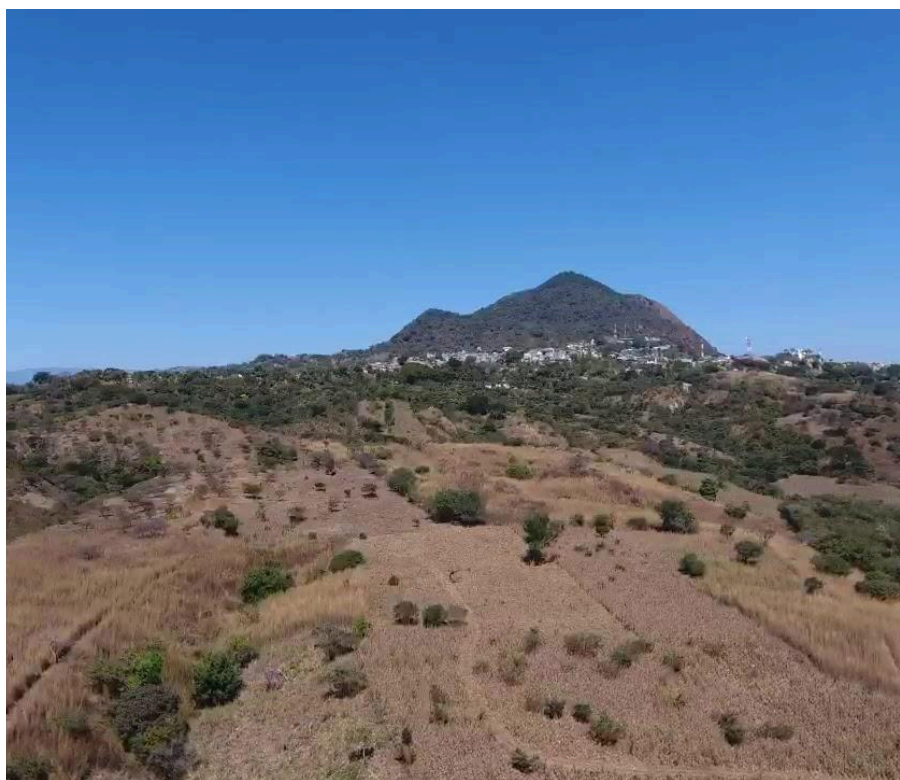


Fig. 47 Al fondo, cerro de Yalenchem, fotografía de archivo personal.

Según informan los pobladores del lugar, al realizar trabajos de limpieza de las milpas o de excavación para la construcción de cimientos para casas y otras estructuras se han encontrado figurillas de cerámica o de lítica pulida, así como cerámica utilitaria que datan de la época prehispánica o, de “tiempos de los antiguos”, como suelen referir ellos y, en el sitio llamado Molochac o Santotón se



han localizado figurillas que datan del 900 d.C., aproximadamente, que fueron desfiguradas deliberadamente (López, 2013, pp. 26).

Los primeros registros documentales que se tienen del lugar corresponden a la construcción del convento en Copanahuastla por parte de los frailes en el año de 1557, se funda al mismo tiempo San Bartolomé de los Llanos y la consolidación de este poblado se consigue hasta el año de 1821 (Morales, 1986, p. 30).

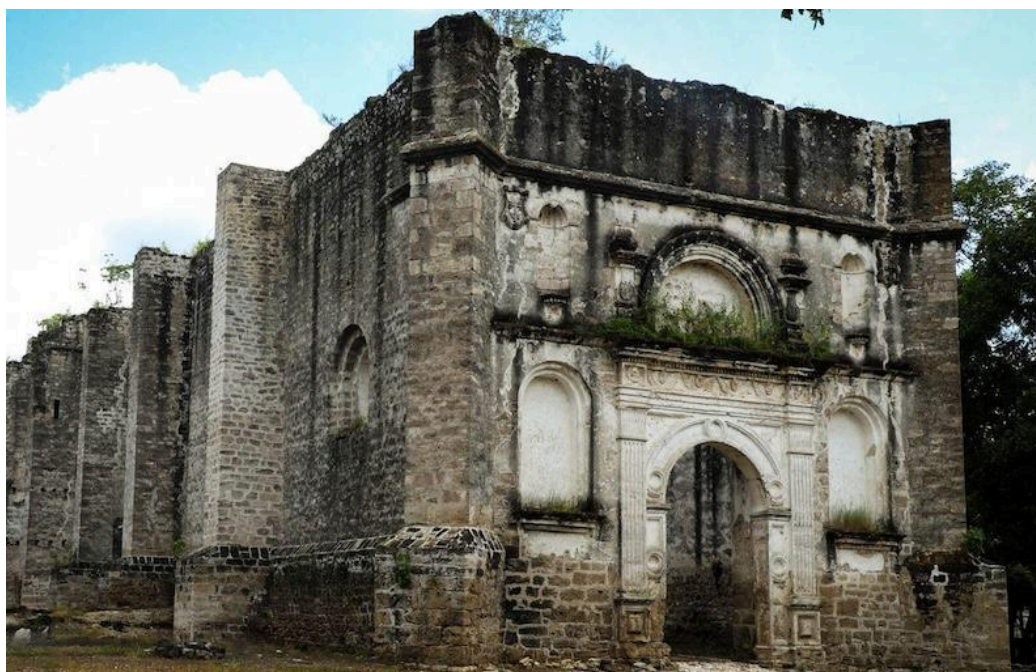


Fig. 48 Fotografía de fachada de Copanahuastla. De, Diario Popular. Enero de 2025.

Un acontecimiento que merece ser mencionado es la tragedia ocurrida el 24 de octubre del año de 1902, cuando por la erupción del volcán Santa María en Guatemala la población del lugar se redujo en gran medida, dando lugar así a un probable vacío en la continuidad de los saberes que pudieron perderse al mismo tiempo que parte de la población falleció o bien, migró a otros lugares por temor a volver a vivir una experiencia así de traumática.

Si bien Venustiano Carranza, es el nombre que el pueblo recibe a partir del año de 1934 (Morales, 1986, p. 337), a la fecha los habitantes del pueblo suelen referirse a él como San Bartolito, en el caso de los indígenas y, Venustiano Carranza en el caso de los llamados ladinos o cashlanes, aunque cada vez son más las personas no indígenas que se refieren al nombre del pueblo como San Bartolomé o San Bartolito, siendo también la fiesta dedicada a este santo donde podemos ver a

ambos grupos festejar al mismo tiempo, aunque de diferente forma en los mismos espacios. Evidenciando así una división socio-cultural bastante delimitada.



Fig. 49 Fotografía de parte final del acueducto conocido como “El arco” o “El rincón del arco”, Archivo personal.

Venustiano Carranza goza de un clima cálido subhúmedo con temporada de lluvia entre los meses de mayo y septiembre, Con una vegetación dominante de selva baja caducifolia y una vegetación secundaria compuesta de bosque de coníferas, bosque de encino y bosque mesófilo de montaña.



Fig. 50 Fotografía de selva baja caducifolia, cerro de Yalenchem, mayo 2024. Archivo personal.



Dentro de las especies correspondientes a la selva baja caducifolia destacan el palo mulato (*bursera simaruba*), tepame (*acacia pennatula*), chechem (*metopium brownei*), chukum (*havardia albicans*), pomol che' (*jatropha gaumeri*), sak iitsa' (*neomillspaughia emarginata*), sak kaatsim (*mimosa bahamensis*) y el guásimo (*guazuma ulmifolia*).

Del bosque de coníferas destacan los abetos, piceas, pinos, cipreses (*cupressus lusitanica*) y cedros (*cupressus lindleydi*). Del ecosistema de bosque de encinos destacan ocotes blancos (*pinus pseudostrobus*), ocote rojo (*pinus rudis*), encino (*quercus spp*).

En todos los casos, es decir en los diferentes ecosistemas, la flora que destaca del sitio corresponde con especies que son empleadas para la fabricación de muebles, construcciones de tipo arquitectónica, uso ritual y de ornato, así como especies empleadas por sus propiedades medicinales.

Una de las especies de mayor importancia para los pobladores del lugar es el ceibo (*ceiba speciosa*), que no es la misma que la ceiba (*ceiba petandra*). La primera especie se encuentra representada en los textiles del pueblo debido a que, según informan los pobladores, el “algodón” que florece de esta especie permite hilar hebras finas que a su vez permiten tejer lienzos delgados con el aspecto de gasa y que por su belleza y costo de manufactura son de los más valiosos a la vez que de los más escasos en la actualidad. Mientras que, en el caso de la ceiba, esta es empleada mayormente en la arquitectura, así como en la fabricación de muebles.



Fig. 51 Fotografía de “algodón” de ceibo (*ceiba speciosa*), Archivo personal.



Otras especies que se destacan son el capulín (*rhus virens*), tamarindo, roble australiano, nance, saúco de Canadá, huisache y mezquite.

Es necesario considerar que los recursos que se encuentran disponibles en lo que podemos llamar “área de captación”, espacio donde las familias consiguen el sustento del día sin comprometer sus recursos, son los que determinan la cantidad de tiempo libre que estas mismas personas tendrán disponible y que podrá ser empleado en la realización de otras labores que si bien no corresponden con actividades de subsistencia sí son de suma importancia para la permanencia y resistencia del grupo socio-cultural.

Dentro de las actividades que se realizan en el tiempo libre que las personas tienen podemos encontrar las relacionadas con los textiles, y si bien hay personas que se dedican a esta labor de tiempo completo, hay muchas otras que lo hacen de forma esporádica y no supone para estas un cambio en sus rutinas ni en el estatus de las mismas porque, es necesario mencionar que, las personas que se dedican al textil de tiempo completo gozan de un estatus alto dentro del grupo socio-cultural en que se desenvuelven cosa que se hace evidente al observar la forma en que estas personas se relacionan con el pueblo, y como reconocen entre ellos mismos, se puede reconocer la mano de la hilandera y de la tejedora.

#### **4.2. Entre fondos y tramas en Venustiano Carranza**

Los textiles que se confeccionan en Venustiano Carranza, Chiapas, a partir de la tecnología del telar de cintura tienen en su composición un fondo que puede ser de un solo color o presentar policromía y, sobre este fondo se tiene una trama suplementaria que se teje al mismo tiempo y que de igual forma puede ser de un solo color o presentar policromía.

Los huipiles, que pueden ser cortos o largos, son prendas femeninas que tienen como principal propósito cubrir el torso de su portadora. Estas prendas pueden ser tejidas con hilos finos o gruesos, según el propósito de las mismas. Las camisas, por otro lado, son prendas que se reconocen como masculinas y, al igual que los huipiles tienen como propósito cubrir el torso de su portador, pero, en este caso, la prenda suele ser de mangas largas y, en cuanto al grosor de la prenda, este también varía según el propósito de la prenda. En ambos casos se tienen prendas

tejidas con hilos finos que suelen ser usadas en temporada de calor y, prendas tejidas con hilos gruesos usadas en temporada de frío.

Reconocemos como enredos a las prendas que cubren de la cintura para abajo, pudiendo llegar estos a la altura de las rodillas o ir hasta la pantorrilla. Son prendas que por sus medidas y la forma en que se visten cuentan con cierta soltura y volumen en las partes donde se sujetan. En el caso de los pantalones tradicionales, estos son usados únicamente por los hombres debido a la simbología que se tiene presente en estos, misma que será explicada en líneas siguientes.

#### 4.2.1. Formas y patrones

Venustiano Carranza, cuenta dentro de sus prendas tradicionales los huipiles cortos (Fig.52) y largos (Fig. 53), enredos o naguas, pantalones y camisas, todas estas prendas tejidas en telar de cintura. En el caso de los pantalones y las camisas, los tradicionales (Fig. 54) son de fondo de algodón color blanco y con una trama suplementaria también blanca pero tejida con hilo de seda. Y en el caso de los huipiles y las naguas o enredos, suelen ser prendas muy coloridas, con un fondo que puede sólido o jaspeado (hilos verticales en un color e hilos horizontales en otro color), y una trama suplementaria que puede ser polícroma o de un solo color.



Fig. 52 Huipil tradicional “de arabia”, Archivo personal. Fig. 53 Huipil largo de dos lienzos con brocados tradicionales, fotografía de José Ramírez para CATAL.



Fig. 54 Hombres del grupo de *cantol*, músicos tradicionales, vistiendo prendas tradicionales en fiesta en honor a San Pedro.

#### 4.2.2. Motivos

La diversidad de motivos o dibujos que encontramos presentes en las prendas tejidas en telar de cintura en Venustiano Carranza son realizados por medio de la técnica de trama suplementaria o brocado. Esta técnica consiste en añadir hilos extras al lienzo a medida que este se va tejiendo, entrelazando estos hilos extras entre los hilos del telar para crear así un sin fin de formas que sobresalen de la tela. Se distingue el brocado del bordado por su génesis. El primero se va creando al mismo tiempo que se teje la tela mientras que el bordado se realiza cuando la tela se encuentra completa.

Los diferentes dibujos o motivos que encontramos en los textiles de Venustiano Carranza en la actualidad son el resultado de diversos fenómenos culturales y, si bien en algunos casos los significados de los mismos han cambiado, en otros casos ha permanecido por décadas sin variaciones ni alteraciones, esto debido a la gran carga simbólica ritual que en ellos se deposita, así como por la información sobre la historia del pueblo mismo.

Dentro de los motivos que más encontramos representados en las diversas prendas confeccionadas por los diseños de Venustiano Carranza se encuentran los motivos geométricos y los naturalistas. En el caso de los motivos geométricos los que se representan con mayor frecuencia son los rombos, pudiendo ser únicos o concéntricos, se tiene también la presencia de la representación de “la estrella espinuda”, así como triángulos que pueden estar con la punta hacia arriba o hacia abajo, y una multiplicidad de grecas y líneas.

También es fácil distinguir líneas rectas y zigzagueantes que si bien tienen la función de dividir el espacio en la prenda también poseen un significado propio y este varía según donde lo encontremos.

Procederé a exponer los diferentes dibujos que hasta la fecha han sido identificados con ayuda del registro fotográfico hecho en diversas celebraciones de tipo religioso, así como en seguimientos hechos de forma más personal con mis informantes. Así mismo, detallaré el significado de cada uno de los dibujos que aquí se presentan.

En primer lugar, tenemos el dibujo conocido como *P’ejel mut* o pollo en pie (Fig. 55). “Tiene la forma de huevo de gallina o de algún pájaro de monte que utilizan para curar espanto, mal de ojo y otras enfermedades” (Ramírez, 1998, p. 182). Para realizar el brocado de este diseño se inicia con dos hilos en la primera línea, se sigue con cuatro hilos en la segunda línea, seis hilos en la segunda línea y, se procede a disminuir en la misma proporción en las siguientes líneas. Teniendo al final un dibujo de siete líneas que ocupan el espacio de ocho hilos (Pérez, Cecilia, 2023, información personal).



Fig. 55 a) Dibujo esquemático *p’ejel mut*. NCPD. b) Fotografía de archivo personal.



El siguiente dibujo o brocado geométrico que podemos encontrar en las prendas tejidas de Venustiano Carranza es *Balum' pej* (Fig. 56), nueve uno. Informan diversas personas que hace referencia a los nueve meses de gestación que toma desde la concepción hasta el alumbramiento de un hijo y también se relaciona con una constelación de 9 estrellas que solo se podía apreciar entre las 8 pm y las 4am, probablemente se refiera a las pléyades.

Para elaborar este brocado, se inicia con dos hilos en la primera línea, se procede con cuatro hilos en la segunda línea y seis líneas en la tercera línea. Al llegar a la cuarta línea, se inicia al mismo tiempo los siguientes rombos del diseño, así, mientras el primer rombo va disminuyendo pasando de seis, a cuatro y a dos hilos por línea, los dos rombos que le secundan van en aumento, es decir, de dos a cuatro y de cuatro a seis hilos por línea. Al llegar a la cuarta línea de los rombos del segundo nivel se inician los tres rombos que forman la línea central del diseño siguiendo la fórmula antes descrita. A la mitad, es decir a la cuarta línea del diseño de los rombos de la línea central, se procede a proceder con dos rombos y, se culmina el diseño con un rombo.

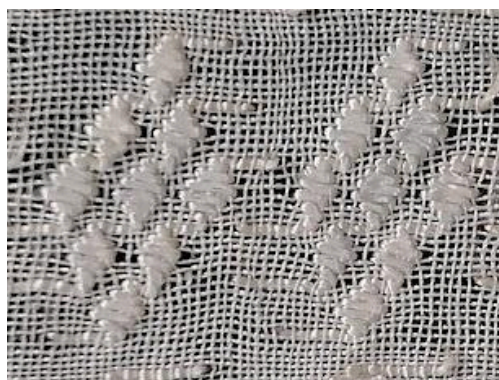


Fig. 56 a) Dibujo esquemático *Balum' pej*, NCDP. b) Fotografía de Archivo personal.

El *Sbakel choy* (Fig. 57), esqueleto de pescado es un brocado que según cuentan los pobladores del lugar “es un recordatorio de que nuestros antepasados dedicaban tiempo a la cacería, representa la columna vertebral de los animales que eran consumidos por las familias como parte de la dieta” (Ramírez, 1998, p. 172).

Para la elaboración de este brocado detalla Rosa Ramírez (1998) lo siguiente:

Al principio se forma la bolita o cola empezando de dos hebras y de ahí se aumenta a tres, cuatro y cinco, quedando tres hebras; después se disminuye la bolita de cuatro, tres y dos. Al terminar de hacer las bolitas (que cabe aclarar se hacen todas al mismo tiempo dejando entre los hilos iniciales siete hilos como mínimo para separación) se empieza el esqueleto de tres cada pasada de hilo y de un mismo lado; al subir de ocho a diez pasadas de hilo se dobla también y de la misma manera se hace o se levanta de tres en tres y se sube de ocho a diez pasadas para que salga igual de tamaño. Al terminar el esqueleto, se empieza la cabeza levantando dos hebras, tres y cuatro y cinco y después se disminuye de cuatro, tres y dos y queda hecha la otra bolita. Así se termina este dibujo (p. 172-173).

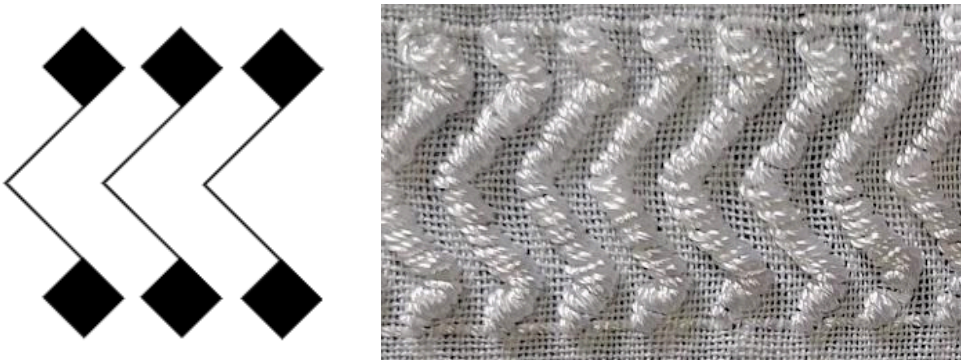


Fig. 57 a) Dibujo esquemático, *Sbakel choy*, NCDP. Fig. b) Fotografía de archivo personal.

El siguiente brocado en el orden de brocados geométricos recibe el nombre de *Karenax* (Fig. 58), cadenas. Cuentan los pobladores del lugar, especialmente los adultos mayores que este brocado o dibujo hace referencia a las cuerdas de bejuco o ixtle que eran usadas para amarrar a los animales o para armar las cargas para ir al campo.

La realización del brocado depende de si los rombos que tiene en la parte inferior y superior son positivos o negativos. Cuando el brocado es positivo, se procede a seguir los pasos antes descritos para la elaboración del rombo y, una vez terminado el rombo inferior se procederá a subir en el lienzo pasando dos hilos por línea de forma diagonal a manera que en la parte superior las líneas diagonales se encuentren y, una vez esto ocurre se urde de nuevo el rombo.

En dado caso el diseño fuera negativo, se procederá a trabajar con hilos más cortos que servirán para urdir líneas individuales que irán subiendo en el lienzo pasando dos hilos por línea hasta que en conjunto dan forma a las Karenax.

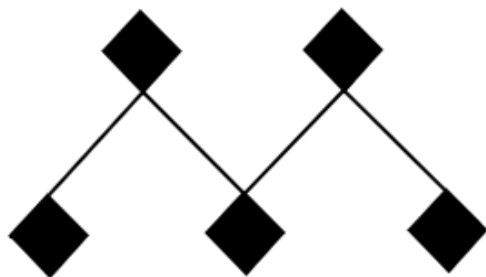


Fig. 58 a) Dibujo esquemático, *Karenax*, NCDP. b) Fotografía archivo personal.

El *Alku' k'inabal*, arco iris (Fig. 59), presente en los huipiles, sobre los hombros, representa según cuentan los ancianos del pueblo al arcoíris como “cortador” de lluvia y también al “camino de agua”.

La realización del brocado consta de dos hilos por fila con un espacio de uno o dos hilos entre cada. El brocado se va urdiendo de dos hilos por cada línea creando líneas diagonales paralelas entre sí. El ancho y largo de este brocado depende del poder adquisitivo de quien porta la prenda ya que, al ser un dibujo “difícil de hacer porque uno teje y teje y siente que no sube el dibujo por que va de uno en uno”. Se calcula que cada centímetro cuadrado de este brocado toma alrededor de 30 minutos.



Fig. 59 a) Dibujo esquemático, *alku' k'inabal*, NCDP. b) Fotografía de archivo personal.



El brocado de *Xchanul nichim* (Fig. 60), gusano informan los pobladores del lugar “Tiene la forma de los gusanos de las plantas, pero en especial es la figura del que quería acabar con el pueblo de San Bartolomé. El que es comestible se llama *sat’s*, era el favorito de los abuelos y de nuestros antepasados”.

Para la elaboración de este brocado, detalla Rosa Calvo (1998, p. 83) lo siguiente:

“se levanta de dos hebras cada dibujo y se deja distancia de cinco hebras; en cada pasada se levanta en la misma dirección, cada dibujo de dos en dos, subiendo cinco pasadas para atrás, cinco pasadas para adelante; se dobla tres veces a la derecha y tres a la izquierda hasta que se termine el dibujo”.

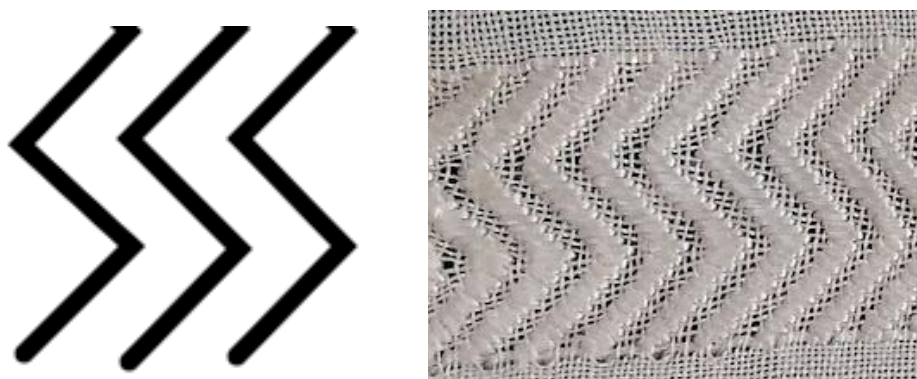


Fig. 60 a) Dibujo esquemático, *xchanul nichim*. NCDP. b) Fotografía de archivo personal.

Como se mencionó con anterioridad, este dibujo o brocado representa un gusano que bien puede ser la representación de una plaga que suele afectar a los cultivos, puede ser también el gusano llamado *sat’s* que forma parte de la dieta de los pobladores del lugar o, ser una representación del gusano que se presenta en el mito del origen del carnaval que, considero de suma importancia dar a conocer aquí ya que forma parte fundamental de la memoria colectiva del pueblo.

...hace muchos años, cuando habían muchos brujos, nació un bebé que iba a ser el más poderoso de todos los brujos, ese bebé, ese niño habló y dijo que la gente de Chamula iban a matar a la gente de Carranza, les dijo que los Chamulas iban a llevar un gusano a Carranza para que acabara con toda la gente del pueblo por que tenían envidia de que ahí vivían los brujos más poderosos, entonces, los

brujos de Carranza tuvieron una reunión y se pusieron de acuerdo quienes iban a detener a los Chamulas, así se fueron el sueño, la niebla, el rayo, el granizo.

El gusano se iba a comer a la gente solo mirándolos, por eso lo llevaban con los ojos vendados, se encontraron con los otros brujos en el camino, antes de llegar al pueblo en lo que ahora son las ruinas del templo de Copanahuastla, ahí tuvieron su batalla, primero hizo su magia la niebla y los de Chamula ya no podían ver a los totikes, después el rayo y el granizo hicieron su magia y empezaron a golpear a los Chamulas y ya por el último entró el sueño, y todos los del grupo contrario empezaron a quedarse dormidos, ahí, los de Carranza se robaron al gusano, y se lo iban cargando porque lo iban a llevar a donde no pudiera matar gente pero, cuando iban en el camino los Chamulas despertaron y los alcanzaron, y donde empezaron a luchar de nuevo al gusano se le cayó la venda y se comió al pueblo donde estaban y a varios brujos... (Pérez de la Torre, Teresa, 2000s).

La historia citada arriba, como todas las historias que corresponden a la memoria colectiva, cuenta con múltiples variaciones donde los personajes y acontecimientos principales se mantienen íntegros. Así como los lugares que sirven de escenario para los diversos hechos acontecidos.

El siguiente brocado conocido como, *chanib sne tsek* (Fig. 61), las cuatro colas del alacrán, es un brocado que se encuentra presente, mayormente, en las faldas y enredos de las mujeres y, si bien se tiende a bordarlo sobre lienzos ya tejidos, también se le puede encontrar realizado a manera de brocado o urdido. “Se cree que el alacrán es un animal que protege a las mujeres, este dibujo solo se usa en la falda de las mujeres”.

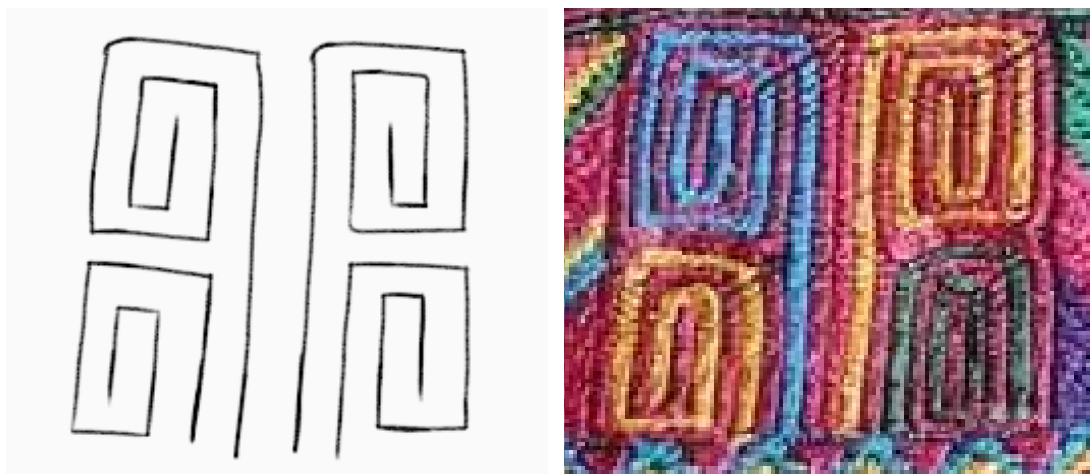


Fig. 61 a) Dibujo esquemático, chanib sne tsek NCDP. b) Fotografía de chanib sne tsek, cuatro colas del alacrán en un enredo. Archivo personal.

La importancia del dibujo anterior entre los tsotsiles del pueblo radica en lo que se cuenta a continuación:

“anteriormente había hombres que se podían transformar en animales grandes o en insectos y hacían daño a sus enemigos por medio de sus naguales (...) también hubo un tiempo en que las mujeres no podían salir a la calle porque eran raptadas por el hombre negro, que las llevaba a su cueva y rápidamente las mujeres tenían un hijo. El alacrán protegió a las mujeres... Se cree también que los días viernes un gallo negro se aparece cerca del cerro de Yalenchem, según las creencias (de los *tan ok'*), este es el dueño de la montaña (de la Torre Hernández, Ángela, 2000s).

El siguiente brocado es conocido entre los pobladores del lugar como *ch'ixal alku'* o arco con espinas (Fig. 62). Este arco, informan las artesanas, se hace con doce hebras y se refieren a las doce horas del día y las doce horas de la noche, pero también a los doce meses del año. Este mismo dibujo se encuentra en el arco que los hombres llevan al cerro de Yalenchem para pedir agua (Fig. 63).

Para los detalles de la elaboración del brocado, recurriré de nueva cuenta a la explicación dada por Rosa Ramírez (1998, p. 168-169).

Al comenzar el brocado se levanta en cuatro hebras y se dejan ocho hebras de espacio, pero para formar cada espina (triángulo pequeño en las laterales de las líneas diagonales) se comienza

en cuatro hebras y luego tres, dos y una, y se hace lo mismo en el otro extremo hasta cerrar el primer arco. Para el segundo arco se empieza en la segunda espina del primer arco levantando una hebra y se continúa de dos, tres y cuatro, y después se hace el otro extremo de igual manera hasta cerrar los dos arcos, a esto se llama los extremos; las espinas que son de cuatro pasadas cada una, que se van formando triángulos.



Fig. 62 a) Dibujo esquemático, ch'ix alku'. NCDP. b) Fotografía tomada de Artesanías Cha'v.



Fig. 63 Arco de flores llevado al cerro de Yalenchem en las ceremonias de petición de lluvias y buena cosecha. Fotografía de archivo personal.

El siguiente brocado nombrado como *alku' p'ejel mut* (Fig. 64), arco de panes representa según cuentan los informantes “la forma en que los panes se cuelgan del

altar para celebrar las fiestas de las almas, al ir al cerro y en otras fiestas religiosas”. El pan al que hacen referencia es el pan puxbil, que se traduce como pan doblado y forma parte de los alimentos que se comparten en diversas celebraciones de tipo ritual.

Para la elaboración del brocado se procede de la siguiente forma:

Este dibujo se tiene que hacer con tres arcos de bolitas y la primer bolita sirve como base, Se levanta de dos hebras dejando ocho hebras de espacio y en cada espacio y en cada pasada de hilo se va aumentando hasta cuatro hebras (se siguen los pasos de la elaboración de los rombos descritos con anterioridad); después se disminuye a tres, dos y una y al mismo tiempo se empieza otra bolita, levantando los dos lados o extremos de tres y al mismo tiempo de dos para formar otra bolita como se hizo la primera. Se debe empezar el segundo arco cuando se hayan hecho tres bolitas del primer arco y el tercero, al terminar de hacer las tres bolitas del segundo arco, que es cuando se cierra el primer arco (Ramírez, 1998, p. 170-171).

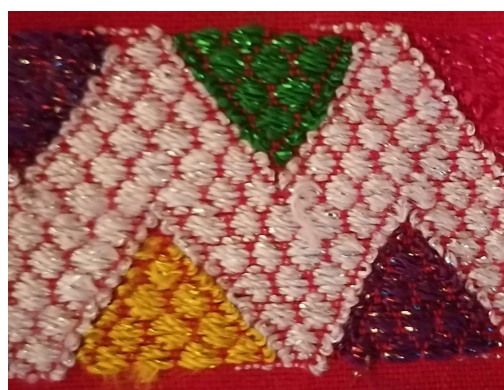


Fig. 64 a) Dibujo esquemático, alku' p'ejel mut. NCP. b) Fotografía de archivo personal.

*Ch'ix k'anal*, estrella espinuda (Fig. 65), brocado del que a continuación se indicará el proceso de elaboración, mencionan los pobladores de Venustiano Carranza que “nuestros abuelos se dieron cuenta de que en el mes de enero una estrella grande sale al lado oriente como a las tres o cuatro de la mañana y desaparece a las seis de la mañana” (Ramírez, 1998, p. 160) “esta estrella solo sale durante seis meses, de enero a junio” (Pérez Abarca, 2023, comunicación personal)



Este mismo dibujo también se coloca en la tercera parte del arco de flores que se lleva al cerro indicando que la luz del sol se asoma.

Para la elaboración del brocado se procede de la siguiente forma:

Este dibujo tiene una base que se levanta con cuatro hebras y después se va disminuyendo a tres, dos y una; al terminar la base se empieza con los lados, en las dos partes con cuatro, tres, dos y una; cuando haya cuatro hebras en medio de los lados en que se están haciendo las espinas, se le pone lo de en medio (el centro puede variar según el gusto y preferencias de la tejedora), que le dicen sat en tsotsil, y se va aumentando para ampliar las espinas. Al terminar las tres espinas se disminuye lo de adentro y las espinas de la parte de arriba se empiezan a levantar comenzando con una hebra, dos, tres y cuatro, hasta hacer las tres espinas. También lo de adentro, al quedar dos hebras, se termina; la espina de arriba se empieza con una hebra, dos, tres y cuatro, hasta terminar el dibujo (Ramírez, 1998. p. 161).

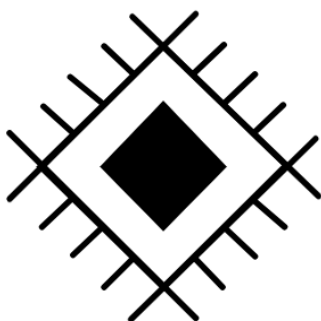


Fig. 65 a) Dibujo esquemático, ch'ix k'anal. NCDP. b) Fotografía de archivo personal.

El siguiente brocado es conocido como *ch'okobil* (Fig. 66), anillos. “Cuentan nuestros abuelos que anteriormente, al contraer matrimonio un hombre y una mujer se realizaba la ceremonia con un señor mayor, llamado *Bavinik*, hombre principal, en un lugar sagrado. Los anillos los hacían de bejucos especiales o *ixtle*”(Ramírez, 1998, p. 162). Considero de suma importancia mencionar que actualmente existe cierto disgusto entre los hombres tradicionalistas al ver a las mujeres portar prendas con este brocado ya que, anteriormente, el mismo motivo se vinculaba directamente

con los genitales masculinos y por ende, solo se ponían en los pantalones de los hombres evidenciando así su capacidad reproductiva.

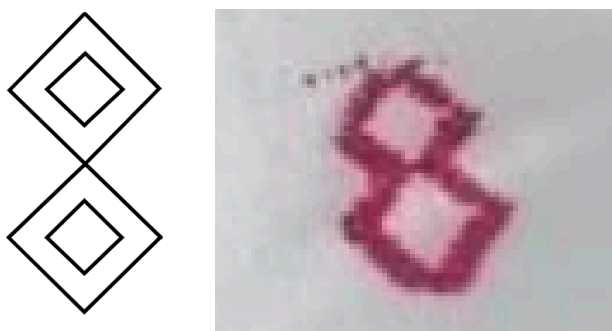


Fig. 66 a) Dibujo esquemático, ch'okobil. NCDP. b) Fotografía cortesía de Cecilia del Carmen Pérez de la Torre (2023).

Para la elaboración de este brocado se procede de la forma indicada por la multicitada Rosa Ramírez (1998):

El dibujo se empieza de dos hebras; en los lados se cuentan cuatro hebras, en seguida se levantan de dos en dos en los extremos, en medio se comienza con dos hebras, conforme va aumentando llega a las cinco hebras y de esa forma se va abriendo o aumentando; en seguida se disminuye levantando tres, dos y por último una hebra, que así se termina lo que es adentro. A continuación, se repite lo mismo para el otro anillo, quedando dos, o sea, en forma de número ocho. Se termina primero de un lado y después el último. Cuando ya solo son dos hebras, se culmina el dibujo (p. 162- 163).

El brocado conocido como *selel*, *ts'e'lel* (Fig. 67), machetito, se sabe que hace referencia al machete que es empleado en la milpa pero también puede referirse al “machete” de madera que es empleado en telar de cintura para apretar los hilos en cada pasada.



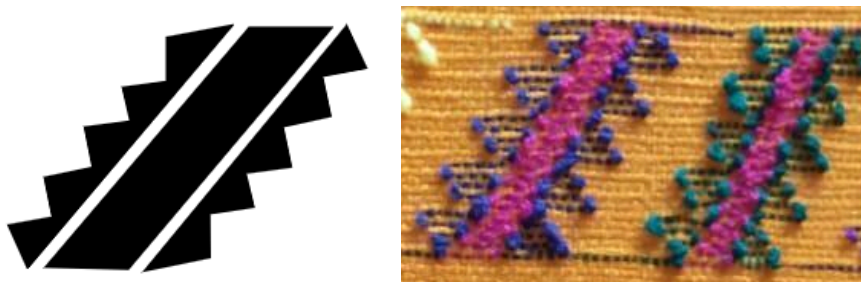


Fig. 67 a) Dibujo esquemático, selel, ts'e'lel. NCDP. b) Fotografía cortesía de Cecilia del Carmen Pérez de la Torre (2023).

Existen diversos relatos relacionados con el quehacer del tejido y el rayo, a continuación, cito parte de una entrevista realizada a mi tía Ceci que acompañada de su esposo, mi tío Rey, fueron grandes guías en la realización de este escrito:

“cuando está sonando el rayito no se debe tejer porque es una falta de respeto... por que el machete del telar es como su bracito del rayo y si no dejas de tejer te puede cuerear por que no lo estás respetando que él está trabajando” (Pérez, Cecilia y Pérez, Reymundo 2023).

Otros informantes refieren también que existen cuatro rayos y que cada uno de ellos corresponde con un color específico mismos que se mencionan a continuación citando parte de una muy fructífera charla sostenida con don Ángel Velázquez, principal dentro del grupo de los tradicionalistas y amigo cercano de mi abuelo, quien fuera principal en vida y que, a su muerte fue honrado por sus iguales, cosa en la que me centraré más adelante.

“el rayo blanco es el rayo chiquito, después el amarillo que ya es más grande, el naranja que es casi grande y el rojo, que ese sí ya es grande, ya es el más poderoso de los cuatro, ese es el que vive en las montañas” (Velázquez, Ángel 2024)

Para la realización de este brocado se procede de la siguiente manera:

Al realizar este dibujo, dos espinas de los lados y el sat en medio. Al principio, la primera espina se levanta de dos hebras y también la de en medio, pero en el otro extremo de cuatro. La primera y la segunda de dos van aumentando de tres y cuatro hasta terminar el dibujo; para el otro extremo, la que se levantó de cuatro se va

disminuyendo de tres, dos y uno. Después se vuelve a empezar de cuatro hasta disminuirlo a uno. Este dibujo lleva cinco triángulos en cada lado, pero se distancia en cada uno de los dibujos que lleva dos. En tzotzil le dicen slats' que debe ir en forma inclinada (Ramírez, 1998, p. 176-177).

Del brocado conocido como *nich nap* (Fig. 68), flor de coyol, los pobladores del lugar cuentan lo siguiente:

“Anteriormente nuestros antepasados le llamaban como a todas las flores que existen en los campos o cerros donde ellos vivían pero, con la llegada de los hombres blancos le cambiaron el nombre y quedó únicamente como flor de coyol. Para nuestros abuelos las flores significaban vida, pureza, tranquilidad y servían para curar a sus enfermos”.



Fig. 68 a) Dibujo esquemático, nich nap. NCDP. b) Fotografía de archivo personal.

Para la realización de este brocado se procede de la forma que se describe a continuación y que corresponde con los pasos indicados por doña Rosa Ramírez y que, me fueron confirmados por más de tres tejedores:

Este dibujo se empieza levantando cuatro hebras y dejando diez hebras de distancia entre cada uno. La flor que se levanta de cuatro va disminuyendo de tres a dos y se deja una pasada de hilo. Después se comienzan las ramas o las flores de los lados

levantando de dos en dos y poniendo diez pasadas de hilos para poner seis ramas a la figura. Para hacer la última punta se levanta de dos, tres, cuatro y cinco y después se disminuye de cuatro, tres y dos, con lo que queda una bolita. Ahí se termina el trabajo (Ramírez, 1998, p. 188-189).

Del siguiente brocado, conocido como *ste'el xan* (Fig. 69), árbol de palma, los pobladores cuentan que este dibujo es plasmado en las prendas usados por los totikes ya que “se cree que esta planta los protege del rayo, servía también para tejer sombreros y otras artesanías” (Lara, Martín, comunicación personal, 2023).

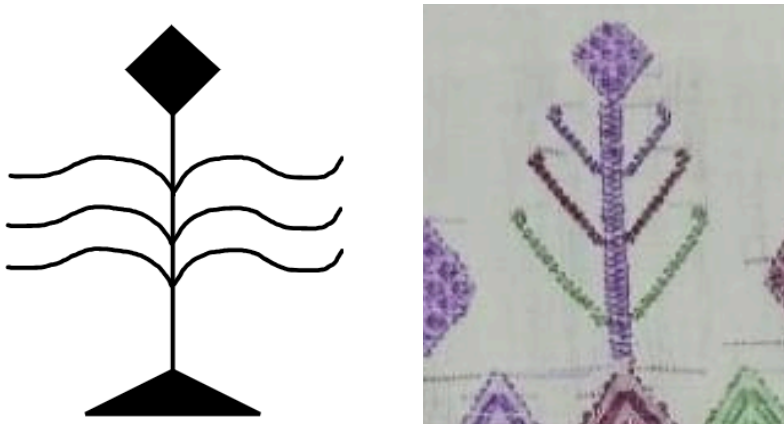


Fig. 69 a) Dibujo esquemático, *ste'el xan*, NCDP. b) Fotografía cortesía de Cecilia del Carmen Pérez de la Torre.

Del brocado anterior, no fue posible documentar los pasos a seguir para la realización del mismo ya que, al preguntar por él los tejedores solían responder que se teje igual que el antes mencionado *nich nap* o bien, que es el mismo brocado.

El brocado que se ilustra a continuación (Fig. 70) es conocido como *yaxte' Chi'uk Sat*, Ceibo. Hace referencia a la ceiba petandra, especie que, como se ha mencionado con anterioridad era usada para confeccionar prendas finas.

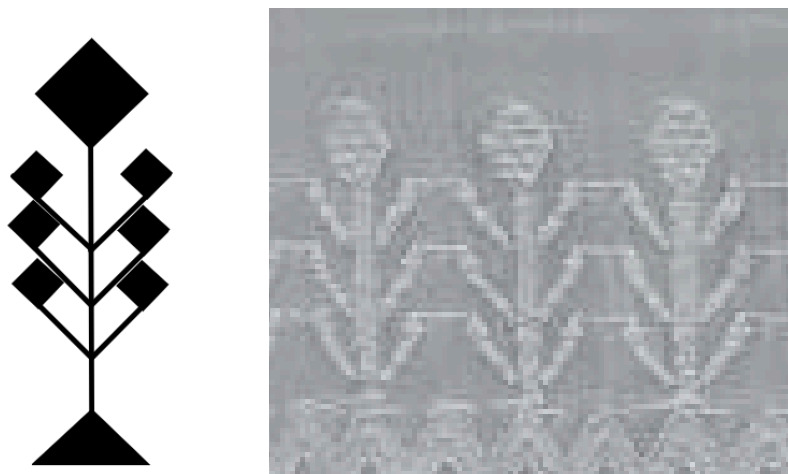


Fig. 70 a) Dibujo esquemático, yaxte' chi'uk sat, NCDP. b) Fotografía de archivo personal.

Las indicaciones para la realización del brocado ilustrado con anterioridad son las siguientes:

Para empezar este dibujo se levanta en cuatro y se dejan ocho hebras de espacio, luego tres, dos y una; al mismo tiempo se comienza el otro extremo, así que se levanta de los dos lados de dos en dos, para formar las ramas, y el tronco de uno en uno hasta terminar. Con las ramas se comienza con los frutos o bolitas levantando dos, tres y cuatro y luego disminuye a tres, dos y hasta terminar en una hebra. Antes de terminar la bolita se comienza la otra rama de la misma forma que la primera y ahí se hacen tres ramas con sus bolitas o frutos. Al terminar todas las ramas se comienza así el último fruto o bolita, que es la punta: de dos, tres, cuatro y cinco y después se disminuye a cuatro, tres, dos y se termina ahí (Ramírez, 1998, p. 164-165).

El siguiente brocado, *ixim* (Fig. 71), maíz, representa a la especie *zea mays*, parte fundamental de la dieta de los pobladores de la región. Y en este caso, la realización de dicho brocado es la suma de la realización del brocado de *yaxte' chi'uk sat*, en la primera parte, y al llegar a la parte final, donde se teje “la última bolita o fruto” se procede a seguir los pasos indicados para el brocado de *balum' pej*.



Fig. 71 a) Dibujo esquemático, ixim, NCDP. b) Fotografía de archivo personal.

Del siguiente brocado, *ts'i* (Fig. 72), perro, cuentan los pobladores del lugar que estos animales se encuentran presentes en las prendas de hombres y mujeres debido a que son de suma importancia para los campesinos ya que los acompañan en sus jornadas laborales y suelen ser cazadores y buenos guardianes y, en el hogar son quienes cuidan la casa y a la familia, así como los animales de corral que se pudieran criar para el consumo familiar o para la venta.

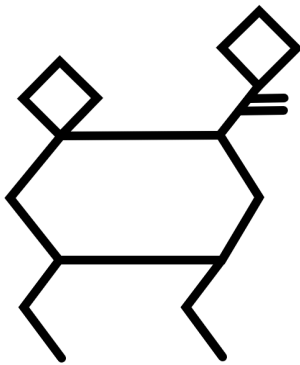


Fig. 72 a) Dibujo esquemático, *ts'i*, NCDP. b) Fotografía de archivo personal.

Para la realización del brocado se procede de la siguiente forma:

Al empezar este dibujo se levanta de diez hebras dejando las dos puntas del hilo. Primero se hacen las patas levantando de dos hebras y subiendo cinco pasadas de hilos a la izquierda o atrás y cinco a la derecha o adelante. Después se comienza con el cuerpo levantando dos pasadas de diez hebras, otra de seis y la última de diez hebras con dos pasadas. Luego se comienza el pescuezo y la cola levantando de dos hebras en cada uno, cuatro



pasadas adelante y cuatro y tres atrás: luego se hace el hocico de cuatro hebras con dos pasadas y al final la cabeza de dos hebras, tres, cuatro y cinco y después disminuyendo cuatro, tres y dos, para que quede formada la bolita. Ahí se termina de hacer el dibujo (Ramírez, 1998, p. 184-185).

El siguiente brocado o dibujo (Fig. 73) es conocido como *mut*, pollo. “Este dibujo es la figura de las aves que existen en el monte y de las que crecen en las casas” (Velázquez, 2024, comunicación personal), en pláticas con algunos abuelos mencionaron que se trata de un ave especial, el *ti'*, un ave encargada de avisar cuando algo malo va a pasar. Del *ti'*, cuentan que se trata de un pequeño gallo negro que sale de la montaña y recorre el pueblo los días viernes y que verlo o escucharlo “cantar” es de mal augurio.

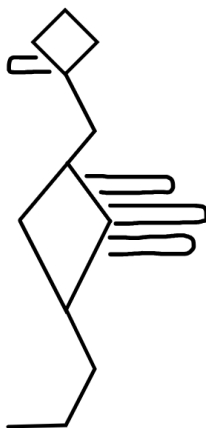


Fig. 73 a) Dibujo esquemático, *mut*, NCDP. b) Fotografía de archivo personal.

Para la elaboración del brocado del *mut* se procede de la siguiente forma:

Al principio se le ponen las patas (que puede tener una o dos) levantando dos hebras y dando cuatro pasadas al lado izquierdo o atrás y cuatro de frente o al lado derecho. Luego se sigue el cuerpo del pollo levantando nueve hebras con dos pasadas de hilos y en medio de diez hebras también con dos pasadas. La tercera parte del cuerpo es de ocho nuevamente y dos pasadas de hilos, En seguida van las alas y el pescuezo de dos hebras de cuatro pasadas atrás y cuatro adelante. Al terminar esto se continúa con el pico, levantando cuatro hebras con dos pasadas. Al último es la cabeza, que se forma con una bolita empezando

de dos hebras, tres, cuatro y cinco; después se disminuye en cuatro, tres, dos y uno. Así se termina el dibujo (Ramírez, 1998,p. 181-182).

El último brocado (Fig. 74), conocido como *viniketik*, hombres. Hace referencia, según cuentan los pobladores, a los ancestros. Y si bien el brocado podría parecer una representación femenina, hace referencia a hombres y mujeres de forma indiscriminada, según refieren diferentes informantes “este dibujo se debe a que nuestros ancestros no se vestían como ahora, sino con piel de animales que ellos cazaban. Únicamente se cubrían una parte del cuerpo, de la cintura hacia las piernas” (Velázquez, 2024, comunicación personal).

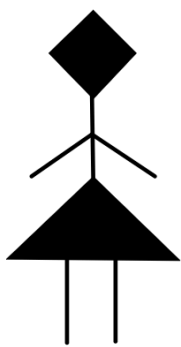


Fig. 74 a) Dibujo esquemático, *viniketik*, NCDP. b) Fotografía cortesía de Cecilia del Carmen Pérez de la Torre.

Para la realización del brocado de *viniketik* se procede de la siguiente forma:

Al empezar a hacer este dibujo se enlazan diez hebras de hilo; en la segunda pasada se levantan de tres en cada pie y a la tercera pasada de uno en uno, que es de la parte de la pierna, en la que se suben seis pasadas. Al terminar se comienza en la parte donde se cubre de la cintura a la pierna, levantando ocho hebras de hilo y después disminuyendo de siete, seis, cinco, tres, dos y uno. En ese momento se comienzan los brazos y se enlaza de tres; en la segunda pasada de hilo se levantan de uno en cada brazo y la de en medio también de una hebra. Al cerrar o completar las manos y el cuerpo se comienza con la cabeza, levantando dos hebras y se va aumentando hasta llegar a cinco



hebras; después se disminuye a cuatro, tres, dos y se termina el dibujo (Ramírez, 1998, p. 178-179).

Habiendo presentado los diferentes brocados que se han identificado en los textiles de Venustiano Carranza, Chiapas, he de proceder a mencionar también los diferentes colores que se han identificado en los diversos brocados.

#### **4.2.3. Colores**

Los colores, dentro de las artes plásticas, son empleados para comunicar mensajes, de la misma forma, en muchas culturas, los colores son empleados para comunicar mensajes específicos, pero, puede ocurrir también que algunos sean empleados solo por estética. En el caso de los colores empleados en los textiles de Venustiano Carranza, la variación en el uso de los colores responde mayormente, en las prendas rituales a mensajes específicos, mientras que, en las prendas de uso cotidiano y las prendas estilizadas, el uso de los diversos colores responde más a la estética final de la prenda.

Dentro de los colores que encontramos, de mayor a menor frecuencia, en los brocados policromos del lugar podemos identificar el rojo. Se observa también la presencia del azul y el amarillo, y por último, el verde. Todos estos colores están presentes en prendas femeninas y masculinas, así como en textiles utilitarios.

En el caso del fondo o la urdimbre de las prendas, en las prendas masculinas predomina el uso del color blanco, siendo el traje del Carrerante, personaje que recorre a caballo las calles principales del pueblo en las festividades de San Sebastián, San Pedro, San Juan y San Bartolomé Apóstol, el único que representa la excepción a la regla al ser tejido con una urdimbre roja con delgadas líneas negras y con brocados de los colores antes mencionados para el resto de prendas. Y se suma al traje del Carrerante el pañuelo, elemento que es usado por hombres que ostentan un cargo dentro de las celebraciones rituales tradicionalistas, o como ellos dicen, de los naturales.



Fig. 75 Yovani, David, Cesar y Antonio, Carrerantes descansando a la hora de la comida en celebración en honor a San Pedro, 2022. Archivo personal.

Es importante mencionar que estos corresponden con las prendas tradicionales usadas solo en celebraciones de tipo ritual a lo largo del año.

En el caso del color rojo, la presencia de este color se relaciona con lo sagrado y la fertilidad. En las prendas de las mujeres, este color suele ser usado para el brocado de *ch'ix k'anal* y *alku kinabal*, así como en las líneas que delimitan los espacios en el huipil (Fig. 76) y, en el enredo o nagua, este color se usa de forma indiscriminada en los diferentes motivos, resaltando entre la policromía, por el tamaño y posición del motivo, la representación de la cruz que se posiciona a un costado.



Fig. 76 Mujer, rezadora, portando huipil tradicional con brocados polícromos. Fotografía de archivo personal.

En las prendas masculinas, el color rojo suele verse en el brocado conocido como chokobil, mismo que, como se mencionó antes, se encuentra relacionado con los genitales masculinos y que suele tejerse en los pantalones de los hombres que están en edad reproductiva (Fig. 77). En casos especiales, también se puede encontrar este color en las camisas, a la altura del pecho, en brocados diversos.



Fig. 77 Pantalón tradicional con brocado de chokobil. Fotografía cortesía de Cecilia Pérez de la Torre.

Cuando se trata del color azul, este suele ser usado en las prendas femeninas en el brocado conocido como *alku kinabal*, donde su presencia junto con el color amarillo y el verde dan la forma al arcoíris. Este color también puede ser empleado para brocar el centro de la representación de *ch'ix k'anal*, así como los diversos brocados que se encuentran en la parte inferior de la prenda. En el caso de las prendas masculinas, este color se puede encontrar en la parte interna del brocado de *chokobil*, en el pantalón y, en los brocados que pueden estar sobre el pecho del individuo.

El color amarillo, como se ha mencionado con anterioridad, en la prenda femenina se puede encontrar en el brocado de *alku kinabal* así como en el centro del brocado de *ch'ix k'anal* y en los diversos brocados que se encuentran en la parte inferior de la prenda. Y en las prendas masculinas, también se puede encontrar como parte del brocado *chokobil*, así como en los brocados que se colocan sobre el pecho de su portador.

Y, por último, el color verde, al igual que los colores, azul y amarillo, en la prenda femenina se le encuentra presente en el brocado de *alku kinabal*, así como centro de la *ch'ix k'anal* y en los brocados que se encuentran en la parte inferior de la prenda. En las prendas masculinas, se repite el patrón que se tiene para los colores amarillo y azul, es decir, se le encuentra como parte del brocado *chokobil*, así como en los brocados que se localizan sobre el pecho del individuo.



Fig. 78 Detalle de brocado de *alku kinabal* en huipil tradicional, fotografía de archivo personal.



#### 4.2.4. Composición

Los motivos que se encuentran tejidos en las diversas prendas tradicionales suelen tejerse uno por línea en forma seriada. Es decir, en cada línea brocada se tiene una sola representación repetida en todo lo ancho del lienzo.



Fig. 79 Detalle de la división espacial de un huipil tradicional de diez años de antigüedad a la fecha de la fotografía (mayo 2023). Fotografía de archivo personal.

En el caso de los huipiles tradicionales, ilustrados con anterioridad (Fig. 76, 78 y 79), estos cuentan con líneas rojas horizontales en la parte inferior, mismos que delimitan el espacio ocupado por uno o dos brocados que se encuentran en los límites de estas líneas. En la parte media de la prenda se tiene la representación de *ch'ix k'anal* que, también se encuentra brocada dentro de los límites marcados por dos líneas rojas y, en la parte superior de la prenda, sobre los hombros, se tiene la representación de *alku kinabal*, mismo que en el pasado ocupada todo el espacio que corresponde con “la manga” de la prenda y que con el paso del tiempo se ha ido reduciendo considerablemente.



Fig. 80 Fragmento de camisa tradicional de alrededor de cuarenta años de antigüedad a la fecha de la fotografía (mayo 2024).

Cuando se trata de las camisas tradicionales, estas, al igual que los huipiles, presentan el mismo motivo en todo lo ancho del lienzo. Se distinguen dos tipos de camisas tradicionales, una, que como se ha mencionado, tiene brocados a la altura del pecho de su portador y otro, el más usado, que cuenta con brocados en todo lo largo del lienzo. En el caso de la camisa que tiene brocados en toda su extensión, este suele presentar los brocados relacionados con la tierra en la parte inferior, seguida de representaciones vinculadas con la flora y la fauna, y sobre estas se localizan representaciones vinculadas con el cielo. Este patrón puede repetirse o no a lo largo del lienzo.

Los enredos o naguas cuentan con representaciones vinculadas con la tierra y la flora en toda su extensión, delimitando el espacio en la parte inferior con líneas rectas o zigzagueantes de colores y, en ocasiones dejando un espacio libre en la parte superior, reservando esta parte de la prenda para la representación de las cuatro colas del alacrán, mismo que se coloca a un costado de su portadora. Los pantalones en cambio, son de fondo blanco y tienen en toda su extensión, pero de



forma dispersa la representación conocida como *chokobil*. La variación en la diversidad de los motivos presentes en el enredo depende de la técnica empleada, exhibiendo los enredos tejidos una menor diversidad que los enredos bordados. Al igual que las camisas y los huipiles, los enredos tejidos tienden a presentar un mismo motivo brocado en toda la línea que conforma el ancho del lienzo (Fig. 81), mientras que, en el enredo bordado puede haber diversos motivos bordados en una misma línea (Fig. 82). Como se aprecia en las fotografías que se exponen a continuación.



Fig. 81 Falda/enredo tejido en telar de cintura con brocados policromos. Fig. 82 Falda/enredo con motivos policromos bordados sobre un lienzo tejido en telar de cintura.

Si bien existen enredos tejidos en telar de cintura con brocados policromos que presentan diversos motivos en una misma línea, estos se pueden distinguir con facilidad de los que son bordados gracias a las líneas que tienden a ser más rectas. Hecho que se evidencia en gran medida en el motivo conocido como cuatro colas del alacrán. Como se observa en la imagen que se muestra a continuación (Fig. 83).





Fig. 83 Lienzo en telar de cintura para enredo. Fotografía cortesía de Santiago de la Torre Velasco, artesano textil de *Yon Pom*.

#### **4.2.5. Escala y proporción**

Las diversas representaciones que encontramos plasmadas en la multiplicidad de prendas tejidas en el telar de cintura por los tejedores de Venustiano Carranza son de entre 2 centímetros y 5 centímetros de alto y de entre 2 centímetros y 5 centímetros de ancho, en su mayoría.

Las dimensiones de los diversos motivos no dependen del tamaño de la prenda si no del diseño final de la misma. Teniendo así que las prendas que cuentan con brocados más pequeños y diversos son consideradas como prendas más finas, mientras que las prendas que tienen brocados de mayor tamaño y con menor variedad pueden ser consideradas prendas de menor valor.



Fig. 84 Huipil largo, manto oscuro. Fotografía de José Ramírez para CATAL.

No existe una división de tipo jerárquico entre los diferentes brocados ya que, según refieren diversas personas, todos son importantes debido a que son representaciones del mundo en que habitan y también son recordatorios de las historias que han sucedido en el pueblo y que tienen que ser transmitidos de una generación a otra.

En el caso del pañuelo de Carrerante, este cuenta con un centro que es ocupado por el dibujo conocido como *alku kinabal* y presenta en los bordes una variedad de brocados que cubre la totalidad de la pieza. En este caso, si bien el brocado de *alku kinabal* parece ocupar mayor cantidad de espacio, en realidad se tiene un equilibrio entre este motivo y el resto, destacando únicamente por su localización en la pieza.

Hay piezas que, al igual que el pañuelo de Carrerante, exponen diseños brocados que parecen ser un solo brocado en su totalidad pero, en realidad son la repetición seriada de un mismo motivo, dando así la impresión de que es un solo brocado con dimensiones mayores (Fig. 85 y 86).





Fig. 85 Manto sol, fotografía de José Ramírez para CATAL, 24 de junio de 2024. Fig. 86 Manto celeste, fotografía de José Ramírez para CATAL, 19 de septiembre de 2024.

En el huipil nombrado como Manto sol (Fig. 85) se aprecia un lienzo brocado en su totalidad. Mientras que en el huipil conocido como Manto celeste (Fig. 86), se tienen brocados en la parte media inferior y en la parte superior de la prenda. En ambos casos se tienen brocados continuos que dan mayor grosor a la prenda y, de igual forma, en ambas prendas se replica el diseño en la parte posterior de las mismas.

Así tenemos que las prendas tejidas por las mujeres y hombres de Venustiano Carranza, Chiapas, resultan ser paisajes que contienen historias, mismos que solo pueden reconocerse y entenderse si se conocen los diferentes significados de los motivos y símbolos presentes en los diversos lienzos, así como los significados de los colores con que estos son brocados.

Sumando todo lo anterior, los textiles producidos en Venustiano Carranza, Chiapas, resultan ser una fuente de información mega diversa que nos arroja datos relacionados con el ambiente y la historia del lugar, así como datos sobre la persona que porta las diferentes prendas.

## **Capítulo 5. Tejiendo el cosmos desde lo prehispánico hasta hoy**

A lo largo del paso del tiempo, los textiles se han modificado según las necesidades de sus portadores, así como según la disponibilidad de recursos presentes en el área donde estos son creados.

Así, los textiles que hoy se observan en Venustiano Carranza, Chiapas, son producto de una larga tradición textil que, además de procurar la protección de sus portadores, también cumple con funciones de conservación y comunicación de información relacionada con la historia y el paisaje del pueblo.

En el caso de los textiles de Bonampak, Chiapas, podemos identificar en ellos representaciones que corresponden con especies de flora y fauna propios del lugar, así como motivos geométricos que corresponden con representaciones abstractas de elementos que van desde formaciones geográficas hasta deidades.

A continuación, se presenta una discusión comparativa entre los textiles de Bonampak, Chiapas y Venustiano Carranza, Chiapas, donde se pueden apreciar las similitudes y diferencias entre los textiles de ambos sitios.

### **5.1. Elementos visuales: similitudes y diferencias en patrones, colores y composiciones.**

Las principales similitudes que se pueden identificar corresponden con elementos identificados en los huipiles largos donde la técnica empleada, así como el tamaño de las prendas, es similar. Sumado a esto, los motivos brocados que se presentan en los mismos tienen similitud cuando nos limitamos a los motivos geométricos pero, cuando se trata de representaciones de tipo naturalista, las que se encuentran en los textiles de Bonampak son más elaborados que los que se pueden observar en Venustiano Carranza.



Fig. 87 Mujeres portando huipiles polícromos, Fotografía cortesía de Dalia Ramírez tomada por Jairo Amizada Trujillo para Artesanías Cha'v, 2024.

La Fig. 87 muestra a un grupo de mujeres portando huipiles largos, todos ellos de dos lienzos tejidos con hilo petet, es decir hilado con huso y malacate, y brocados polícromos. Como se ha mencionado con anterioridad, las representaciones de formas geométricas que se han podido identificar en Bonampak, han sido reconocidas también en los lienzos de Venustiano Carranza mientras que, las representaciones de flora y fauna distan bastante unas de otras ya que las identificadas en Bonampak son de tipo naturalista mientras que las observadas en Venustiano Carranza son más abstractas, como podemos ver en los huipiles de la Fig. 87 donde se tiene representaciones de maíz, ceibas, palmas, perros y aves en diversas líneas de cada huipil.

Otra de las similitudes que destacan son los bordes de colores presentes en los lienzos cerrados y lienzos abiertos, estos últimos con terminación en barbas o flecos, ambos empleados para brindar soporte al lienzo y evitar que las prendas se dañen. Este hecho es fácilmente observable en prendas de grandes dimensiones como lo son las capas, huipiles y enredos (Fig. 88) donde, en el caso de Bonampak, se pueden apreciar bordes polícromos o de un solo color mientras que, en



Venustiano Carranza, esto es más evidente en los huipiles y en los enredos. Donde se tiende a finalizar el lienzo con líneas rectas sobrepuestas de diferentes colores o bien, con motivos geométricos repetidos en lo ancho del lienzo.



Fig. 88 Enredo polícromo de personaje identificado como FH1 8, Bonampak. a) Fotografía de Sophia Pincemin. b) Dibujo de Cristell Delesma basado en fotografía de Sophia Pincemin.

La Fig. 88 muestra un enredo con borde en color amarillo de alrededor de 5cm de ancho. Se puede apreciar que se trata de un lienzo cerrado gracias a la continuidad de la línea que define la prenda, así como por la continuidad en la consistencia del color empleado. Se observa en la misma prenda una línea que recorre el contorno a alrededor de 5cm de la línea amarilla del borde, conteniendo en el espacio que se crea entre ambos paralelos una serie de rectángulos negros con bordes amarillos.

Dentro de las diferencias que se pueden apreciar en los lienzos trabajados tenemos la ausencia de motivos seriados en los textiles prehispánicos. Contrario a lo observable en los textiles de Venustiano Carranza, en los textiles representados en los murales de Bonampak, los motivos brocados no responden a una serie continua del mismo motivo en lo ancho del lienzo, a menos que se trate de líneas que delimitan espacio en el mismo, como el caso anterior (Fig.88).





Fig. 89 Enredo de FH1/61 Bonampak, fotografía de Sophia Pincemin.

Observamos en Bonampak representaciones abstractas de paisajes o historias que no necesariamente recurren a la repetición de los símbolos e iconos empleados para la representación abstracta de estos. Esto es el caso del enredo portado por el personaje FH1/61 donde se puede observar una representación antropomorfa rodeada de especies de flora (Fig. 89) y que si bien emplea elementos iconográficos y simbólicos reconocidos, estos se presentan de forma menos abstracta.



Fig. 90 Acercamiento a detalle de brocado de FH1/20 dibujo de NCDP basado en dibujo de Pincemin.

En la Fig. 90 se puede observar el detalle de los brocados del huipil que porta un personaje. Se aprecia que esta prenda es bastante delgada como para permitir observar la silueta del individuo que la viste.

En este caso, el arco que se encuentra representado en la prenda y que se observa a la altura del brazo izquierdo de la persona, recuerda al llamado *ch'ixal alku'* presente en los textiles de Venustiano Carranza he ilustrado en la Fig. 62 y el ave es similar al mut (Fig. 73) también presente en los textiles del lugar ya mencionado.

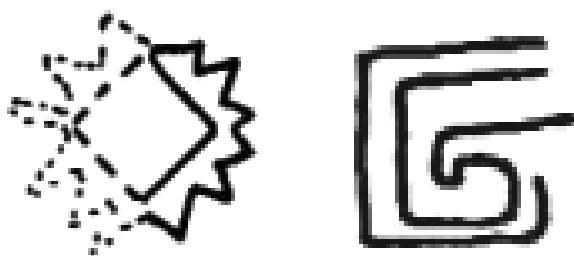


Fig. 91 a) Detalle, estrella espinuda. Dib. Sophia Pincemin. b) Detalle, greca espiral. Dib. Sophia Pincemin.

Las figuras que se muestran arriba (Fig. 91 a) y b) corresponden a los brocados presentes en el huipil que porta el personaje FH1/21 de la escena 1, del cuarto 1 de Bonampak. La conocida como estrella espinuda (Fig. 91a) se encuentra ubicada sobre el pecho y sobre la parte dorsal del personaje. Este mismo brocado fue reconocido en Venustiano Carranza como *ch'ix k'anal*, estrella espinuda o, estrella con picos y, la greca sencilla que se ilustra en la Fig. 91b se localiza sobre los brazos del personaje ya mencionado, es reconocida actualmente en Venustiano Carranza como *sne tsek*, o cola de alacrán y suele encontrarse de forma recurrente en las faldas y enredos de las mujeres.

Como se puede observar, los motivos que se repiten con mayor frecuencia en las prendas que portan los diferentes personajes presentes en los murales de Bonampak son los rombos, pudiendo ser estos únicos o concéntricos, como los de la capa de Chaan Mwan, se observa también una variante de un rombo rodeado de líneas, conocido ahora como “estrella espinuda”. Las grecas también son un motivo recurrente, al igual que los triángulos y los óvalos (Pincemin 1999, p. 457).

En el caso de la estrella espinuda, los pobladores de Venustiano Carranza refieren que “este dibujo está relacionado con la feminidad, con la fertilidad de la mujer y de la tierra y lo correcto es que se teja sobre el pecho” (Ruiz, Amaury, comunicación personal, 2024) y, en cuanto a la greca, como se ha mencionado con anterioridad, se vincula con la protección de su portador, así como con el poder que ostenta el mismo.



Fig. 92 Detalle de faja de FH 1/75 escena de músicos, cuarto 1. Dib. de Sophia Pincemin.

La Fig. 92 muestra el detalle de una cruz circunscrita en un cuadrado y, como se aprecia en la ilustración, este motivo se encuentra presente en toda la prenda. En el caso de Venustiano Carranza, se tiene la presencia de una cruz tejida en la capa de El *Malintzin* (Fig. 93 a), y en algunos huipiles, como se muestra en la Fig. 93 b.

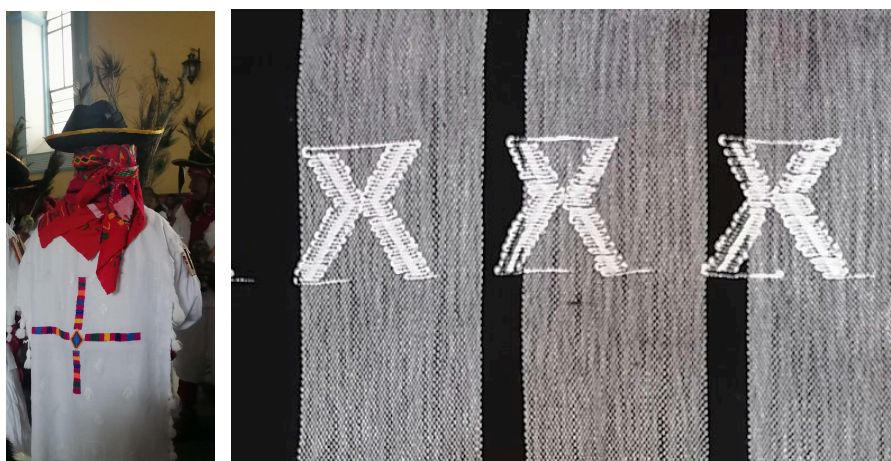


Fig. 93 a) Detalle de capa del Malintzin. b) Fragmento de huipil con iconografía de cruces. Archivo personal.

Es importante mencionar que existe iconografía/dibujos presentes en los textiles de Venustiano Carranza que se tejen a petición de quien los encarga y que en la mayoría de los casos carecen de un nombre en tsotsil, así como de un significado socializado.

## 5.2. Elementos materiales: continuidad o cambio en los materiales y técnicas.

El quehacer del tejido forma parte de la vida cotidiana de muchas mujeres y, más recientemente, hombres de Venustiano Carranza. Si bien no todos los hombres involucrados lo hacen tejiendo, sí son ellos los encargados de buscar en el campo los “palos” que conforman las diferentes partes del telar de cintura. Es así que, seleccionan cuidadosamente los diferentes palos que se emplearán para el telar, siendo estos de diferentes medidas de longitud y también de diferentes grosores.

Mencionan los hombres que estos elementos se cortan en días de luna llena porque esto le confiere de fuerza y resistencia al telar, de no hacer el corte de los palos en los días correspondientes, éstos serían tiernos (como la luna) y se romperían con facilidad o, serían más vulnerables a doblarse con el uso (Pérez Abarca, 2024, Información personal)

A continuación, haciendo uso de fotografías obtenidas en diversas ocasiones se muestran los elementos y técnicas que forman parte del quehacer del tejido. Mismo que al comparar los telares actuales con las reconstrucciones de telares prehispánicos, se infiere no presentan cambios relacionados con la estructura.



Fig. 94 Fotografía de “algodón” de Yaxte *chi'uk sat*, ceibo (*ceiba speciosa*). Archivo personal.

Según cuentan los mayores, el “algodón” proveniente del ceibo (Fig. 94) se empleaba para confeccionar prendas finas. Esto porque dicho algodón es más ligero



y esto hacía que las prendas fueran más delgadas y delicadas y, a la vez, más laboriosas debido a la fragilidad y estructura de las fibras.

Si bien, en la actualidad no hay artesanos que lo usen para confeccionar prendas, sí comunican que el hilado de dicho algodón es bastante más difícil debido a que las fibras son más cortas y menos resistentes, lo cual implicaría el uso de un malacate pequeño y ligero, así como de un huso bastante delgado y corto. Mencionan también la existencia de secretos que son realizados para poder laborar con este recurso.



Fig. 95 Fotografía de mujer hilando, de Artesanías Cha'v. Fig. 96 Fotografía de husos con hilo en un recipiente, de Artesanías Cha'v.

En la imagen anterior se puede observar a la hilandera añadiendo fibra al hilo (hebra) para continuar con el quehacer mismo de hilar a partir del algodón haciendo uso del malacate y el huso (Fig. 95). Se observa en la misma imagen al malacate y el huso “descansando” en una vasija de barro.

La siguiente imagen (Fig. 96) muestra una variedad de husos con hilo de algodón de diferentes colores, se puede observar entre los husos un malacate y al frente de los mismos se aprecia un fragmento de textil fino similar a una gasa confeccionada a partir de hilos de algodón hilados por la misma técnica.



Fig. 97 Fotografía de mujer desenredando las hebras de hilo teñido. Archivo personal. Fig. 98 Fotografía de mujer estirando hilos teñidos. Archivo personal.

En la primera imagen (Fig. 97) se observa a doña Carmen desenredando hilos que fueron previamente teñidos. Para ello se ayuda de alguien más ya que se requiere de alguien que sujete los hilos mientras otra persona va desenredando de uno en hilo los hilos. Se procede, como se ve en la imagen que sigue (Fig. 98), como una vez desenredados los hilos hay que estirarlos. Dicho trabajo es realizado por una sola persona y, mientras los hilos se van estirando hay que procurar cambiarlos de posición o de punto de agarre e irlos rotando, esto para que todos los hilos tengan la misma resistencia.





Fig. 99 Fotografía de desenredador y Comen, archivo personal. Fig. 100 Fotografía de desenredador y vara de paso, archivo personal.

En la imagen anterior del desenredador y el comen, tecnologías que son empleadas en la actualidad (Fig. 99), el primero, como su nombre lo indica sirve para deshacer/desenredar las madejas de hilo y facilitar después que los hilos sean pasados al comen, elemento empleado para medir lo largo de los lienzos que serán tejidos.

Las medidas de los lienzos se determinan en el comen, que, como se aprecia en la fotografía, cuenta con líneas labradas en uno de sus costados donde se coloca un palito en la línea que corresponde con la medida seleccionada y que sirve para ir sujetando los hilos en la parte inferior a la hora de ir contándoles para después pasarlos al telar.

El desenredador también es empleado para facilitar la preparación de la vara de paso como se ilustra con anterioridad (Fig. 100). En este caso, una vez los hilos se han colocado en el desenredador, se procede a pasarlos a la vara de paso empezando por uno de sus extremos. Se sujeta la punta del hilo sobre uno de los extremos de la vara y se lleva al hilo al otro extremo, sin hacer nudos ni sujetar el

hilo de ninguna otra forma, se regresa el hilo al extremo donde se inició y se procede de esta forma hasta que la vara de paso tiene en sí todo el hilo que será empleado para tejer el lienzo.



Fig. 101 Fotografía de colocación del peine. Fig. 102 Fotografía de telar armado. Fig. 103 Fotografía de telar con manojos contados. Fotografías de archivo personal cortesía de Pérez de la Torre, Cecilia.

Una vez los hilos se han colocado en el *bix* se procede a colocar el peine que servirá para mantener los ligamentos en la posición correcta a medida que se va tejiendo el lienzo (Fig. 101). En la siguiente imagen se pueden apreciar grupos de hilos separados entre sí, cada uno de estos grupos es de 20 hilos y esto corresponde a 1.4cm longitudinales del textil (Fig. 102). En la siguiente figura se aprecian los hilos ya contados y colocados en el lugar que les corresponde (Fig. 103). Previo a la colocación del *jít'ak*.



Fig. 104 y Fig. 105 Fotografías de colocación del jit'ak. Archivo personal, cortesía de Pérez de la Torre, Cecilia.

Apenas se coloca el peine se procede a colocar el *jit'ak'* (Fig. 104 y 105) elemento que sirve para separar los hilos en grupos de veinte y mantener la forma y las medidas del lienzo a medida que se va tejiendo. Como se puede apreciar, el *jit'ak'* se coloca enrollando el hilo alrededor del bix respetando la previa separación de los hilos en madejas de 20 cada una.

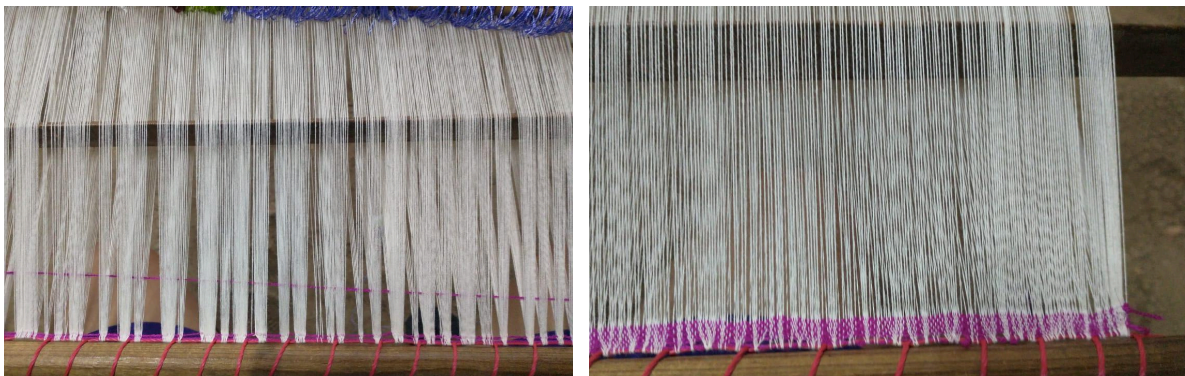


Fig. 106 Fotografía del inicio del telar aun sin tejer donde se aprecia la posición del jit'ak'. Fig. 107 Fotografía del inicio del telar ya iniciado a tejer donde se aprecia el jit'ak'. Fotografías de archivo personal.

Detalle del *jit'ak'* en su posición final, misma que ocupará todo el tiempo que el lienzo se esté tejiendo (Fig. 106). Se puede apreciar también las primeras pasadas de brocado que en este caso corresponden al color rojo mientras que los



hilos blancos corresponden a los ligamentos (Fig. 107). Se aprecia también que en este caso se trata de un lienzo cerrado.



Fig. 108 Fotografía de inicio de telar de lienzo con “barbas”. Archivo personal. Cortesía de Pérez de la Torre, Cecilia.

En la imagen anterior se ilustra la forma en que se inicia un lienzo abierto (Fig. 108), que, a diferencia del anterior, al ser sacado del telar tendrá “barbitas” en sus extremos, mismos que se sostendrán por medio de pequeños nudos que también estarán conformados por grupos de veinte hilos cada uno.

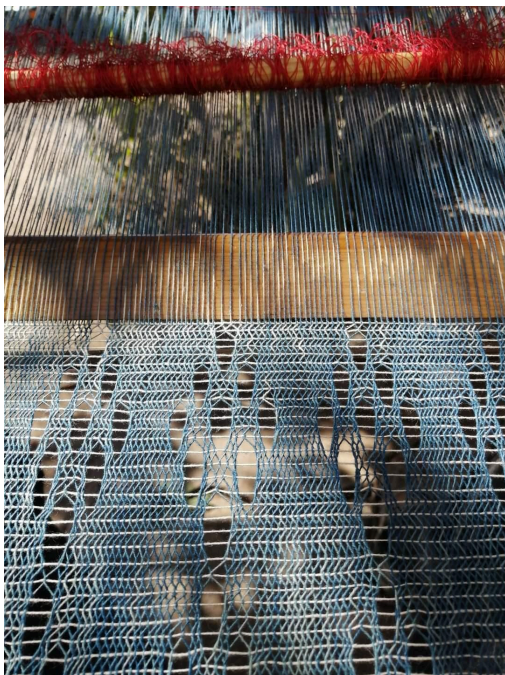


Fig. 109 Fotografía de telar con formas creadas a partir de la tensión diferencial de los hilos.

En la figura anterior (Fig. 109) se aprecia un tejido que, a diferencia de los presentados con anterioridad, expone formas que se consiguen por medio de la presión diferencial aplicada a la hora de pasar la vara de paso o de liso e ir reacomodando los hilos de los ligamentos, antes de volver a apretar con el machete.



Fig. 110 Fotografía de lienzo en telar. Archivo personal. Cortesía de Pérez de la Torre, Cecilia.

El lienzo que se muestra en la imagen anterior (Fig. 110) ya ha sido girado para tejer los últimos dibujos brocados. Como se aprecia en la fotografía, ambos extremos del lienzo están tejidos, evidenciando así que los lienzos no se tejen de principio a fin en la misma posición, sino que se van girando para facilitar la labor de la persona tejedora.



Fig. 111 Mujer artesana de Artesanías Cha'v tejiendo un huipil ceremonial en telar miniatura. Fotografía cortesía de Dalia Ramírez.

Se puede observar a una mujer artesana de Artesanías Cha'v tejiendo un huipil ceremonial en miniatura (Fig. 111). Por el tamaño del lienzo es posible apreciar todos los elementos que conforman el telar de cintura, así como la posición del cuerpo a la hora de estar realizando la labor del tejido. En este caso, la tejedora indicó dedicar a esta labor alrededor de dos horas al día ya que al tratarse de una pieza miniatura los brocados eran más difíciles de realizar.



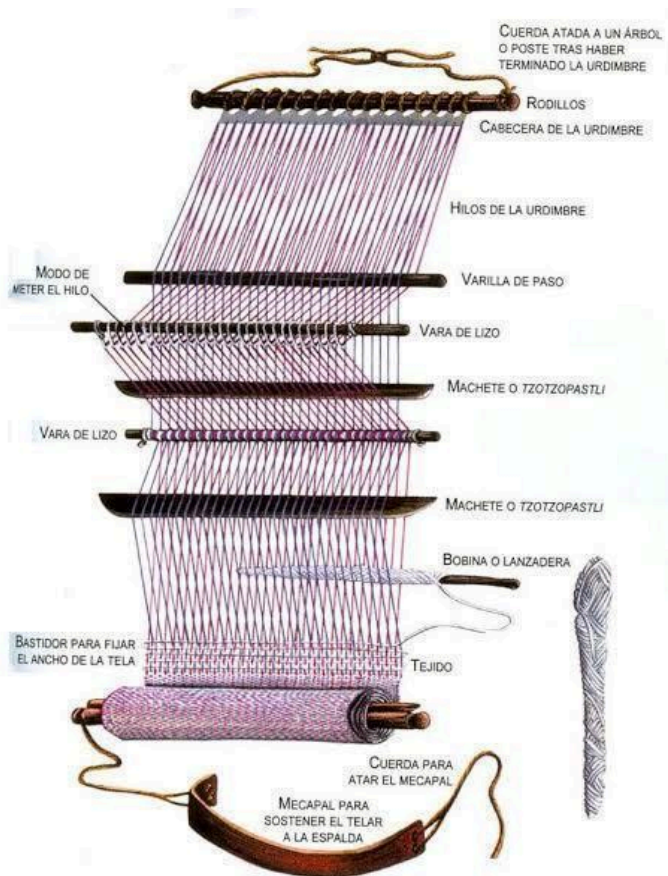


Fig. 112 Ilustración de telar de cintura de Arqueología Mexicana, edición especial núm. 55. pp. 80-81.

En la Fig. 112, mostrada arriba, se pueden apreciar las diferentes partes de un telar de cintura prehispánico. Como se ha mencionado, la estructura del telar sigue siendo la misma y la forma en que este funciona igual. En este caso no se presentan hilos correspondientes con una trama suplementaria, es decir, con los brocados, pero al igual que ocurre con los textiles de Venustiano Carranza, estos hilos son independientes a la estructura del telar y pueden ser agregados según el lienzo se va creando.



Fig. 113 Figurilla de Jaina, mujer tejiendo en telar de cintura, de Museo Nacional de Antropología (inah.gob.mx). Fig. 114 Tía Ceci tejiendo huipil. Archivo personal.

Si bien carecemos de representaciones de tejedores en Bonampak, sí podemos encontrar representaciones de estos en diversos soportes, como ya hemos visto y, en este caso, la figurilla presentada en la Fig. 113 corresponde con una mujer que se encuentra tejiendo y que evidencia la postura correcta adoptada por los tejedores a la hora de realizar la labor de tejer en telar de cintura. En la siguiente imagen, Fig. 114, podemos observar a una mujer, mi tía Ceci, tejiendo en telar de cintura, que adopta en la parte superior, de cintura para arriba, la misma postura que el personaje de la figurilla pero a diferencia de la mujer de la figurilla, ella se encuentra sentada sobre una silla y no directamente en el suelo.

En cuanto a los brocados, existen en Venustiano Carranza dos formas de “sembrar los hilos”, la primera da como resultado brocados planos (Fig. 115) y la segunda produce brocados con mayor volumen gracias a que estos se hacen por medio del “enrolladito” de los hilos del brocado en los hilos de los ligamentos (Fig. 116).



Fig. 115 Huipil de 5 años de antigüedad con brocados polícromos. Archivo personal.

Como se mencionó con anterioridad, no todos los brocados se ven de la misma forma y esto se debe a que los hilos que los conforman son “sembrados” en el lienzo de formas diferentes. Existen textiles que tienen brocados que sobresalen muy poco del lienzo pero que, por sus policromías, como el caso anterior, es fácil identificar los diferentes dibujos. Por otro lado, existen brocados que sobresalen del lienzo, creando texturas diversas, como se aprecia en la Fig. 116.



Fig. 116 Camisa de 50 años de antigüedad con brocados “enrolladitos”. Archivo personal.

En la camisa que se ilustra en la Fig. 116 podemos apreciar con facilidad como los brocados que son del mismo color que el lienzo, sobresalen del mismo. Se aprecia como cada brocado crea una especie de relieve que, a su vez, dota a la prenda de mayor magnificencia.



Es importante evidenciar que los brocados, sin importar la técnica empleada para su colocación en el lienzo, dejan ver en la parte interna de la prenda los extremos de los hilos que conforman cada “dibujo”.



Fig. 117 Detalle de la parte interna de un huipil de 50-60 años de antigüedad. Archivo personal.

La Fig. 117 muestra los extremos de los hilos que conforman los brocados en la parte interna del huipil. En este caso, las líneas horizontales de color azul que delimitan el espacio ocupado por los dibujos, se encuentra tejida como parte del lienzo mismo, es decir, fueron colocados haciendo uso de la lanzadera. Mientras que los hilos sueltos que conforman los dibujos fueron colocados por medio del uso de la técnica de trama suplementaria.

### **5.3. Contextos de uso: rituales, ceremonias y vida cotidiana.**



Fig. 118 Fotografía de escena de los músicos, C1 Bonampak, de Pincemin, Sophia.

En la imagen anterior (Fig. 118) se puede apreciar a un grupo de personajes ricamente ataviados. Los primeros, de izquierda a derecha, son un grupo de músicos a los cuales se les ve ejecutando alguna pieza musical con lo que parece ser unas cornetas cónicas de las cuales se desconoce el material de manufactura. Estos personajes portan, de arriba hacia abajo, una prenda blanca atada sobre la cabeza, portan también collares de colmillos de jabalí (Delesma, 2019) y enredos largos de diferentes colores sobre los cuales llevan una prenda corta que a manera de faja aporta mayor volumen sobre la cintura.

Las prendas que portan los personajes arriba presentados se encuentran confeccionadas por medio del telar de cintura, hecho que se concluye gracias a la forma en que estas prendas se ciñen al cuerpo de su portador y, también por los colores y los motivos presentes en estas.



Fig. 119 Músicos y principales en procesión en honor a San Sebastián, fotografía tomada de Facebook de Venustiano Carranza Chiapas fechada para 1950-1960.

En la fotografía anterior (Fig. 119) se observa a un grupo de hombres portando prendas de color blanco, de arriba hacia abajo, portan un sombrero tejido de palma, el cual suele tener pequeños dibujos tejidos con palma teñida (Fig. 120). Llevan una camisa blanca tejida en telar de cintura con cuello cortado en “V”, faja

tejida en telar de cintura (de color rojo con brocados de colores o no), pantalón blanco tipo calzón tejido en telar de cintura con brocados de ch'okobil y, sandalias de cuero.



Fig. 120 Detalle de dibujos tejidos en sombrero de ste'el xan, palma. Archivo personal.

Por la antigüedad de la foto que muestra al grupo de hombres (Fig. 119), la distancia a la que esta fue tomada y la baja resolución de la misma, es imposible poder determinar con seguridad cuales son los dibujos o iconografía presente en las camisas de los personajes pero, si es posible afirmar que estas prendas son bastante delgadas y que cuentan con una trama suplementaria debido a que se aprecian diferentes tonos de blanco formando líneas rectas sobre el torso de los individuos, cosa que nos indica una variación en el grosor del tejido.



Fig. 121 Músicos (al frente) y principales (atrás) en procesión el día del Carrerante en honor a San Sebastián 2024, fotografía de archivo personal.



A diferencia de la fotografía donde los músicos y principales son un grupo de adultos medio y adultos mayores (Fig. 119), en este caso podemos observar que el grupo etario que predomina entre los músicos es el de los jóvenes, seguido de los adultos jóvenes (Fig. 121).

En cuanto a la vestimenta, de arriba hacia abajo, persiste el uso de sombrero blanco entre todos los individuos, pero ya no son tejidos en palma sino son de corte comercial. Si bien, los colores empleados en la confección de las prendas siguen siendo el blanco, se observa que el uso de la faja se ha perdido, al mismo tiempo que se han dejado de usar los pantalones tipo calzón. Se observa también que las camisas usadas por estos personajes ya no son con el cuello de corte en “V” si no son camisas con botones al frente y cuello conocido como “tipo polo”.

Si bien por la distancia a la cual la fotografía fue tomada no es posible determinar cada uno de los brocados, sí podemos afirmar que las camisas tienen varias líneas de estos ya que se aprecia (a pesar del uso de prendas interiores) diferentes tonos de blanco que indican diferentes grosores en las prendas, mismo que se debe a la trama suplementaria presente en estas.

En el caso de la prenda inferior, el pantalón es ahora de corte comercial, si bien algunos son tejidos en telar de cintura con la iconografía de *ch'okobil* todos son confeccionados con el corte de los pantalones modernos/comerciales. Persiste el uso de sandalias de cuero entre la mayoría de los individuos.



Fig. 122 Fotografía de escena de los músicos, C1 Bonampak, de Pincemin, Sophia.

En la figura anterior (Fig. 122) podemos observar a un grupo de hombres, músicos, que portan diversos instrumentos musicales entre los que destacan las sonajas. Siendo estas elaboradas de jícara y adornadas con plumas amarillas, de oropéndola (Delesma 2019). En cuanto a la vestimenta de los mismos, de arriba a abajo, portan una especie de turbante en la cabeza, llevan el torso desnudo y, todos portan enredos de diversas longitudes y colores sujetos a la altura de la cintura.

Los enredos que portan los diversos personajes, como se puede observar, cuentan con iconografía diversa, misma que se evidencia por la policromía de los mismos. En cuanto al grosor de las prendas, se puede afirmar gracias a la experiencia propia que estas son de un grosor medio, mismo que permite que se pueda halar de los lienzos sin que estos se dañen en la práctica.



Fig. 123 Fotografía de Malintzines en la fiesta de San Bartolito, 2023. Archivo personal. Fig. 124 Fotografía de Malintzines en la fiesta de San Bartolito 2024, Cortesía de Aleyda García.

En las fotografías arriba expuestas (Fig. 112 y Fig. 113), podemos observar a Los *Malintzines*, personajes que danzan en las celebraciones de San Fabián, San Pedro y San Bartolomé apóstol con el propósito de agradecer las cosechas.

La danza de Los *Malintzines* se efectúa dentro de las iglesias y evidencia en los pasos y la coreografía la salutación a los cuatro rumbos del universo. Se puede observar a los danzantes portar, de arriba a abajo, un sombrero negro adornado con plumas de pavo real, un pañuelo rojo que envuelve la cabeza del *malintzin*, un pañuelo rojo sobre los hombros, una capa blanca con una cruz al centro tejida en telar de cintura, una camisa blanca con espejos pequeños sobre el antebrazo, faja roja con brocados policromos tejida en telar de cintura, pantaloncillo blanco tejido en telar de cintura que va sobre calzoncillos blancos tejidos también en telar de cintura, pañuelos rojos en los tobillos que cubren los calzoncillos.

Como parte de la indumentaria misma, a la vez que como instrumentación musical corporal se observa que los *malintzines* portan sonajas de jícara que pueden o no estar cubiertas de plumas de perico verde, llevan también una especie de ramillete de plumas de pavo real que, si bien no suelen verse como instrumentos musicales, al moverse con cierta velocidad generan un sonido sutil al “cortar” el viento y, en la parte inferior, en los tobillos, portan tobilleras con cascabeles de metal o coyoleras.

Los espejos que portan sobre las camisas, refieren los mismos, sirven para que “cuando las personas los miren, se vean a sí mismos y no les hagan daño” (Solano, 2023, Información personal).



Fig. 125 Detalle de silueta y transparencia de huipil FH1/21 Escena 1, cuarto 1, Bonampak, dibujo de NCDP basado en dibujo de Pincemin. Fig. 126 Detalle de silueta y transparencia de huipil, Fotografía cortesía de Dalia Ramírez tomada por Jairo Amizada Trujillo para Artesanías Cha'v, 2024.

En la primera imagen anterior (Fig. 125) podemos observar la silueta de un personaje portando un huipil largo que, por la forma en que los dibujos sobresalen del cuerpo del mismo, se asume que la prenda es lo suficientemente delgada como para dejar pasar la luz y evidenciar la silueta de su portador. En la imagen siguiente (Fig. 126) se observa una prenda con las mismas características donde se evidencia gracias a la fotografía a contraluz la transparencia del lienzo y la variación en el grosor del mismo en las partes donde se tienen brocados.

Gracias a la posibilidad de portar diversos huipiles como parte de mi labor en campo me es posible afirmar que el huipil portado por el personaje de la primera imagen es un huipil conformado por dos lienzos que juntos suman al menos 100 centímetros de ancho y 120 centímetros de largo.

Como se ha podido apreciar en las imágenes anteriores, las principales similitudes entre los textiles de Bonampak y los de Venustiano Carranza Chiapas corresponden con la forma y la técnica de elaboración de los mismos. Y, en el caso de la iconografía y la simbología presente en estos elementos, los motivos que se pueden identificar y reconocer como similares serían los que corresponden con los motivos geométricos. Por otro lado, las representaciones que corresponden con elementos naturales de la flora y la fauna, se presentan en los textiles de Bonampak de forma más naturalista y realista mientras que, en los textiles de Venustiano Carranza tenemos representaciones de tipo esquemática donde se conservan y presentan los elementos primordiales que los hacen reconocibles de entre los demás.



## Conclusión.

El acercamiento a la materialidad cultural de Venustiano Carranza y de Bonampak ha permitido reconocer elementos gráficos que tienen formas similares y que pueden tener o no los mismos significados. El estudio de la materialidad ha permitido también descifrar los códigos presentes en el arte textil y con ello interpretar y entender de manera más correcta las diversas composiciones tejidas en monocromías y policromías brocadas por las manos expertas de artesanos que dedican sus vidas a la labor de crear y transmitir conocimiento por medio de las piezas resultantes.

Los principales elementos de los cuales podemos observar existen continuidad entre los textiles de Bonampak y los de Venustiano Carranza son la técnica y la tecnología empleada para la confección de los lienzos. Así como los motivos abstractos presentes en los mismos.

En el caso de la técnica y la tecnología, en ambos casos se ha empleado el uso del telar de cintura, así como la trama suplementaria para la creación de diseños geométricos. Afirmaron varios informantes que la forma en que realizar la labor del tejido les fue enseñada por la santa madre, un ente que según cuentan se encuentra relacionado con la luna y desde tiempos inmemoriales ha enseñado a sus hijas e hijos a tejer para que puedan confeccionar prendas que les sirvan para cubrir y adornar sus cuerpos.

De los motivos que podemos observar mayor continuidad sin variaciones considerables tenemos la representación de la estrella espinuda. En ambos casos, Bonampak y Venustiano Carranza, tenemos que esta representación se constituye de un rombo que puede ser concéntrico o no y que se encuentra rodeado de triángulos pequeños o líneas rectas que dan forma al elemento completo.

Persiste también la representación de los rombos concéntricos, las cruces, las líneas rectas empleadas para delimitar los espacios, las líneas en zigzag pudiendo ser estas simples o estar rodeadas de triángulos pequeños y la representación conocida en Venustiano Carranza como *se/el*.

Otro elemento que podemos identificar en lienzos de ambos sitios es la greca sencilla, así como la representación de elementos naturales que, en el caso de los

observados en Bonampak, suelen ser realizados con una técnica diferente a la de la trama suplementaria, cosa que se afirma debido a las curvas que se presentan en dichos elementos, contrario a los identificados en Venustiano Carranza donde estos elementos son representados en sus formas más abstractas realizados con líneas rectas que dan forma a símbolos complejos.

En el caso de los diferentes momentos en que las prendas eran usadas, Bonampak cuenta con representaciones de textiles que están siendo usados en contextos rituales y, podemos observar que estos textiles guardan similitud con los usados en Venustiano Carranza en diversas ceremonias rituales que tienen lugar en diferentes fechas del año. Y si bien tenemos en el mismo municipio prendas que han sido confeccionadas para uso cotidiano y ritual también existen muchas otras, como las confeccionadas por Artesanías Cha'v y CATAL que si bien no están reservadas para un grupo o momento específico sí son difíciles de adquirir debido al precio de las prendas y a los tiempos de elaboración de las mismas.

Los textiles representan en ambos sitios, Bonampak y Venustiano Carranza, una forma de materializar la cosmovisión de los grupos culturales que los han producido. Podemos encontrar microcosmos tejidos en lienzos que por medio de la infinidad de combinaciones posibles consiguen plasmar paisajes e historias completos que son reconocidos con facilidad por las personas que conocen los significados de los dibujos.

En Venustiano Carranza se evidencia que la memoria colectiva del lugar es de suma importancia para la supervivencia de las tradiciones que transcurren durante todo el año y que pueden ser o no materializadas. Se observa también que los textiles forman parte del núcleo duro de este grupo sociocultural donde si bien las representaciones iconográficas presentes en las diversas prendas han sufrido cambios, los significados que estas encierran permanecen por largos periodos de tiempo debido a que las narraciones que se vinculan con estos símbolos dan explicación y fundamento a las creencias y a la estructura que se desarrolla en la cotidianidad de los tan'ok.

En cuanto a la técnica y la tecnología del telar de cintura, se observa que estas se han conservado desde tiempos prehispánicos y poco han cambiado en sus formas materiales, así como en la forma en que los conocimientos relacionados con



esta tecnología se transmiten. Ha sido posible identificar la existencia de ciertas prácticas empleadas para agilizar el trabajo del tejedor o la tejedora que no son muy conocidas por personas ajenas al quehacer del tejido y que, los artesanos prefieren sigan siendo conocimiento secreto reservado para el grupo dedicado a la labor.

Como en tiempo pretérito, los calibres (grosos) de los hilos y los colores de los mismos son seleccionados cuidadosamente por la persona encargada de tejer cada lienzo, esto pensando en la forma final de la prenda, así como en los tiempos de elaboración de las mismas. Cada tejedor tiene la capacidad de ver sus creaciones como un espacio concebido que es planificado cuidadosamente sin necesidad de crear una especie de bosquejo o dibujo que les sirva de guía haciendo así de los tejedores matemáticos que plasman en sus lienzos fórmulas materializadas que contienen a su vez historias y paisajes deconstruidos y reconstruidos de forma abstracta.

Los conocimientos del textil se manifiestan a medida que la lanzadera atraviesa la urdimbre y los hilos son sembrados en el lienzo para ir creando formas a manera de brocado que en conjunto contarán historias o dibujarán paisajes que serán portados por las diferentes personalidades.

Los textiles en Venustiano Carranza son solo una de las muchas manifestaciones culturales que dejan ver al resto del mundo la forma en que los *tan'ok* se ven a sí mismos en el universo y como ven al universo en sí y, son también la forma en que los saberes del pueblo han pasado de una generación a otra. Cada brocado es en sí mismo un algo completo, cosa que queda más que en evidencia con el llamado *p'ejel mut* que si bien parece ser el dibujo más sencillo es también el más difícil de entender por qué, como dicen los abuelos del lugar “puede ser cualquier cosa que esté completa”.

En el caso de los textiles representados en Bonampak, Chiapas, podemos aseverar que la técnica y la tecnología empleada para su elaboración era la misma que persiste hasta hoy en día en diversos pueblos siendo Venustiano Carranza, Chiapas, el que presenta mayor evidencia de continuidad con la antigua tradición cosa que se puede observar al reconocer la variedad en los grosos de los lienzos así como los brocados contenidos en los mismos.

Las formas de los textiles antiguos, así como los brocados que se han identificado en ellos, encuentran en los textiles de Venustiano Carranza sus semejantes.

Los motivos geométricos y las representaciones abstractas de elementos naturales siguen estando presentes en las prendas que se portan por los pobladores del lugar y si bien, a diferencia de Bonampak, no se cuenta con representaciones de tipo más naturalista, sí se tiene evidencia de que la naturaleza; lo sagrado, se encuentra presente en las prendas que sirven de envoltorio, amuleto y protección de hombres, mujeres y niños que, han sabido llevar sobre la piel un cosmos heredado de abuelos a nietos, de padres a hijos.

No hay que olvidar que la memoria social es la base fundamental que permite la materialización de la cultura y que por medio de esta misma es que el conocimiento puede ser transmitido o no de una persona a otra o, de un grupo a otro. Esta misma materialización nos permite interpretar y entender a las diversas sociedades del pasado y del presente. Permite por medio de diversas formas de análisis y acercamiento descifrar códigos que siempre han estado a la vista pero que en realidad han sido poco observados y menos aún interiorizados. La memoria social nos permite por su cualidad de continuidad poder conocer y entender sucesos ocurridos en el pasado.

## **Glosario.**

Es necesario aclarar que si bien al inicio de este proyecto el glosario se encontraba escrito de forma general, por sugerencia de la doctora Sophia Pincemin, se optó por dividir los diferentes conceptos en categorías. Primero, nombres de los dibujos presentes en los textiles. Segundo, técnica y tecnología del telar de cintura. Tercero, nombres de las prendas y, por último, conceptos cotidianos.

Lo anterior para facilitar la lectura y el entendimiento de los conceptos, así como la contextualización de los mismos, esto debido a que hay palabras que se emplean para referirse a diferentes cosas y que, dependiendo del contexto adquieren sus significados.

### **Nombres de los dibujos presentes en los textiles:**

Alku': Arco. Sección del perímetro de un círculo.

Alku' k'inabal: Arcoíris. Arco brillante o "alegre".

Alku' simintero: Cerro. Tierra en forma de arco.

Alku' p'ejel mut: Arco de panes. Arco de aves completas, arco de huevos de ave.

Bakel choy: Espina de pescado. Hace referencia a la columna vertebral de diversas especies animales.

Baluneb p'ejel mut: Nueve bolitas. Nueve ciclos o cosas completas. Refiere al periodo de gestación en los humanos y también al tiempo que corresponde con el crecimiento y cosecha del maíz.

Carenax: Cadenas. Se refiere a algo que mantiene unidos diferentes elementos.

Chabuk: Rayo

Chanul nichim: Gusano maligno. Refiere a un ser mitológico que en tiempo pasado quiso exterminar a la población de Venustiano Carranza.

Chobtik: Milpa.

Ch'ix k'anal: Estrella con espinas

Ch'ixal alku: Rayo, arco con espinas. Se refiere a la bóveda celeste. Las "espinas" son las horas que conforman el día.

Ch'okobil: Anillo de matrimonio.

Mut: Aves. El término puede ser aplicado a aves domésticas y aves salvajes pero, también puede ser empleado para referirse a los huevos o a algo completo.

Nich nap: Flor de coyol.

P'ejel mut: Pollo en pie, bolitas, lluvia.

Simintero: Tierra. Superficie terrestre de origen geomórfico.

Ste'el xan: Palma.

Ts'i: Perro.

Ts'e'lel: Machetito. Dibujo que se encuentra presente en los textiles. Puede referir al machete como artefacto cortante o al machete como parte del telar de cintura.

Vinik (winik): Hombrecitos. Nombre que se da al dibujo que se encuentra en los textiles y que representa a los antepasados de los pobladores del lugar.

Xchanul Nichim: Gusano. Nombre que se da al dibujo que representa a la peste que mermó a la población del lugar en el siglo XVII.

Yaxte' Ceiba: Se refiere a la especie ceiba pentandra, árbol que posee una carga simbólica de gran importancia debido a su aparente permanencia "infinita" ante la perspectiva del individuo.

Yaxte' chi' uk sat: Ceibo. Se refiere a la especie *ceiba speciosa*, mismo que sirve de cobijo para el *sat's*, gusano que forma parte de la dieta y que habita en la región.

### **Técnica y tecnología del telar de cintura:**

Bech'bil: Enrollado

Bix: Enjulios, varillas. Son los que sostienen el telar en su forma completa, se emplean tres en cada telar. Dos en la parte inferior y uno en la parte superior.

Buk: Trama

Canchic: Algodón café

Chil vajel: Regar los hilos

Choj: 20 hilos.

Ch'alam buk: Lanzadera. Se refiere a uno de los elementos que conforma el telar de cintura y que atraviesa al mismo para ir dando estructura al tejido.

Ch'ikbil: Entremeter hilo

Ch'ix: Espina.

Ib: Hilo grueso. Se emplea cuando se teje una prenda fina y va al inicio del lienzo.

Jalamte': Machete. Se refiere a el artefacto cortante empleado en labores de campo.

Jalamte' tsutsubil: Machetes. Hace referencia a partes del telar de cintura que sirven para apretar los hilos horizontales que dan soporte a la estructura del mismo.

Jit'ak': Mecate. Hilo que separa los manojos de hilos del telar de veinte en veinte.

Jolobil: Lienzo tejido.

Jot'om jolobil: Peine. Parte del telar. Vara delgada con hilos que sirve para mantener los hilos verticales (ligaduras) en su posición correcta a medida que se teje en lienzo.

Komen: Urdidor.

Olal: Vara de lizo.

Petet: Malacate.

Pok': Tela terminada.

Spak'al: Tela tejida. Parte del lienzo tejido, el lienzo aún se encuentra en el telar.

Ste'omal: Urdimbre. Telar o tela tejida.

Tampan: Banda o cinturón.

Ts'uy: Lazo, mecate.

Tuk: 40 hilos.

Tuxnok: Algodón.

Yakan: Carrizo. Empleada para separar los hilos superiores e inferiores en telar.

Yolal: Varita de lizo. Parte del telar de cintura.

**Nombres de las prendas:**

Chilil: Huipil.

Payulil: Pañuelo.

Puxbil: Listón, doblado.

Tsekil: Enredo.

Xojil: Camisa.

**Conceptos cotidianos:**

Ach'el jo'es: Agua de lodo. Pobladores de San Juan Chamula.

Ajam: Elote.

Amtel: Trabajo.

Baj: Tortilla.

Bak: Hueso. Hueso, soporte de estructura.

Bankil: Hermano mayor. Se llama bankil al hombre que tiene como encargo servir de guía para los demás, siendo o no por relación biológica.

Bak'in: Cuando.

Bol: Cuñado.

Chenk': Frijol.

Chilaljo'es: Mira agua. Nombre con que se reconoce a los Pobladores de Copanahuastla por los pobladores de Venustiano Carranza.

Chikin: Tempero.

Choy: Pescado.

Ch'alam: Algo que atraviesa otra cosa.

Ch'in tsunun: Colibrí. Nahual de animal de personas del pasado.

Ch'ul: Sagrado, santo. Se refiere a la parte sobrenatural o inanimada de las cosas. Posee el carácter de sagrado y por ende se le debe respeto.



Ch'ul jme' vixtik: Sagrada madre. Se refiere a la naturaleza. Esto incluye a todos los elementos observables y tangibles de la misma.

Ch'ul metik: Madre santa. Suele referirse a la montaña y a la luna. Son vistas como intercesoras con agencia sobre las personas vivas y muertas.

Ch'ul po': Agua sagrada. Pox, bebida alcohólica preparada a base de maíz fermentado que es consumido en las fiestas.

Ch'ul totik: Padre santo. Se refiere a la parte sobrenatural o inanimada de las cosas. Incluye a los elementos que no son observables ni tangibles por el individuo.

Ch'ul wits: Cerro santo.

Ch'ul xan: Cielo, serpiente sagrada.

Han: Hermana menor.

Ikal: "Dragón", monstruo. Es una forma de referirse a entidades malignas que tienen como propósito dañar a las personas.

Ixim: Maíz.

Jme'el lu'bel: Madre del cansancio. Nahual energético de personas del pasado.

Ka': Caballo.

Kashaton: Caja de piedra. Geoforma que se encuentra ubicada a las afueras del pueblo y que, según creencias de los lugareños, es donde se encuentran guardados los poderes de los ancestros.

Kerem: Joven.

K'anal: Estrella.

Lum: Tierra. Porción de la superficie terrestre.

Matz': Pozol. Se refiere a una masa de maíz sin saborizantes añadidos.

Mik: Concha de mar. Pobladores de ???

Mu: Cuñada.

Muk tik vinik (winik): Nuestro más grande señor. Se refiere a la fuerza sobrenatural que tiene agencia sobre todo lo existente. Es intercesor y mediador entre los diferentes niveles cósmicos.

Mut wits: Cerro gallo.

Muy'uk: No hay.

Nichim: Flor.

Osile: Espacio, tiempo. El término obtiene su significado según el contexto debido a que es una forma de medir algo intangible.

Pish'u'lum: Sombrero de tierra. Se refiere a la bóveda celeste y a seres mitológicos que sostienen el cielo sobre la tierra.

Po': Agua.

Posh: Bebida alcohólica. Bebida preparada a base de maíz fermentado cuyo fin es propiciar la comunicación de los humanos con los no humanos. También es empleada como medicina.

P'ej: Uno, completo.

Sat: Gusano. Se refiere a una especie de gusano que se reproduce en el árbol de caucho y es consumida por los pobladores.

Si': Leña.

Tak'in: Dinero. El sufijo k'in se refiere a cosas que poseen brillo.

Tan'ok: Pies cenizos. Nombre con que los pobladores de Venustiano Carranza se refieren a sí mismos.

Tata: Señor.

Ta stekel: En todas partes.

Teklum: Pueblo.

Ti': Dueño del cerro/montaña. Ave de plumaje negro que encarna al dueño de la montaña y que sale a recorrer el lugar los días viernes.

Totin: Hermano menor.

Tsu ik': Torbellino: Nahual fenomenológico poseído por hombres antiguos.

Vix: Hermana mayor.

Wits: Cerro.

Xamal: Momento.

Xan: Serpiente. Se refiere también a cosas alargadas y flexibles.

Xchanul: Gusano.

Xovit: Gusano.

Xux: Avispa. Nahual animal de personas del pasado.

X'a sventa: Depende de, probabilidad.

## Referencias.

Adams, R. E. W. y R. C. Aldrich (1980). A Reevaluation of the Bonampak Murals: A Preliminary Statement of the Paintings and Texts, Third Palenque Round Table, 1978, Part 2, ed., por Merle Greene Robertson, Univ. Of Texas Press, Austin y Londres.

Almudena, H. (2002). *Arqueología de la identidad*. Madrid, España: Editorial Akal. pp. 07-101.

Arellano Hernández, A. (1998a), *Diálogo con los abuelos*. En Fuente, Beatriz de la, *La pintura mural prehispánica en México, Área Maya. Bonampak*. Tomo II, Estudios. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Bartlett, F. (1932). *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. The Cambridge Psychological Library. Cambridge at The University Press.

Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana. (2019). *Arqueometría aplicada a la conservación de textiles arqueológicos de fibras celulósicas. Petate y mortaja de un fardo mortuario de Zimapán, Hidalgo*. Bol. Soc. Geol. Mex vol.71 no.2 Ciudad de México ago. 2019 Epub 30-Oct-2019 ISSN 1405-3322

Bordignon, N. A. (2005). *El desarrollo psicosocial de Eric Erikson. El diagrama epigenético del adulto*. Revista Lasallista de Investigación, vol. 2, núm. 2, julio-diciembre, 2005, Corporación Universitaria Lasallista Antioquia, Colombia. pp-50-63

Braudel, F. (1949). *El Mediterráneo en la época de Felipe II*. Tomo segundo. Fondo de Cultura Económica. México.

Comisión Nacional Forestal (2005), *Árboles de la Selva Lacandona útiles para la restauración ecológica*. SEMARNAT. Ciudad de México.

Corredor, Gil. C. A. (2020). *Estética textil maya: Investigación artística aplicada en un material didáctico para niños*. Índex, Revista De Arte contemporáneo, (10), 268–280. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.361>

Criado Boado, F. (1999). *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje*. Capa 6. Criterios y convenciones en

arqueología del paisaje. Grupo de investigación en arqueología del paisaje. Universidad de Santiago de Compostela. pp. 01-58

Delesma Pérez, N. (2019). *Tesis, Representaciones faunísticas en la indumentaria de los personajes de los murales de Bonampak, Chiapas. Catálogo*. UNICAH.

Del Villar, K. (2005) *Revista de Arqueología Mexicana*. Edición Especial No. 19 *Textiles de México del ayer y hoy*. Editorial Raíces, México D.F pp.5

De la Garza, M. (1990). *Cosmovisión en los mayas antiguos*. Ciencias; No 018, 1990. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/28101>

Domenici, D. y Sánchez Valenzuela, G.M. (2017) *Classic Textiles from Cueva del Lazo (Chiapas, Mexico). Archaeological Context and Conservation Issues. PreColumbian Textiles Conference, VII*, 68-103

Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. (2010). INAFED - Instituto para el Federalismo y el Desarrollo Municipal - SEGOB - Secretaría de Gobernación.

Enciclopedia de los Municipios de México. (2007) Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal Gobierno del Estado de Chiapas. Archivado desde el original el 30 de septiembre de 2007.

Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo Americana (1995) Espasa Calpe. S. A. Madrid.

Equipo editorial, Etecé (2 de septiembre de 2024). *Semiótica*. Enciclopedia Concepto. Recuperado el 21 de agosto de 2024 de <https://concepto.de/semiotica/>.

Filloy Nadal, L. (2017) *Mesoamerican Archaeological Textiles: An Overview of Materials, Techniques, and Contexts*. *PreColumbian Textile Conference VII /Jornadas de Textiles PreColombinos VII*. 3. <http://digitalcommons.unl.edu/pct7/3>

Folch González, R. y Lozada Toledo, J. (2017). *La serpiente de los nublados. Un culto tardío de la serpiente emplumada en el sur de Mesoamérica*. En *Imágenes, voces y textos para hacer historia*. *Revista Electrónica Semestral. Suplemento. Vol. I Vita et tempus*.

Gadamer, H. G. (1995). *Los límites de la razón histórica*. En, El giro hermenéutico. Cátedra. Madrid. pp.117-121.

Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Apartado 1, 4, 15. Antropología. Editorial Gedisa. pp. 17-40, 87.117, 339-372.

Gómez, J., Straulino, L., González, G. y otros (2019) *Arqueometría aplicada a la conservación de textiles arqueológicos de fibras celulósicas. Petate y mortaja de un fardo mortuario de Zimapán, Hidalgo*. Bol. Soc. Geol. Mex vol.71 no.2 Ciudad de México ago. 2019 Epub 30-Oct-2019. <https://doi.org/10.18268/bsgm2019v71n2a12>

González, L. (2018). *De oficio historiador* (1.<sup>a</sup> ed.). Grupo editorial: Editorial Universidad de Guadalajara. pp.11-43

Goodenough, W. (1957). Cultural anthropology and Linguistics. En: *Report on the Seventh Annual Round Table Meetings on Linguistics and Language Study*. Washington: Georgetown University. Pp. 167-177

Goodenough, Ward H. (1975). "Cultura, lenguaje y sociedad". Kahn, J.S. ed. *El concepto de cultura: Textos fundamentales*. Barcelona: Anagrama. pp. 157-248

Gramsci, A. (1970). *Introducción a la filosofía de praxis*. Traducido por J. Solé-Tula. Nueva Colección Ibérica. pp. 6-31

Guinea Bueno, M. (2004). *De lo duradero a lo perecedero, II: Técnicas textiles, producción y uso del tejido prehispánico en Esmeraldas, Ecuador*. Revista Española de Antropología Americana. vol. 34, pp. 63-84

Halbwachs, M. (1968). *Memoria colectiva y memoria individual*. En La memoria colectiva. Prensa universitaria de Zaragoza. pp. 25-51

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza. pp.53-160.

<http://www.lavia.org/espanol/archivo/TabletaEbla.htm>

Hendrickson, C. (1995) *Weaving Identities: Construction of Dress and Self in a Highland Guatemala Town*. University of Texas Press, Austin <https://archive.org/details/weavingidentitie0000hend>

Hobsbawm E. y Ranger T. (1983). *La invención de la tradición. Cap. 1*. The Press Syndicate of the University of Cambridge. Crítica. Barcelona. pp. 7-21

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*



(1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203559055>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. Hueso trabajado o labrado. Mediateca, INAH. Consultado, 26/05/2024. Hueso trabajado o labrado | Mediateca INAH

Kipfer, B. A. (2000) *Encyclopedic Dictionary of Archaeology*. Kluwer Academic, Plenum Publishers, New York

Knapp, A. B. y Dommelenen P. V. (2008). *Past practices: Rethinking Individuals and agentes in Archaeology*. Cambridge Archaeological Journal.

Kroeber y Kluckhohn (1952) *Cultura: Una reseña crítica de conceptos y definiciones*.

López Austin, A. (2001). *El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana*. En, Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas. CONACULTA, México. pp.47-65

López Austin, A. (2012). *Cosmovisión y pensamiento Indígena. Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México.

López, F. G. (2013). *Topónimos de San Bartolomé de los Llanos*. Secretaria de Educación del Estado de Chiapas: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Martin, S. (2007). *Un informe provisional sobre los murales de la Estructura I de la Acrópolis de Chiik Nahb*. Ms. Archivo del Proyecto Arqueológico Calakmul.

Martin, S. y Grube N. (2008). "Yaxchilán", en: *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*, Second edition, Thames and Hudson, London. pp. 117-137

Martínez, R. (2011), *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> 08/11/2011 pp. 112-140

Mastache, G. (1966) *Técnicas prehispánicas de tejido*. Tesis. Escuela Nacional de Antropología e Historia y, Universidad Autónoma de México. México,

D.F. Octubre, 1966.

Mastache, G. Ramírez, R. Vela, E. (2014) *El telar de cintura*. En Arqueología Mexicana, edición especial núm. 55. Editorial, Raíces. abril 2014.pp. 80-81.

Meza, P- (2012) *La pérdida del textil brocado en Chamula*, tesis de Licenciatura en Comunicación Intercultural. Universidad Intercultural de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. pp. 16

Miller, M. E. (1986) *The Murals of Bonampak*. Princeton University Press: Princeton, New Jersey.

Morales Avendano, S. J. . (1977). *Evolución y tenencia de la tierra en San Bartolomé de los Llanos*. Venustiano Carranza: Editorial Fray Bartolomé de las Casas.

Morales Avendano, S. J. M. (1986). *San Bartolomé de los Llanos en la historia de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas.

Morel, H. y Moral J. D. (1978) *Diccionario mitológico americano*, México. D. F. Porrúa, pp.77

Moscoso Pastrana, P. (1992). *Rebeliones indígenas en los altos de Chiapas*. México City: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y del Estado de Chiapas

Natarén López, S. (2017). *Tesis Motivos y símbolos en la indumentaria masculina de Yaxchilán en el periodo clásico tardío*.

Nora, P. (1984). *Entre la memoria e historia: la problemática de los lugares*. Traducción de Nora, Pierre (dir.); Les Lieux de Mémoire: 1: La République París, Gallimard, 1984. pp. 19-39

Olick and Robbins, (1998). *Social memory studies: From" collective memory" to the historical sociology of mnemonic practices*. Department of Sociology, Columbia University, New York, New York. pp. 105-140

Panofsky, E. (1955). *El significado de las artes visuales*. Ensayos sobre iconografía. Alianza Editorial: Madrid, España.

Pérez Porto , J. Merino, M. (2010). *Cosmovisión, Qué es, etimología, características y ejemplos*. Definición de. Última actualización el 8 de mayo 2023.

Consultado 30 de mayo de 2023 en <http://definicion.de/cosmovision/>

Pierce, C. S. (1974). *La ética de la terminología y, Noticia biográfica* en, La ciencia de la semiótica. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. Colección de semiología y epistemología. pp. 15-33 y 115-116

Pincemin Deliberos, I. S. (1997). "Los colores mayas", en Mundo Maya, Año 5, Núm. 10. México, pp. 42-53

Pincemin Deliberos, I. S. (1998) *"Indumentaria ritual maya en el siglo VIII"*. En: Memorias del 2 Congreso Internacional de Mayistas, 382-387, Centro de Estudios Mayas - Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM: México.

Pincemin Deliberos, I. S. (1999), *"Tejidos de poder: ejemplos de textiles en los murales de Bonampak, Chiapas"*.

Pincemin Deliberos, I. S. (2002) *"De textiles y estatus o a cada quien su vestido: Bonampak 790 d.C."*, en Memorias de la Tercera Mesa Redonda de Palenque, vol. II, pp.89-103, V. Tiesler, R.Cobos y M. Greene, Coords, CONACULTA INAH, UADY, México, (ISBN 970-18-7970-8)

Pincemin Deliberos, I. S; Ortiz Rodríguez, L. y Natarén López, S. Y. (2014) *"Textiles, colores y motivos en Chiapas. Del Usumacinta a Los Altos"*. Anuario 2013, CESMECA. UNICACH, Tuxtla Gutiérrez pp. 29-43

Pincemin Deliberos, I. S. y Rosas, M. Propuesta de estudio semiótico para los murales de Bonampak, Chiapas, México. LiminaR vol.12 no.1 San Cristóbal de las Casas ene./jun. 2014 versión On-line ISSN 2007-8900. Versión impresa ISSN 1665-8027

Postrel, V. (2021) *El tejido de la civilización. Cómo los textiles dieron forma al mundo*. Siruela Biblioteca de Ensayo. Madrid.

Ramírez Calvo, R. (1998). *Ba kal k'u x-elan sp'ejel yu'un slomlejal totik ch'ul bale. Flor y pensamiento de los totikes de San Bartolomé de los Llanos*. Letras Mayas Contemporáneas. Tercera serie. Volumen 3. Instituto Nacional Indigenista.

Ramírez Hernández, G. A. (1999) *"¿Cómo se pinta arquitectura en la arquitectura?, una posible respuesta al caso del C.3 del Edificio de las Pinturas en Bonampak"*, en La Pintura Mural Prehispánica en México II, Área Maya, Bonampak,

Tomo II. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México: México. pp. 103-130

Ramírez, R. (2014) *“Telar de cintura”*, *Revista de Arqueología Mexicana*. Edición especial núm. 55, pp. 80-81. Editorial Raíces, México D.F.

Ramírez, R. (2014). *“El hilado y el tejido en la época prehispánica”*, *Revista de Arqueología Mexicana*. Edición especial núm. 55, pp. 68-69. Editorial Raíces, México, D.F.

Real Academia Española, (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. (23.a.ed.). Consultado en <http://www.rae.es>.

Rivers, V. A., y H. L. Wass, H. L. (2001) *Weaving in Chiapas: Tradition and Innovation in Indigenous Art*.

Rieff Anawalt, P., (2005). *Atuendos del México Antiguo*, En *Arqueología Mexicana*, edición especial, núm. 19, pp. 10-19.

Rodríguez Peinado, L. (2003) *El Arte textil en la antigüedad y la alta edad media: Textil e indumentaria [Recurso electrónico]: materias, técnicas y evolución* : 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M., 2003, ISBN 84-607-9593-4, pp. 126-138.

Salovesh, M. (1971). *The Political System of a Highland Maya Community: A Study in the Methodology of Political Analysis*. Ph.D. dissertation, University of Chicago.

Sánchez Parga (1995) *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello. Ecuador.

Schlessinger, V. (1999) *Animals and Plants of the Ancient Maya. A guide*. University of Texas Press: Austin

Tilley, C. (1994). Chapter 1. Space, place, landscape and perception: phenomenological perspectives. En: *A phenomenology of landscape places, paths and monuments*. Oxford, Providence. USA. pp. 7-34

Tovalín, A., Ortiz, V. M. y Echauri, I. (2011). Consideraciones sobre territorio y gobierno en Bonampak y el norte del río Lacanjá. En A. L. Izquierdo (ed.), *El*

*despliegue del poder entre los mayas: Nuevos estudios sobre la organización política* (pp. 63-97). México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, UNAM.

Tremain, C.G. (2017) *A Study of Dress and Identity in the Late Classic Maya Court*. Tesis de Doctorado en Arqueología. Universidad de Calgary, Canada

[https://www.researchgate.net/publication/321488531\\_A\\_Study\\_of\\_Dress\\_and\\_Identity\\_in\\_the\\_Late\\_Classic\\_Maya\\_Court](https://www.researchgate.net/publication/321488531_A_Study_of_Dress_and_Identity_in_the_Late_Classic_Maya_Court)

Universidad Nacional Autónoma de México (2017). *La cosmovisión en Mesoamérica. Historia de México 1, Unidad 2, Mesoamérica*. Portal Académico, CCH, Universidad Nacional Autónoma de México. Consultado en Cosmovisión | Portal Académico del CCH (unam.mx).

Vilar, P. (2001) *Fronteras de la Historia*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá, Colombia. Num. 6. pp. 242-257.

Wasserstrom, R. (1983). *Class and Society in Central Chiapas*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

## **Informantes.**

Espinoza Vázquez, Joel de Jesús (2001), informante en 2023.

Gómez Martínez, José Yovani (2005), informante en 2023.

Gómez, Cecilia. (2024).

Jiménez, Antonio (1994), informante del 2021 al 2024.

Lara, Martín (1994), informante del 2023 al 2024.

Mendoza Pérez, Carlos David (2002), informante en 2022 y 2023.

Pérez Abarca, Reymundo. (1974), informante 2023-2024.

Pérez de la Torre, Cecilia del Carmen (1976), informante del 2020 al 2023.

Pérez de la Torre, Martha Isabel (1991), informante del 2022 al 2024.

Pérez de la Torre, Manuela de Jesús (1966), informante del 2020 al 2024.

Pérez de la Torre, Teresa de Jesús (1970), informante del 2000 al 2024.

Ruíz Álvarez, Wilder Amaury (1996), informante de 2023 a 2024.

Solano, Joel (2001), informante del 2023 al 2024.

Vázquez Morales, Daniel de Jesús. 2024.

Velázquez Vázquez, Santiago (1994), informante en 2024.

Velázquez Velazco, Ángel (1949), informante en 2024.

Daniel (Músico) (1994), informante en 2024