



Arte textil y patrimonio biocultural:

Las mujeres tejiendo saberes comunitarios en Chiapas

COORDINADORES
Carmen Marín Levario
Luis Galindo Jaimes
María Flores Cruz





Arte textil y patrimonio biocultural: Las mujeres tejiendo saberes comunitarios en Chiapas

COORDINADORES
Carmen Marín Levario
Luis Galindo Jaimes
María Flores Cruz



**Arte textil y patrimonio biocultural:
las mujeres tejiendo saberes comunitarios en Chiapas**

Carmen Marín-Levario

Luis Galindo-Jaimes

María Flores Cruz

COORDINADORES

Diseño de portada

Jhenifer Guadalupe Farrera Peña

Todos los derechos reservados.

D.R. © 2025, Editorial Fray Bartolomé de Las Casas, A. C.

Pedro Moreno 7, Barrio de Santa Lucía, C.P. 292950

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

D.R. © 2025, Universidad Intercultural de Chiapas

Corral de Piedra No. 2, Ciudad Universitaria Intercultural, C.P. 29299

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

La edición de esta obra se financió con recursos PRODEP 2024.

Esta obra fue dictaminada por pares ciegos. Los autores atendieron las observaciones emitidas, garantizando la pertinencia y calidad académica del libro.

La reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, puede realizarse con la citación de los autores.

ISBN: 978-607-8942-92-3

Publicación digital, México / *Digital publication, Mexico*

Agradecimiento

Agradecemos profundamente la participación, generosidad y saberes de las mujeres tejedoras, comunidades, colectivas y organizaciones que hicieron posible esta obra. Este libro es un testimonio vivo de sus voces, hilos y resistencias.

Reconocimiento a sabias tejedoras portadoras del conocimiento:

- Mujeres de Zinacantán, San Juan Chamula, San Andrés Larráinzar, Aldama, Chenalhó, Venustiano Carranza, Amatenango del Valle, Yajalón y Tonalá.
- Colectiva Malacate (Altos de Chiapas).
- Integrantes del colectivo Yoo'pom (Corazón de miel).
- Mujeres del Centro de Interpretación Textil Nich (CITEN).
- Colectivo Komen Arte Textil, por compartir su experiencia con telar de pedal.
- Participantes del 1er y 2do Foro de Tejedoras y Textiles Mayas (2023-2024).
- Sabias y sabios p'ijiletik que sostienen el conocimiento espiritual, botánico y ritual en las comunidades.
- Jóvenes tejedoras y bordadoras que continúan el linaje desde la innovación y la memoria.
- Hogar comunitario Yach'il Antsetik A. C.

Índice

9	Prólogo
11	Introducción <i>Arte textil y patrimonio biocultural: las mujeres tejiendo saberes comunitarios en Chiapas</i>
	I. ARTE TEXTIL, PATRIMONIO BIOCULTURAL Y CONOCIMIENTOS
25	El diseño textil como estructura de pensamiento comunitario en las mujeres mayas de Chiapas <i>Claudia Adelaida Gil Corredor</i> <i>Ilustraciones: Andrés Torres Torres</i>
45	Yalak'il mutetik ta sjolobil yu'un bats'i vinik-antsetik ta slumal Venustiano Carranza, Chiapas Iconografía de aves en el textil tsotsil maya del municipio de Venustiano Carranza, Chiapas <i>Édgar Federico Pérez Martínez</i> <i>María Esther Velasco de la Torre</i>
73	Patrimonio biocultural y arte textil en Los Altos de Chiapas, México <i>Angélica Camacho-Cruz</i> <i>Luis Galindo-Jaimes</i>



93	Una mirada personal a los pueblos originarios y la construcción de su conocimiento como comunidad <i>Manuel Bolom Pale</i>
	II. EXPERIENCIAS COMUNITARIAS Y VIVENCIAS EN TORNO AL TELAR
109	Centro de Interpretación Textil Nich (CITEN) <i>Melani Yissel Guerrero Posas</i>
125	Komon Amtel: trabajar juntas en la Región Altos de Chiapas. El caso de la Colectiva Malacate <i>Karla Pérez Canovas</i>
149	El telar de pedal de Komen Arte Textil <i>Toribio Arias Vázquez</i> <i>Gilberto Núñez Cruz</i>
	III. HILOS, URDIMBRES Y TINTES
161	Dinamismos en trajes tradicionales tsotsiles: casos encontrados en los Foros de Tejedoras y Textiles Mayas 2023 y 2024 <i>Cristina Martínez Álvarez</i> <i>Roxana Ivonne Hernández Liévano</i>
	IV. COOPERATIVISMO Y ECONOMÍA COMUNITARIA
179	Cooperativismo, una alternativa para el emprendimiento social y desarrollo económico <i>Jair de Jesús Ochoa Morales</i> <i>María Elena Pérez Hernández</i> <i>Guadalupe del Rosario Gordum Ruíz</i>
201	Conclusión general
205	Información sobre las y los autores

El diseño textil como estructura de pensamiento comunitario en las mujeres mayas de Chiapas

Claudia Adelaida Gil Corredor

La noción de identidad de las mujeres se asemeja al tejido. Lejos de establecer la propiedad y la jurisdicción de la autoridad de la nación pueblo, o autonomía indígena de la autoridad de la nación —o pueblo, o autonomía indígena— la práctica femenina teje la trama de la interculturalidad a través de sus prácticas: como productora, comerciante, tejedora, ritualista, creadora de lenguajes y de símbolos capaces de seducir “al otro” y establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre diferentes.

Silvia Rivera Cusicanqui



Introducción

El arte textil practicado por las mujeres mayas en Chiapas no es únicamente una expresión estética ni una actividad artesanal relegada al ámbito doméstico: es una forma profunda de conocimiento corporal y comunitario, una tecnología del pensamiento y de la memoria. A través del dominio del telar de cintura, las tejedoras activan una capacidad cognitiva milenaria que se expresa en la precisión de sus diseños, en la geometría de los patrones, en el ritmo de los hilos y en la transmisión de saberes de generación en generación. Esta práctica cotidiana no sólo preserva la identidad cultural, sino que construye y actualiza una visión del mundo.

Este ensayo sostiene como tesis que el diseño textil en las mujeres mayas de Chiapas constituye una estructura de pensamiento comunitario que articula conocimientos matemáticos, geométricos, simbólicos y sociales, encarnados en su hacer cotidiano. Al tejer, las mujeres no solo reproducen formas visuales, sino que reconfiguran relaciones espaciales y temporales que dan sentido a su vida en comunidad.

Desde esta perspectiva, se busca desplazar visiones exotizantes o racializadas, que reducen la práctica textil a una herencia folklórica, para comprenderla como un entramado de saberes situado, aprendido de forma corporal y transmitido a través de linajes femeninos. La propuesta es observar en los tejidos una forma de pensamiento, una tecnología que se activa desde la experiencia de habitar y resistir en los territorios.

El ensayo delimita su análisis a los procesos de creación textil con telar de cintura llevados a cabo por mujeres mayas contemporáneas en Chiapas, enfocándose en las dimensiones cognitivas, comunitarias y simbólicas que emergen de esta práctica. No se abordarán los procesos industriales ni la producción textil comercial ajena al contexto indígena.

Para ello, el capítulo se estructura en tres apartados principales: en el primero, se analiza el telar de cintura como tecnología ancestral y como extensión del cuerpo; en el segundo, se explora la dimensión matemática y geométrica del diseño textil como forma de razonamiento; y en el tercero, se aborda el tejido como práctica de transmisión intergeneracional y como vínculo social entre mujeres. Esta aproximación permite revalorar el arte textil como un pensamiento encarnado, situado y profundamente colectivo.

Las mujeres mayas de Chiapas

El telar de cintura es la herramienta de tejido por excelencia de las mujeres mayas de la región de Chiapas. Es un instrumento que ha sido usado por ellas desde los orígenes de las culturas mesoamericanas que habitaron esta región. A través del telar, que se ata con el mecapal a la cintura, se han elaborado, desde tiempos remotos y hasta la actualidad, telas tejidas a partir de hilos de diversas fibras y decoradas con figuras de carácter predominantemente geométrico, zoomorfo,¹ antropomorfo² o fitomorfo.³

El telar de cintura está compuesto por diversas barras de madera y amarres con cuerdas resistentes. Su estructura la conforman los rodillos o enjullos superior e inferior —son barras de madera generalmente levantadas del campo—, además los hilos de la urdimbre, la vara de paso o carrizo y la vara de liso con la que se levanta la urdimbre para que pasen los hilos de la trama. También está el llamado machete, la lanzadera y la vara que fijan el ancho de la tela; por último, están las

¹ Zoomorfo, adjetivo que describe objetos con forma animal.

² Antropomorfo, adjetivo que describe objetos con forma humana.

³ Fitomorfo, elementos con forma de plantas o vegetales.



cuerdas que permiten sujetar los hilos de la urdimbre a los enjulos, a los lisos y al telar mismo, desde sus extremos a un poste para suspenderlo y mantenerlo tenso a la cintura de quien teje (Padilla, 2021).

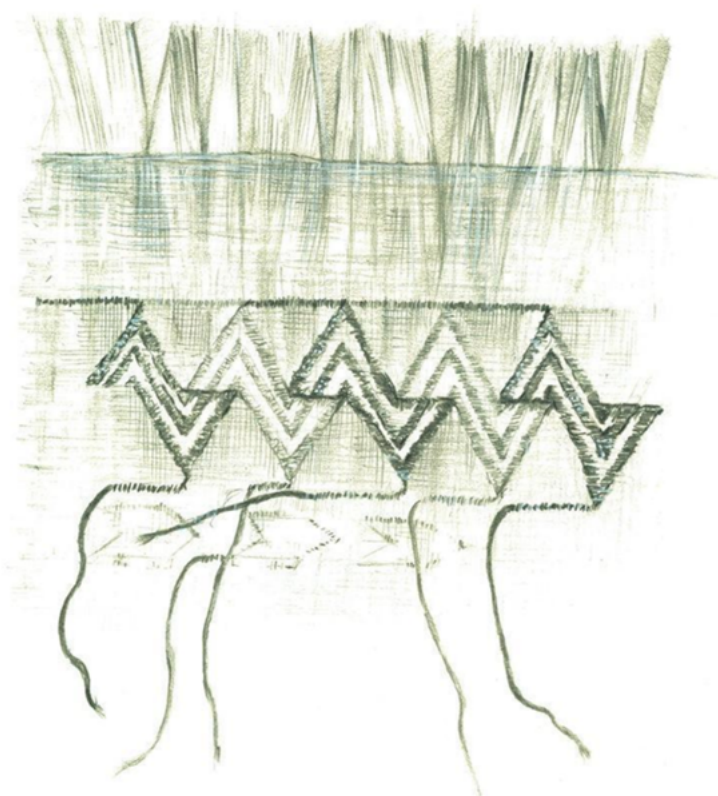
Los lienzos que realizan las mujeres mayas de Chiapas se elaboran predominantemente con fibras de algodón a través del tejido de calado denominado ligamento de tafetán. Es un ligamento que ordena los hilos mediante un ritmo en el que se producen tramas en la urdimbre, es decir los hilos se entrecruzan por abajo y por arriba de ésta para tomar la apariencia de damero, como se observa en la figura 1. Este zigzaguo sucesivo —arriba, abajo, adelante, atrás— establece un patrón rítmico que las mujeres experimentan al tejer, lo cual exige de ellas un alto grado de concentración y habilidad manual.

Figura 1. Dibujo de la trama de ligamento de tafetán



En el telar de cintura se pueden elaborar lienzos o telas que suelen ser decorados mediante brocados que permiten agregar figuras o formas específicas, como se observa en la figura 2. Por el contrario, en el bordado los hilos se insertan con aguja sobre la tela ya tejida. En los dos casos la tejedora sigue una puntada basada en la trama de la tela que le permiten adherir elementos de flora, fauna o abstracciones geométricas por medio de una puntada similar a la presilla, hecha con hilos de algodón, lana o rayón en diversos colores.

Figura 2. Dibujo del reverso de un lienzo brocado en el que se ven los hilos extras enrollados



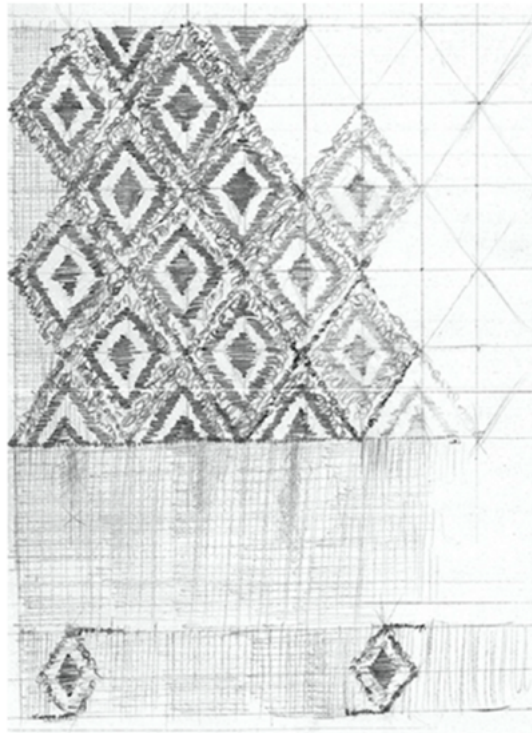
El brocado se lleva a cabo mientras se teje la trama al enrollar con mucha precisión hilos extras a la urdimbre.

A pesar de que en el telar de cintura sólo se da el cruce con un hilo de urdimbre, la técnica permite diversas variaciones en la consistencia y diseño de la tela a través del uso de hilos delgados mezclados con hilos de mayor grosor. Así como la mezcla de hilos de igual grosor, tanto en la trama como en la urdimbre, o la combinación de hilos de colores para crear rayas o cuadros. También se puede recurrir al uso de fibras de algodón muy ligeras para producir telas livianas, tal como lo hacen las mujeres *totikes* de Venustiano Carranza. Sin embargo, estas diversas variaciones de diseño siempre se mantienen sujetas a la trama de damero que produce el tafetán.

Durante el proceso de decoración del lienzo las tejedoras rotan la figura del cuadrado para convertirla en un rombo. Esta figura le da al diseño la sensación óptica de desplazamiento continuo al establecerse como patrón regulador del decorado, tal como se observa en el brocado de la figura 3. En la realización de estos patrones la tejedora hace uso de la habilidad que suele desarrollar desde la niñez para llevar a cabo conteos cuidadosos que le permiten alcanzar gran precisión. La mujer pone en juego la madurez cognitiva que le da la práctica textil adquirida en la interacción cotidiana con sus madres, tías y abuelas.



Figura 3. Brocado de prenda *totike* hecho con patrones autorregulados.



El cuadrante mantiene sus lados, pero al rotar sus ángulos varían. Esto es posible gracias a la trama de tafetán.

Se puede precisar que las tejedoras mayas han usado una estructura geométrica cuatripartita para elaborar y decorar textiles debido a la base de ligamento tafetán desde la que elaboran sus lienzos, es decir, su labor ha implicado el uso de proporciones ceñidas al cuadrado como eje ordenador. La trama cuadricular del tafetán les permite tener una continuidad lineal a diferentes escalas en el diseño. El eje de hilos verticales cruzados por otros horizontales crea un ritmo de cuadrantes que permiten desplazar el tejido hacia arriba o abajo, al igual que de un lado hacia el otro.



Debido a que esta labor se enseña y se aprende en las interacciones del día a día —muchas de ellas basadas en relaciones afectivas— se ha mantenido durante cientos de años en la región como un saber colectivo que involucra prácticas corporales, rituales y sociales de orden cotidiano. Y aunque se ha ido transformando mediante adaptaciones históricas se ha mantenido integrada a la cosmovisión de las y los indígenas mayas de Chiapas durante siglos, tal como se verá a continuación.

La representación cuatripartita del espacio usada en este tipo de diseño textil se vincula con el sistema matemático de los antiguos mayas, un sistema similar al usado por la mayor parte de las culturas mesoamericanas. Mediante una proyección numérica posicional de veintenas, los mayas daban un sentido exponencial a su pensamiento numérico el cual se basó en la relación del espacio y el tiempo como una unidad continua que les permitió comprender sucesos del Cosmos.

Una de las representaciones más importante de esta estructura de pensamiento es el *quincunce* —símbolo usado para referirse a una geometría hecha de cuatro puntos que forman un cuadrado con un elemento ubicado en el centro—. Es un símbolo que estuvo presente desde la civilización olmeca hasta la mexicana, se ha considerado como un medio de representación del espacio-tiempo. "El quincunce era resultado de la investigación del movimiento del sol a través de la elíptica terrestre" (Heyden, 1996, p. 122).

Estas representaciones geométricas cuatripartitas se vinculan con concepciones matemáticas de un sistema de numeración basado en cantidades agrupadas de 20 en 20. Mediante un orden aditivo los antiguos mayas, desde el 1000 a.E.C., representaban niveles en los que se posicionan números, en el primero se ubican de 0 a 19, en el segundo los grupos de veinte (veintenas), en el tercero de 20x20, y en



el cuarto nivel de 20x20x20. Se trata de un orden vertical, organizado de abajo hacia arriba, con un carácter de crecimiento exponencial.⁴

Dentro de este sistema de agrupación numérica se marcaban descansos que definían rangos o etapas, como notaciones posicionales que permitían ampliar los conteos.⁵ Mediante la ordenación numérica de base veinte, y con el cinco como auxiliar, los descansos se marcaban para definir el inicio o cierre de cada veintena y con ello alcanzar el conteo de grandes cantidades. Además, al ser un sistema de numeración aditivo se hacía posible reunir grandes números, mismos que requerían definir rangos (descansos) con los cuales alcanzar amplias mediciones del tiempo.⁶ Según César González (2014, p. 12) este sistema probablemente fue una creación artificial planteada conscientemente por sacerdotes para el cálculo del calendario antes que para realizar transacciones comerciales.

Y es que los cálculos astronómicos mayas requerían cuantiosos números para alcanzar la mayor exactitud en sus predicciones astronómicas. "Aunque los cálculos del calendario pueden requerir el uso de números muy grandes, no parece que haya sido la única razón para los grandes números, sino que también puede ser la reverencia a los dioses y la intención de ascender cada vez más alto, cada vez más cerca de ellos" (González, 2013, p. 14). Así, para ascender en

⁴ Es un sistema vigesimal que se ha relacionado con los dedos de las manos y de los pies, por eso se le ha llamado *sistema hombre*.

⁵ Un ejemplo de estas notaciones de posición se encuentra también en el sistema decimal. En éste los descansos se dan en cada decena para definir números como el 10, el 20, el 30 y así sucesivamente.

⁶ Principalmente se usaban barras o puntos para hacer marcaciones. En general la escritura numérica de los mayas usó para su representación variantes de cabezas o figuras de animales que les permitían medir el tiempo en tanto sus números hacían referencia a días, meses y años.



esta escala no era necesario subir de escalón a escalón, es decir, de uno a uno, sino que se subía desde la abstracción mental de grandes cantidades que facilitaban hacer cálculos para un calendario basado en 65 revoluciones sinódicas del planeta Venus en torno al sol.

El caso del uso de un sistema de agrupación numérico similar al maya se observa actualmente, tanto en los conteos de madejas de lana que realizan las mujeres de San Juan Chamula, como en el conteo de leñas de ocote para su venta. Según lo describe Andrés López, al hacer el conteo de estas leñas se realizan agrupaciones de veintenas, cada una de las cuales nombran como mano de ocote. Precisa que al agrupar 20 leños sacan uno para señalar que se formó una unidad vigesimal. En su descripción aclara lo siguiente:

El número 20 no está en la cuenta, sólo del 1 al 19, ya que el número 20 es símbolo de completamiento que da fin y principio de un vigesimal a otro. Es decir, las veintenas son el intermedio (el cero maya). Cuando llegan a 40 serían dos leñitas retiradas de la cuenta y así sucesivamente hasta llegar a 20 leñas retiradas, lo cual es igual a $20 \times 20 = 400$. (López, 2013, p. 115)

A partir del 400 el rango de crecimiento en 20 se hace tan amplio que los cálculos requerían símbolos mentales capaces de representar su sentido exponencial, tal como lo hacen los mayas tsotsiles de San Juan Chamula. Para comprender los grandes números que produce un sistema vigesimal como éste se requiere de una estructura mental capaz de abstraer un sentido de crecimiento y expansión continuo. Los símbolos que permitieron hacer referencia a una dinámica de expansión tal, se basaron en representaciones cuatripartitas con un centro, como lo fue el *quincunce* o el rombo espiralado usado en dinteles, estelas o en el decorado de prendas de vestir.



Según lo plantea Francisco Barriga (2009), esta estructura cuádruple de crecimiento condujo a los antiguos mayas a postular un modelo

cosmológico de tierra plana cuadrangular en la que había un *Pawajtun* ubicado en cada esquina, así como una gran ceiba —el *axis mundi*— que crecía en el centro, al tiempo que atravesaba el conjunto de planos en sentido vertical. Planos que hacían referencia al supra e inframundo. En el Códice Pérez elaborado en el siglo XIX aparece una representación de este modelo cosmológico, tal como se observa en la figura 4.

Figura 4. Dibujo isométrico basado en imagen perteneciente al Códice Pérez



Tomado del texto de A. López Austin (1997).

Por su parte el libro del *Chilam Balam de Maní* —ahora desaparecido pero recopilado en parte en el Códice Pérez— describe el momento en que se pone en pie la ceiba o *imix* roja, una de las que sostiene al cielo como signo del amanecer. En el Códice se lee lo siguiente: “Los dioses plantaron en el norte la ceiba o *imix* blanca; en el poniente la negra, y en el sur la amarilla. Un quinto árbol, la ceiba verde, quedó en medio de la tierra y las cosas del mundo estuvieron establecidas” (Citado en López Austin, 1997, p. 89).

Esta disposición cuádruple y quintuple simboliza connotaciones no cuantitativas de los numerales mayas, es decir, muestran su sentido cualitativo de crecimiento (y también de decrecimiento) espacio-temporal que muy seguramente se asociaba a la concepción cuantitativa de su numeración. Se trata de una milenaria tradición maya relacionada con dioses que se manifestaban como cuerpos celestes que nacían en el oriente, para recorrer el supramundo y hundirse en el poniente mientras cruzaban el inframundo, del cual volvían a renacer en el oriente (Barriga, 2009). Esta representación del mundo (la tierra) en unidad con el pasar del tiempo permitía hacer proyecciones, como cálculos matemáticos para predecir eventos astronómicos.

Son representaciones cosmogónicas que hicieron parte de la religión de base agrícola mesoamericana. “Esta religión que se deleitó en la compleja geometría espacial y en los complicados cálculos del tiempo, se forjó la creencia del árbol como elemento nodal de la geometría y el devenir cósmico” (López, 1997, p. 86). Son nodos como los descansos que se producen en la numeración vigesimal en la que al llegar al 20 se hace una pausa para marcar un nuevo inicio y el cierre del anterior. Es similar a como lo hacen en San Juan Chamula al marcar agrupaciones de ocote con un leño que retiran del manojo.

Son elementos nodales presentes, tanto en el sistema de numeración, como en la geometría espacial, que permitían definir un patrón de

crecimiento continuo, no sólo en sentido horizontal, también vertical. En general se trataba de representaciones asociadas al amanecer y al anochecer en las que el símbolo de grandes árboles marcaba puntos de inicio y de cierre. El eje central de estas representaciones permitía que las figuras —predominantemente cuadrangulares— ascendieran y descendieran verticalmente como lo hace un gran árbol.

En el libro sagrado del *Chilam Balam de Chumayel* se expone la personificación de estos árboles sagrados como elementos femeninos ubicados en las esquinas del mundo. Una Madre Ceiba roja en el oriente, otra blanca en el norte, una negra en el poniente y la Madre Ceiba amarilla en el sur. Estas deidades femeninas representan los ciclos en los que las aves, los pedernales, los productos vegetales y, principalmente, los granos de maíz germinaban.

En general las diosas y dioses mayas se desdoblaban y conjugaban mediante fusiones entre sí, dada su capacidad de vincularse con el pasar del tiempo. La ceiba o *imix*, ubicada en el centro cuadrangular, marcaba un punto de intersección que permitía que las deidades atravesaran el conjunto de planos del mundo en sentido vertical. Es decir, hacía posible que pasaran por el inframundo, la tierra y el cielo. Estos tres planos eran los mismos que se extendían horizontalmente y que las Madres Ceibas soportaban. Refiriéndose a los mayas tsotsiles de San Pedro Chenalhó, Jacinto Arias (1990, p. 116) menciona que entre ellos existe la creencia de que sus gobernantes tradicionales sostienen el cielo y la tierra al cargar a los *Vaxakmen*, dioses que sujetan al mundo en las cuatro esquinas.

Este orden de planos cuadrangulares, como niveles por los que se asciende o desciende, también es observable en el sistema de numeración vigesimal. Un caso de ello se encuentra en el vocablo tsotsil *vinik*, usado para referir un nivel de veintenas al que definen como el del hombre. En este nivel se reconocen los numerales 21, 41,



61, 81..., como los de inicio; y los 39, 59, 79..., como los de cierre. Al llegar al numeral 399, el nivel del ser humano termina y se da inicio al nivel que llaman del maíz o de la casa (López, 2013), es decir, después de reunir veinte grupos de veintenas se pasa al nivel del maíz y se abandona el del hombre.

Esta concepción de planos o niveles sucesivos, también está contenida en la manera en que organizan y cuentan la lana las mujeres tejedoras de San Juan Chamula antes de hacer la urdimbre de su telar. Ellas parten por cortar cuadros de lana cardada que obtienen de las ovejas que crían, la medida aproximada de los cuadros es de 20x20 centímetros. Posteriormente los agrupan en pares, es decir cada unidad contiene dos de los cuadros.⁷ Una vez que reúnen 16 pares organizados de cuatro en cuatro (32 cuadros), saben que tiene la lana suficiente para hacer la falda que ellas mismas usan (C. López. Comunicación personal, agosto de 2024).

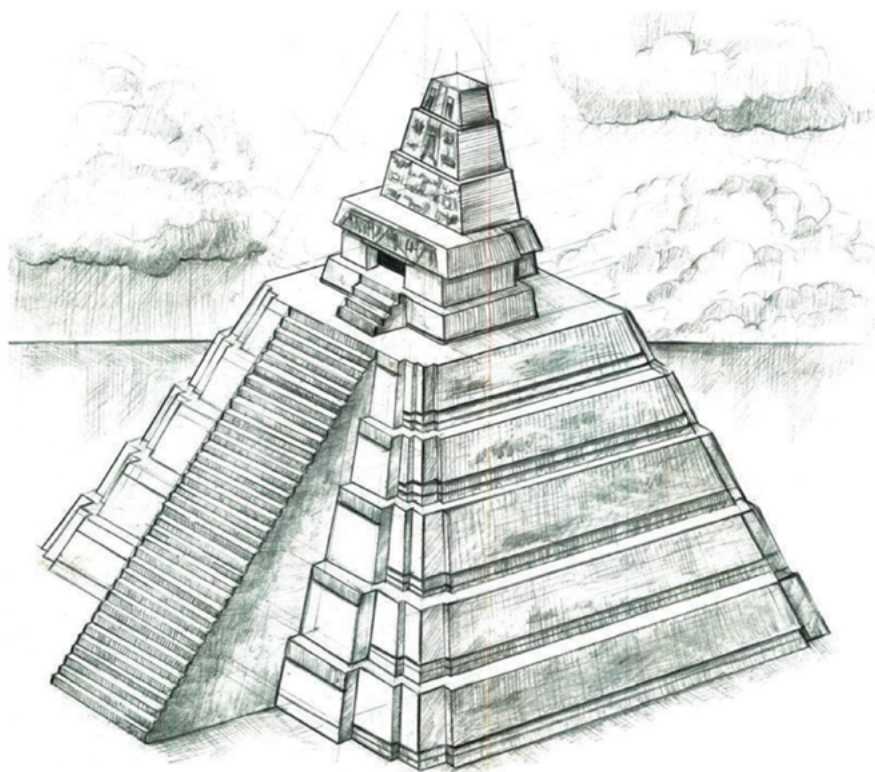
La manera de organizar la lana por parte de las tejedoras de Chamula, muestra rasgos del modelo de pensamiento exponencial que poseen y que ha sido heredado de su pasado maya el cual se basa en representaciones mentales que permiten desarrollar nociones espaciales de crecimiento y decrecimiento, necesarios para llevar a cabo la labor textil. Estructura mental que también es visible en las figuras romboidales de los diseños que se elaboran en diferentes regiones de Chiapas desde hace siglos como un aprendizaje transmitido de mujer a mujer.

La raigambre ancestral de estas concepciones geométricas del espacio, capaces de desdoblarse a través de puntos nodales —como lo son los

⁷ La lengua tsotsil tiene nombres para definir estas series con las que se organiza la lana. Algunos de los vocablos son los siguientes: *pech'* (dos montones de lana cardada), *jpech'*, *cha'pech*, *oxpech'*, *chanpech'*, *jvol* (Laughlin, 2009).

vértices de los rombos brocados en telas—, o como eje central con el que se remataban los basamentos piramidales del Periodo Clásico maya (200-900 dC). Es el caso de lo que se observa en la estructura arquitectónica de una de las pirámides de la Acrópolis Norte de Tikal presentada en la figura 5. En ella se identifica que la sobreposición de las plataformas del basamento asciende en sentido vertical, como un efecto de erección hacia el cielo, propio de las construcciones piramidales entre los mayas del siglo VIII dC (Gendrop, 2004).

Figura 5. Dibujo de la pirámide de la Acrópolis Norte de Tikal



En lo alto y en el centro, los planos terminan con un templo que mantiene la tendencia hacia la verticalidad con el remate de la crestería que también asciende erguida en niveles. Tomado de F. Gutiérrez, 2024.

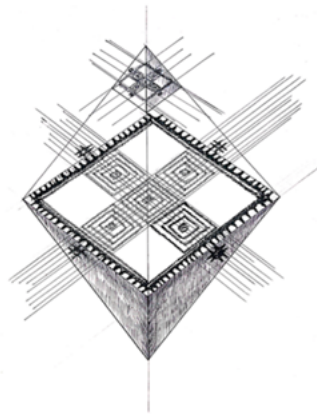
El sentido formal visible en el templo con crestería ascendente del basamento piramidal de Tikal, se asemeja a la quinta ceiba ubicada en el centro del cuadrante con el que se representaba la tierra, y desde la que se transitaba por los planos que permitían acercarse al cielo. De igual manera, se asemeja a muchas de las figuras de brocados y bordados en lienzos elaborados en el telar de cintura. Es un sentido formal que ha sido registrado en la labor textil, tanto por las antiguas mujeres mayas como por las actuales, a través de abstracciones geométricas plasmadas en sus lienzos.

Las tejedoras de hoy conservan y actualizan un saber que les ha pertenecido desde tiempos inmemoriales como sentido de identidad, capaces de sintetizar visualmente una compleja geometría espacial asociada con el cómputo matemático. Es un saber adquirido y transmitido que involucra de manera directa habilidades de gran parte del cuerpo: la cadera, la espalda, los brazos, las manos y los dedos, así como a la mente a través de procesos cognitivos vinculados con el conteo y el manejo del espacio abstraído mentalmente. Se trata de un ejercicio de razonabilidad necesario para la elaboración y decoración de sus lienzos.

El proceso de abstracción que realizan durante la labor textil es observable en uno de sus diseños en particular, se trata de una forma que se repite de manera constante en bordados y brocados, es la misma que se observa en la figura 6 (a la izquierda). Su repetición genera un dinamismo visual de expansión y contracción que se proyecta como espacio tridimensional, tal como se observa en el lado derecho de la figura.



Figura 6. Foto de bordado (izquierda) y dibujo de su proyección isométrica (derecha)



Bordado de elementos cuadrangulares que crecen simultáneamente mediante la superposición de uno y otro para conformar el diseño final.

Las tejedoras aprenden y enseñan los procesos cognitivos propios de la labor textil a partir de referentes que no son conceptuales, sino que son de orden cotidiano y que integran vínculos familiares y comunitarios asociados a una cosmovisión que les es propia. La complejidad cognitiva de esta labor implica acciones de síntesis mental que ellas han integrado a sus saberes como parte de su vida doméstica, de sus relaciones sociales y de su pensamiento religioso.

Son saberes contenidos en la práctica textil y en cada una de las telas que decoran o que portan en su vida diaria. Ariadna Solís (2020, p. 72), tejedora indígena de Villa Hidalgo Yalálag en Oaxaca, dice al respecto lo siguiente:

Entiendo por “saberes” la experiencia concreta de las mujeres [tejedoras] en la producción y el uso de los huipiles, y entiendo



por “repertorios” una apuesta conceptual que retomo de Diana Taylor y que hace referencia a las prácticas encarnadas que responden a otras formas de hacer conocimiento relacionadas con el cuerpo, la memoria y la presencia.

Como práctica encarnada la elaboración textil de las mujeres mayas de Chiapas condensa una visión que les ha permitido definir su memoria colectiva, no sólo mediante las abstracciones visuales contenidas en sus telas, sino que también a través de la puesta en marcha de vínculos afectivos que van de madre a hija, de hermana a hermana, de nieta a abuela o de sobrina a tía. Además, se concentra en la conciencia comunitaria a partir del hecho de portar prendas elaboradas y decoradas con elementos simbólicos enraizados a un pasado lejano pero actualizado en su labor. De igual manera ocurre al elaborar las prendas textiles de sus esposos, familiares y hasta el de los santos y vírgenes de sus templos.

Ellas, las tejedoras, al igual que las Madres Ceibas, sostienen una tierra cuadrangular en la que habitan y reconocen el pasar del tiempo como espacio para la existencia social.

Conclusiones

La reflexión expuesta no pretende mostrar a las prendas textiles actuales de Chiapas como la remembranza de un pasado maya grandioso. Por el contrario, se quiere visibilizar la labor textil como un saber milenario actualizado en la práctica de las mujeres mayas de hoy, y lo que les permite establecer vínculos, no sólo entre los miembros de sus comunidades, sino que también con las deidades-abuelas que las han acompañado en su labor desde tiempos remotos.

Así, antes que reforzar un discurso de identidad nacional centrado en ejercicios selectivos del pasado de los pueblos indígenas, se espera que la perspectiva expuesta abra el camino para nuevos estudios sobre una práctica artística actual, predominantemente femenina, comunitaria y con raigambre prehispánica. Para ello será necesario considerar modelos multimodales de investigación que privilegien la construcción del conocimiento colectivo en espacios de la vida cotidiana.

Referencias

- Arias, J. (1990). *San Pedro Chenalhó. Algo de su historia, cuentos y costumbres*. Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Barriga, F. (2009). *Tsik. Los números y la numerología entre los mayas*. INAH.
- Doris, H. (1996). *Estudios del México antiguo*. INAH.
- Gendrop, P. (2004). *Arte prehispánico en Mesoamérica*. Trillas.
- González Ochoa, C. (2013, enero-abril). Sobre los sistemas de numeración. En *Boletín de Monumentos Históricos, Revista INAH*. (27), pp. 7-14. En: <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/issue/view/197>
- Laughlin, R. (2009). *Mol Cholobil K' po ta Sotz' leb. El gran diccionario tzotzil de San Lorenzo Zinacantán*. Maya Educational Foundation.
- López Austin, A. (1997). El árbol cósmico en la tradición mesoamericana. En *Revista Monografías del Jardín Botánico de Córdoba*. (5), pp. 85-98. En: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/18384>
- López Díaz, A. (2013). *Uso de la matemática maya en los tejidos de las mujeres de Chamo' (San Juan Chamula)*. Tesis en la Maestría en Estudios Culturales. Universidad Autónoma de Chiapas, Facultad de Humanidades.
- Padilla, J. (2020, 12 de junio). *El Telar de Cintura*. En: <https://www.facebook.com/notes/330345734930873/>
- Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

- Solis Bautista, A. (2020). Reconfigurando las metodologías para el estudio de nuestros textiles: tejer y vestir el huipil en Villa Hidalgo Yalalag. *En H- ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte.* (7), pp. 69-89. En: <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.05>
- Udale, J. (2008). *La construcción de los textiles. Diseño textil, tejidos y técnicas.* Gustavo Gili, S. L.

