

# Estirando en el telar secretos de abuela india: tradición textil de la comunidad maya tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (sureste de México)\*

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5052>

*Stretching Secrets of Indigenous Grandmothers on the Loom:  
Textile Tradition of the Tsotsil Mayan Community from San  
Bartolomé de los Llanos, Chiapas (Southeastern Mexico)*

---

**Vanina Alejandra Tobar\*\***

Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México, México)

.....

\* El presente escrito está basado en la tesis de maestría titulada *El tejido en la comunidad tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas. Una aproximación etnográfica al lenguaje simbólico del brocado y a la práctica textil*, llevada a cabo en el marco del programa de Maestría en Estudios Mesoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), durante los años 2017-2019. Este proyecto fue posible gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) de la UNAM. Artículo de investigación recibido el 03.09.2021 y aceptado el 03.01.2022.

\*\* Licenciada en Historia con Orientación en Arqueología por la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) y maestra en Estudios Mesoamericanos por la UNAM. Actualmente es estudiante del Doctorado en Estudios Mesoamericanos por la misma universidad, en el que sigue investigando sobre la práctica del tejido en San Bartolomé de los Llanos y su relación con el proceso de fabricación del cuerpo. Correo electrónico: [vantob3@yahoo.com.ar](mailto:vantob3@yahoo.com.ar) ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1473-5430>

### **Cómo citar/How to cite**

Tobar, Vanina Alejandra (2022). Estirando en el telar secretos de abuela india: tradición textil de la comunidad maya tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (sureste de México). *Revista CS*, 38, 113-144. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5052>

## Resumen

### *Abstract*

---

En este artículo propongo una narración etnográfica, basada en mi experiencia con tejedoras, sobre las prácticas e historias en torno a la tradición textil de los tsotsiles de San Bartolomé de los Llanos (Chiapas, sureste de México), con el fin de explorar la idea del textil como un arte centrado en el cuerpo, vinculado, en el mundo amerindio, a la construcción corporal. Dicho arte indígena es realizado diariamente por generaciones de mujeres, constituyendo el trabajo femenino que marca diferentes momentos del ciclo de vida de la mujer, como la pubertad (aprendizaje del tejido) y el matrimonio (elaboración de prendas para el novio). A través del textil, producido por la tecnología del telar, las mujeres conectan el mundo cotidiano indígena con su mundo sagrado (*ch'ul*), tejiendo sobre la superficie del textil a aquellos seres que habitan –y con los cuales se relacionan y dialogan– el cosmos de esta población.

#### **PALABRAS CLAVE:**

tradición textil, etnografía, arte-cuerpo, tsotsiles, ciclo de vida femenino

.....

In this article I propose an ethnographic narrative —based on my experience with weavers— about the practices and stories surrounding the textile tradition of the Tsotsiles from San Bartolomé de los Llanos (Chiapas, southeastern Mexico), aiming to explore the idea of textiles as an art centered on the body, linked in the Amerindian world to body construction. Generations of women work daily on this indigenous art. This feminine work marks different moments of the woman's life cycle, such as puberty (learning how to weave) and marriage (making garments for the groom). Through the textile, produced with loom technology, women connect indigenous everyday world with their sacred world (*ch'ul*) by weaving on the surface of the textile those beings that inhabit—and with whom they relate and dialogue— the cosmos of this population.

#### **KEYWORDS:**

Textile Tradition, Ethnography, Body-Art, Tsotsiles, Female Life Cycle

## Introducción

En este artículo narraré las prácticas e historias en torno al tejido y al mundo cotidiano de las tejedoras tsotsiles de San Bartolomé de los Llanos (actual Venustiano Carranza<sup>1</sup>), ubicado en tierras bajas y calientes, transición entre la región de los Altos y la Depresión Central de Chiapas, al sureste de México. En esta población de habla tsotsil<sup>2</sup> –así como sucede en otros pueblos tsotsiles y tseltales de la región de los Altos de Chiapas–, generaciones de mujeres realizan a diario un arte centrado en el cuerpo, el cual engloba tanto la práctica del tejido (que supone prácticas cotidianas y rituales) como el resultado de la misma, es decir, el objeto textil.

A través de este ejercicio de escritura, pretendo hacer presentes los cuerpos, los saberes y las memorias (mediante los relatos orales) de mis interlocutoras tejedoras, quienes elaboran y portan las prendas textiles, así como lo hacían sus ancestras desde el tiempo de *los antiguos*. Quiero aclarar, haciendo eco de las palabras de la investigadora indígena –como ella se denomina– Ariadna Solís Bautista (2020: 71), que aquí hablo desde mi experiencia personal trabajando con estas mujeres y no desde una propuesta de darles voz. Más bien, se trata de multiplicar mundos y perspectivas a través de compartir las experiencias del tejer. A lo largo de los apartados de este texto, desarrollaré la idea del textil como un arte centrado en el cuerpo, como resultado del trabajo etnográfico conjunto con las tejedoras.

Visité por primera vez la comunidad de San Bartolomé en el año 2016, pero no fue hasta finales de 2017 que volví, ya como parte de mi proyecto de investigación de maestría. Mis interlocutoras mujeres, como Mari, Juanita, Petrona, Dominga, Catalina, entre muchas otras con las que compartí horas y días de convivencia, aprendieron a tejer desde muy pequeñas, como parte de su crianza al interior de la unidad doméstica. En sus recuerdos de infancia, el telar de cintura siempre ha estado presente en el hogar familiar, así como los recuerdos de las madres o abuelas tejiendo, mientras los hombres trabajaban en la milpa. Estas tejedoras tienen una edad que oscila entre los cuarenta y los ochenta años, por lo que muchas de ellas

1. El nombre de San Bartolomé de los Llanos corresponde a la denominación colonial de dicha comunidad, la cual cambió su nombre a Venustiano Carranza en tiempos posrevolucionarios (1933), el cual mantiene actualmente (tanto la cabecera como el municipio). En una charla que tuve con el centenario Bartolomé (\*), principal de la comunidad, me decía que era correcto usar la primera denominación. Por ello, en mi trabajo de maestría decidí adoptar el nombre antiguo, sumando otras razones: el patrón local es San Bartolomé, uno de los nombres de su cerro sagrado –donde se encuentra asentada la comunidad– es San Bartolo, extendiendo esta denominación también al lugar; y, finalmente, la mayoría de las publicaciones académicas sobre esta comunidad utilizan ese nombre.

2. El tsotsil es una de las lenguas mayas habladas actualmente en diferentes poblados del territorio chiapaneco, siendo el tsotsil de San Bartolomé una de las variantes dialectales de la misma.

llevaron a cabo o fueron testigos de muchas prácticas ahora en desuso. La mayoría está organizada en cooperativas locales a través de las cuales venden sus tejidos, tales como servilletas, huipiles (castellanización de la palabra náhuatl *huipilli*), camisas, pantalones, rebozos, vestidos, etcétera. Realicé trabajo de campo con algunas de esas cooperativas, entre ellas Zelel –cuya presidenta es María Concepción, cariñosamente Mari–, la cual agrupa a tejedoras de diferentes barrios tradicionales (es decir, habitados mayoritariamente por indígenas) de la cabecera municipal y de localidades periféricas (como Paraíso del Grijalva, a 20 minutos de la cabecera); y Ch'ix Kanal, también de la cabecera municipal, sobre todo con Juanita, mi maestra de tejido. Asimismo, trabajé con algunas tejedoras independientes.

La cabecera municipal se encuentra asentada en las faldas de un cerro sagrado (*ch'ul vits*), llamado también por los indígenas San Bartolo (800 m. s. n. m.) –uno de los nombres del patrono San Bartolomé–, al que suben anualmente (durante el mes de mayo) para realizar sus ceremonias propiciatorias de lluvias. Se caracteriza por tener una población indígena, mayoritariamente bilingüe, es decir, hablantes del tsotsil<sup>3</sup> (como lengua materna) y del español, y por una población ladina. El término ladino corresponde a “una categoría sociocultural que en la mayor parte del área maya da nombre a la población considerada no-indígena, conformada por lo general por los mestizos hispanoparlantes” (Alejos-García, 1991: 491-494). Durante el año, la población indígena lleva a cabo la agricultura (cultivo de maíz, frijol y chile) de roza y quema, realizada en tierras comunales alejadas de la cabecera municipal, espacio este donde se encuentran los barrios tradicionales de la población indígena. Este hecho provocó en el pasado que los hombres estuvieran fuera del hogar toda la semana –práctica que se conoce como *semaneo*–, dejando solas a las mujeres con sus hijos.

## **El espacio doméstico y la(s) mujer(es): el aprendizaje de un arte centrado en el cuerpo**

Dentro de la comunidad, el hogar es el espacio de poder de las mujeres tejedoras. Allí es donde están sus animales domésticos, como las gallinas y los pollitos (ver Figura 1), a los que mantienen bajo su cuidado desde que son pequeñas; y es también donde manipulan los hilos del telar, así como los granos de maíz que utilizarán en la preparación de los alimentos. En ese espacio doméstico, las mujeres comienzan desde

3. Según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2015; 2020), los tsotsiles de la cabecera municipal y localidades circundantes (como Paraíso del Grijalva), junto con los tseltales de Aguacatenango, constituyen el 23,6% de la población indígena del municipio de Venustiano Carranza.

niñas a desarrollar las habilidades en el *oficio*<sup>4</sup>, siendo las más importantes *tortear*<sup>5</sup> y tejer en telar de cintura. Es que el tejido es el trabajo femenino, que complementa el trabajo en la milpa, preponderantemente masculino. Esta asociación, a manera de opuestos complementarios, entre el tejido (trabajo de la mujer) y la agricultura (trabajo del varón) es reflejada en el proceso de fabricación del textil, dado que varios procedimientos textiles son percibidos por las tejedoras como procedimientos agrícolas –como veremos más adelante, como *regar los hilos* y *sembrar las figuras*.

Siempre que llegaba a una casa, alguna de las mujeres se encontraba tejiendo. Si mi visita coincidía con la hora del desayuno, era común ver a la mayor de las mujeres realizando la actividad del tejido, mientras alguna de las hijas o la nuera hacía tortillas a mano (ver Figura 2). El tejido es el trabajo que realizan cuando ya se ha cumplido con las otras tareas del oficio, como hacer el aseo. Las mujeres se pueden sentar a tejer en la mañana –incluso, algunas lo hacen desde antes del amanecer– o bien en las tardes, siempre y cuando no haya rayos (esto, sobre todo, en la época de lluvias) e, incluso, algunas tejen entrada la tarde-noche, cuando ya pueden ocupar el tiempo para ellas. Esta actividad transcurre, por lo general, en el corredor, donde descansan las hamacas y otros utensilios como el machete masculino y un conjunto de telares enrollados, con otros tejidos sin terminar; o en el patio de la casa familiar. Para tejer, las mujeres amarran sus telares (con un lazo o *ts'uy* que se coloca en uno de los extremos) en una de las columnas del corredor o en un árbol del patio, y sostienen en sus cinturas, con una banda o cinturón (*tampat*), el otro extremo, para, de este modo, estirar y darle tensión al telar. Así, el tejido es un arte centrado en el cuerpo, que crea objetos con diseños para cubrir o envolver el cuerpo de mujeres y varones.

Aquí propongo abordar el textil como un *arte centrado en el cuerpo*, dado que, en las poblaciones de tradición mesoamericana, el textil es elaborado con la finalidad de ataviar o vestir los cuerpos. Décadas atrás, las mujeres de San Bartolomé usaban el telar exclusivamente para elaborar la ropa de ellas y su familia; siendo, de este modo, autosuficientes, ya que no compraban ropa: “cómo vamos a poner otra prenda que [no sea] la misma prenda que tejemos” (Dominga Pérez Gómez, comunicación personal, 06.01.2018). Por lo tanto, el textil es un objeto cercano al cuerpo, una especie de segunda piel (Pitarch, 2000; 2013). Esta expresión de *arte centrado en*

4. Con la expresión *hacer el oficio*, las mujeres se refieren a las actividades que ellas deben realizar diariamente al interior de la casa familiar; pero, dentro de ese oficio, solo el tejido es considerado el trabajo de la mujer.

5. En países como México, Guatemala y El Salvador –que corresponden a la gran área cultural mesoamericana– la palabra *tortear* se refiere al acto de hacer, con las manos, tortillas de masa de maíz nixtamalizado.

**FIGURA 1** | Petrona, vestida con su huipil (*chilil*) y enredo (*tsekil*), junto a su gallo



Fuente: fotografía propia.

**FIGURA 2** | Mientras Dominga teje, su hija prepara el fuego donde se cocerán las tortillas de maíz para el desayuno



Fuente: fotografía propia.

*el cuerpo* la tomé de Denise Arnold<sup>6</sup> (2007), estudiosa del textil andino, porque se vincula muy bien con la propuesta de Pedro Pitarch sobre la noción de belleza entre los indígenas tseltales y tsotsiles de los Altos. Este autor menciona que entre estas poblaciones existe una identificación de lo *bello* con el vestido –el cual se considera una especie de segunda piel, como mencioné–, señalando, por tanto, que la energía y preocupación estética se concentra en el cuerpo y en los gestos de la persona: lo bello se concentra en todo aquello relacionado con la producción del cuerpo, como la ropa, el adorno corporal, el arte verbal, la cocina, el gesto (Pitarch, 2013: 30).

Aquí abordo el textil como *arte indígena*, en la línea de los estudios de las artes indígenas amazónicas (Lagrou, 2009; Lagrou; Van Velthem, 2018), porque este se distingue, precisamente, por enfocarse en la dimensión corporal, es decir, por producir artefactos que acompañan la fabricación del cuerpo<sup>7</sup> (Lagrou, 2009: 39). Parto de la premisa de que, en la vida indígena, la cuestión de la corporalidad es central, dado que “los cuerpos amerindios son pensados bajo el modo de lo hecho y por ello hay un énfasis en los métodos de fabricación continua de los cuerpos” (Viveiros-de Castro, 2013: 444), entre ellos, la elaboración y el uso del adorno o la ropa. Por otro lado, algo importante de recalcar es que, en las sociedades amerindias no existe una distinción entre arte/artefacto, es decir, “entre objetos producidos para ser usados y otros para ser solamente contemplados”, como en el pensamiento occidental (Lagrou, 2009: 14); ya que en ellas el arte configura una expresión de conocimientos que es, a la vez, material, técnica, práctica (Lagrou; Van Velthem, 2018: 133); vinculada a una estética específica del vivir donde el arte no se separa de la vida cotidiana (Lagrou; Van Velthem, 2018: 136).

Por otra parte –y fundamentalmente–, es un arte centrado en el cuerpo porque, para que la tecnología del telar funcione, esta depende del cuerpo de la mujer, así como también de ciertas prácticas vinculadas al aprendizaje de técnicas corporales (Mauss, 1979) y, con ello, de un saber hacer corporal para la elaboración de objetos textiles. La enseñanza y el aprendizaje del telar, práctica asociada a la transmisión de saberes (ambiental, mitológico, técnico, ritual) sobre el tejido, se realiza entonces dentro de cada unidad familiar y de parentesco, a través de una red de relaciones femeninas, la cual conecta diferentes generaciones (abuelas, madres, hijas/nietas). Este proceso educativo comienza cuando las niñas tienen aproximadamente 8 años, a partir de la observación e imitación de sus madres o abuelas tejiendo. Pero es hasta

.....

6. Aunque Arnold (2007) la usa para referirse a la naturaleza viva del textil, es decir, el textil como un ser vivo.

7. Estas ideas sobre las relaciones entre las sociedades amerindias y el mundo artefactual (como los tejidos o adornos) fueron introducidas por el giro ontológico, en especial por la obra *Arte y agencia*, de Alfred Gell, y el modelo del perspectivismo como ontología amerindia, propuesto por Viveiros de Castro (Lagrou; Van Velthem, 2018: 135).



los 10 o 12 años que se dice que ya entienden o saben tejer, momento que coincide, generalmente, con la pubertad, etapa señalada como decisiva por Marcel Mauss (1979: 349), dado que, en ella, tanto mujeres como varones, aprenden las técnicas corporales que luego conservarán en la edad adulta<sup>8</sup>.

Mauss fue uno de los primeros antropólogos que llamó la atención sobre el dominio particular de las técnicas del cuerpo, en una publicación de 1936, señalando “la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (Mauss, 1979: 337) y colocando al cuerpo como “el objeto y medio técnico más normal” y “natural” del hombre (Mauss, 1979: 342). Sus planteamientos tempranos pusieron de relieve temas como la educación del cuerpo, el aprendizaje de técnicas corporales; así como el hecho de que la división del trabajo por sexo provoca una diferenciación en los cuerpos (en sus movimientos): “diferentes actitudes del cuerpo en movimiento en los dos sexos, respecto a objetos que están también en movimiento” (Mauss, 1979: 344), como sería el caso del telar de cintura, en trabajo conjunto con el cuerpo de la mujer.

Esto implica, entonces, que el tejido es también un saber hacer corporal que supone una intensidad, posturas y movimientos del cuerpo de manera tradicional: una tradición corporal. Por *tradicional* me refiero a una práctica que las mujeres tsotsiles de San Bartolomé de los Llanos hacen por la *costumbre*, porque “así nos lo enseñaron”, como expresan ellas. Es decir, la tradición, en este caso, hace referencia a algo heredado del pasado, algo que siempre ha estado y que, por eso, pareciera no necesitar explicación<sup>9</sup>. Cabe aclarar que, en relación con esta tradición corporal, han existido cambios mínimos, por ejemplo, en la postura: las tejedoras ya no se sientan en el suelo para tejer (arrodilladas, con las nalgas sobre los talones), sino en una silla. Por otro lado, la obtención de este saber corporal del tejido durante la pubertad de la mujer equivale a la adquisición de los poderes de la fertilidad y de la reproducción, como veremos más adelante.

Durante el aprendizaje, muchas de las tejedoras recordaban –entre risas y pena– que si no hacían bien el tejido eran castigadas con golpes de machete en las coyunturas de las manos<sup>10</sup> o en la cabeza. El machete (*jalamte*), también llamado espada en otras

---

8. También existen casos en los que las mujeres aprenden tardíamente el tejido, guiadas, en este caso, por la suegra o la cuñada, una vez que llegan a vivir a la casa de la familia del esposo.

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

10. Esta práctica de golpear con un objeto especial –no cualquier objeto, sino uno sagrado– las manos de las niñas y los niños que tienen problemas para aprender aparece registrada en otros grupos mayas contemporáneos, como es el caso de la comunidad kakchiquel de Comalapa (Guatemala), donde las niñas son golpeadas en las manos con ramas de un árbol de membrillo que ha sido bendecido por el Niño

partes, es uno de los instrumentos del telar, junto con el malacate<sup>11</sup> (*petet*) y, en raras ocasiones, el instrumento para urdir (*komen*), que forman parte de la herencia que reciben las mujeres, siendo objetos con una vida social transgeneracional. En relación con esto, Lila O’Neale (1979: 75) –estudiosa de los textiles del altiplano guatemalteco– registró que el machete es el único instrumento del telar que inspira en la tejedora “un sentimiento personal”, llegando incluso a existir “gran resistencia por parte de las tejedoras por separarse de cierta espada”. Pero, también, en el caso de San Bartolomé, el machete es un instrumento que mantiene relaciones con un ser sagrado para la comunidad, como es el Rayo (*chavuk*) –tema que desarrollaré más adelante–.

Lo primero que las jóvenes aprenden a tejer es una servilleta, que se usa para envolver tortillas<sup>12</sup> o cubrir los alimentos que se comparten en las fiestas religiosas (ver Figura 3); para luego continuar con prendas de vestir más difíciles como el huipil (*chilil*), prenda femenina de tradición mesoamericana que terminaba en el ombligo (en la actualidad es más larga), elaborada a partir de un solo lienzo y con un listón (*puxbil*) en el sector del cuello, usada en contexto cotidiano y ritual; o la camisa (*xojil*), prenda masculina de uso ritual. Saber confeccionar esta última pieza es importante en el intercambio de bienes durante el rito de matrimonio. Aparte de las prendas textiles mencionadas, algunas mujeres aprenden a tejer una prenda ceremonial especial, usada por los principales (autoridades tradicionales) durante las fiestas del santoral católico, como son los pañuelos (*payuil*) de color rojo con brocados de colores, los cuales se colocan como bandas que cruzan el torso de las autoridades o se amarran de manera envolvente en sus cabezas. Con este pañuelo también visten, en ocasión de su festejo, el torso de ciertos santos, como San Bartolomé, San Pedro, y los hermanos San Sebastián y San Fabián.

Hace un tiempo, el matrimonio estaba marcado por un ritual –que solo lo siguen practicando las familias más tradicionales– denominado prendamiento<sup>13</sup>, en el que las familias intercambian bienes o dones, entre ellos, los textiles; elemento importante para entender, también, por qué las mujeres aprenden el tejido. Dominga (comunicación personal, 06.01.2018) me contaba que cuando era pequeña su madre le decía:

---

Jesús durante las fiestas decembrinas (Asturias-de Barrios, 1997: 73).

11. Lo que en otras partes del mundo es denominado tortera o tortero, volante o fuyasola.

12. Porción de masa de maíz hecha a mano en forma circular, fundamental en la alimentación y la cocina mexicana, que se cuece al fuego (El Colegio de México, 2022).

13. También llamado ceremonia de la prenda (Díaz-de Salas, 1999: 267). Consiste en la pedida de la novia por parte del novio y su familia, visitando la casa de la novia dos o tres veces (antes del matrimonio por civil e iglesia). Las mujeres recuerdan que los bienes que se intercambian como regalo –en una relación de reciprocidad entre ambas familias– son: una canasta de pan y chocolate, donde va la paga o entrega de la *crianza* (todo cubierto por una servilleta especial tejida en telar); tamales; café, y, por supuesto, los textiles.

**FIGURA 3** | Guadalupe aprendiendo, en el patio de su abuela Mari, a hacer las figuras (el brocado) sobre una servilleta



Fuente: fotografía propia.

“van a aprender, hijitas, algún día van a tener marido, se van a casar”; mientras que Rosario, otra tejedora, contaba entre risas que para que una muchacha se case debe darle al novio una camisa hecha por ella misma:

esa es la prueba, pues, que dan las mamás, que si lo sabes hacer te vas a casar porque vas a saber hacerle su camisa, si no, ¡claro que no! A veces, también los hombres te preguntan, si sabes tejer, te van a querer, y si no sabes tejer, no. (Rosario Mendoza de la Torre, comunicación personal, 21.12.2018)

Entonces, la mujer debe demostrar su habilidad como tejedora, la cual evidencia que sabe trabajar –ya que tejer es el trabajo de la mujer– y que será una buena esposa, entregando al novio ciertas prendas, las cuales portará el día de su matrimonio por la iglesia. Del mismo modo, la familia del novio debe entregar a su futura esposa el huipil

y el enredo (la falda o *tsekil*), prendas que también usará el día del casamiento. Así, los textiles son objetos que median las nuevas relaciones de parentesco, construyéndolas.

Este vínculo entre tejer y ser buenas esposas fue registrado, de manera indirecta, en los estudios etnográficos de la década de 1960, llevados a cabo por antropólogos de las universidades de Chicago y Harvard, en varias comunidades tseltales y tsotsiles de los Altos de Chiapas. En Zinacantán, durante las parodias de corridas de toros en temporada de Navidad, dos mayordomos menores (autoridades indígenas tradicionales), vestidos de abuelas, representan una lección de hilado en la que expresan: “¡Muchachas! Si buscan marido, deben ser capaces de hacerle ropa, como nosotras la hacemos a nuestros esposos” (Bricker, 1986: 33); mientras que en el conocido relato *Juan Pérez Jolote*, sobre la vida de un hombre de San Juan Chamula durante la primera mitad del siglo XX, cuando Juan decide casarse y se presenta ante los padres de la novia para pedirla, estos se resisten a darla, argumentando:

Mira Juanito, nosotros estamos acostumbrados aquí a querer a la mujer que trabaje; la Dominga no sabe trabajar, no sabe tejer, es una muchacha que, como la ves, es una haragana; si tú quieres tu chamarro no te lo va a hacer. (Pozas, 2018: 62-63)

Vemos que el tejido –tanto la práctica como el objeto textil–, marca momentos dentro del ciclo de vida de las mujeres tsotsiles, como son la pubertad (paso de un estado de vida social, niña, a otro, mujer) y el matrimonio (mujer apta para casarse y tener hijos). Esta importancia del tejido a lo largo de la vida de la mujer refleja un aspecto relevante, como es el vínculo de esta actividad con lo femenino, la fertilidad y la reproducción sexual. Algunos investigadores que han estudiado el simbolismo de la práctica del tejido en Mesoamérica en tiempos prehispánicos, han mencionado que

las tareas combinadas de hilar y tejer simbolizaban los cambios en el ciclo de vida femenino, con el hilado como una actividad de las niñas pequeñas y de las mujeres ancianas, mientras que una mujer casada tenía la responsabilidad de tejer (...). Una metáfora común de la infertilidad era una mujer que hiló pero nunca tejió. (McCafferty, 1991: 25)

Es decir, tejer suponía ser una mujer fértil. Y, por otro lado, al ser estas actividades atributos de las diosas madres, fueron vinculadas, metafóricamente, a la fertilidad y reproducción (McCafferty; McCafferty, 1991: 28).

## El textil como proceso y devenir: el algodón, los hilos, el telar, el cuerpo de la mujer tejedora y el objeto textil

*Pegado a la piel de esta mujer, mezclándome con su olor, su sudor... siendo, en definitiva, un envoltorio de su cuerpo, disfruto de la brisa y el calor intenso del sagrado cerro San Bartolo, mientras lo subimos los primeros días del mes de mayo. Varias mujeres que van junto a nosotros nos chulean<sup>14</sup>. Es que yo soy un huipil bello, y eso es porque estoy bien tupido, es decir, cargado de figuras seres –algunos muy coloridos– como el rayo, el cerro, la estrella, las aves y la lluvia. Pero no siempre fui esto. Comencé siendo una fibra larga y blanca, abrazada a las semillas de una cápsula abierta al mundo. Soy el fruto del *Gossypium hirsutum* (ver Figura 4), planta de algodón que crece en las tierras calientes de Chiapas –y en otras partes de México y Centroamérica–. Cobijado en esa cápsula, en un rincón del patio de una casa, vivía en compañía de mis otros hermanos (y de otras especies, como el achioté), sintiendo el calor y la luminosidad del sol. Pero esa vida cambió cuando fui recolectado por las mujeres de la casa, y ahí, empezó otra historia.*

*Bailando ahora al compás del petet dentro de una taza de barro, me fui transformando de a poco, a través de la torsión, en delgado hilo; para, finalmente, ser bañado en aromático y tibio atol; aunque solo algunos de nosotros éramos bendecidos con la carne del sagrado maíz, volviéndose nuestra carne. Cuando era hilos, y era muchos..., ¡qué dulces se sentían las manos de la mujer tejedora! Sus dedos, mientras nos entretejía en el telar, eran caricias para nosotros, aunque también ¡cosquillas juguetonas! En ocasiones –no siempre–, otros hilos de colores llegaban para unírseles, pero esos hilos no habían crecido con nosotros, venían de lugares lejanos. Ya en el telar, todos los hilos nos movíamos al ritmo de la mujer tejedora, de su corazón. Éramos movimiento, flexión, vivacidad y también tensión... ¡claro que podíamos rompernos! En el telar de cintura, éramos muchos yo: hilos de algodón, instrumentos y tejedora como un solo cuerpo, un agregado de existentes. Cuando salí del telar, era singular, diferente; porque ningún textil es igual a otro. Pero ese fue un momento breve de separación física; y digo física, porque ella, la tejedora, ya estaba en mí. Luego, cierto día de festividad, nos volvimos a encontrar cuerpo femenino y textil, y volvimos a ser uno y muchos a la vez... y aquí estamos juntos.*

El relato anterior, a modo de ejercicio literario, cuenta la historia de muchas mujeres de la comunidad, las del tiempo de antes y las del presente, la cual comienza con el algodón y va narrando sucesivas transformaciones dentro de un proceso: el de la elaboración de un textil por parte de una tejedora y su posterior uso (ceremonial o cotidiano). Como mencionan Lagrou y Van Velthem (2018: 134), los procesos de

14. Verbo que en México se refiere a decir alabanzas de su belleza a una persona, sobre todo a una mujer, o de algún objeto bello y atractivo (El Colegio de México, 2022).

**FIGURA 4** | Planta de algodón (*Gossypium hirsutum*)



Fuente: fotografía propia.

fabricación de un artefacto son parte de la valorización estética del mismo, así como las diferentes relaciones que son tejidas por su intermedio. El proceso del tejido es un devenir y una conjunción de hilos de algodón (antiguamente, algodón natural hilado a mano en *petet*, y, en la actualidad, hilos industriales), de la tecnología del telar, del cuerpo femenino –cuyo movimiento le impone un ritmo al telar, así como el ritmo del telar lo hace sobre el cuerpo de la mujer, constituyéndose ambos en uno–, del objeto que ya no es lienzo tejido (*jolobil*), sino tela terminada (*pok'*), convertida en huipil (*chilil*), sobre el cuerpo de una mujer...

El proceso comienza, entonces, con el algodón (*tuxnok'*), copos blancos que aún se pueden observar en algunos patios de las casas de las tejedoras. El momento apropiado para su siembra, según la tradición, eran los días de luna llena (Ramírez-Calvo, 1998: 131). Según Dominga, sus antepasadas mujeres “lo siembran, pues, el algodón, es un palo grande cargado de algodón. Ya de ahí lo van a cosechar, ya lo empiezan entonces a sacarle las pepitas [semillas] y tiene especial el palito [unas horquetas], ahí donde lo van a estar majando, majando el algodoncito” (Dominga Pérez Gómez, comunicación personal, 06.01.2018). Una vez limpia la fibra, después de quitar las semillas y basura que pueda tener, para luego golpearla rítmicamente con unas horquetas, se procede al hilado con las siguientes herramientas: el *petet* (huso y malacate de barro o madera) y una tacita de barro. A través de la danza giratoria del *petet* (impulsada por una de las manos de la tejedora) en el interior de la taza, se va obteniendo el delgado hilo; mientras la otra mano sostiene la masa de algodón, permitiendo así el estiramiento y la torsión permanente de las fibras.

Como dice el relato, hilos de colores llegan de otras partes, haciendo alusión a la sustitución, en la primera mitad del siglo XX, de hilos de algodón natural, hilados a mano, por la compra de hilos industrializados, de uso mayoritario en la actualidad (como hilos de colores de estambre o artisela, entre otros). Si bien se dejó de usar algodón natural, algunas mujeres siguieron hilando –más bien, rehilando– un hilo de algodón, pero ya industrial o comercial (hilera, iris), al que también llaman hilo *petet*. Con rehilar me refiero a un procedimiento por el cual el hilo de algodón industrial es abierto en sus dos partes (cabos), por medio de la rotación del *petet*, para, simultáneamente, volverlo a hilar, buscando que se separen las hebras que contiene la hilera (algodón industrial). Todo esto, con el fin de hacerla más fina y resistente con la nueva torsión. Posteriormente, la hilera rehilada en el huso es separada por la tejedora en los dos hilos delgados resultantes.

El telar de cintura, de tradición prehispánica, es la tecnología que usan las mujeres tsotsiles de la comunidad de San Bartolomé de los Llanos, y está constituido por un conjunto de palos o instrumentos como los enjulios (*bix*), la vara de paso (*yakan*), la vara de lizo (*yolal*), el templero (*chikin*) y un conjunto de machetes (*jalamte'*, *tsutsu-*

*bil*); así como una urdimbre (*st'eomal*) y una lanzadera (*ch'alam buk'*) que introduce los hilos que formarán la trama (*buk'*) (ver Figura 5). Algunos de esos palos, antes de constituirse como instrumentos del telar, son seleccionados en el monte por los esposos de las tejedoras –cuando hay luna llena–, quienes los incorporan al espacio doméstico. Cuando telar y mujer se encuentran forman un todo armónico, siendo el primero una extensión del segundo, y viceversa. Al ser un objeto flexible, compuesto por palos e hilos, el telar depende del movimiento del cuerpo de la mujer y de su correcta postura, los cuales –como mencioné– aprende a adoptar desde pequeña.

Para elaborar la urdimbre, las mujeres usan un palo especial (*komen*), recolectado en el monte, no hecho en carpintería, y, con él, las mujeres urden los hilos siguiendo el sistema vigesimal tradicional de raigambre mesoamericana<sup>15</sup>, tomando los hilos de 20 en 20. Mientras Juanita me enseñaba sobre el tejido, me mencionó dos unidades: *tuk*, que se refiere a cada manojo de 20 hilos, que, a su vez, son considerados pares de hilos (en este caso, diez pares); y *choj*, que es la unidad que designa al par de *tuk* (en total 40 hilos). Entonces, junto a esta lógica vigesimal aparece la idea de dualidad, expresada en el par. Si los hilos urdidos son hilos de *petet*, como dicen las tejedoras, es decir, fibras que han sido hiladas o rehiladas con el malacate, reciben un baño de atole, bebida caliente resultante de la cocción de la masa de maíz en agua; esto es, reciben la carne de maíz para que el hilo macice –tenga fuerza, resistencia– y no se rompa o reviente mientras se teje. Las prendas textiles que llevan estos hilos bañados de maíz son más valoradas, además de ser más costosas, en términos monetarios, para quien desee comprarlas.

El tipo de tejido que fabrican las mujeres en San Bartolomé es de estructura sencilla o simple, de uno por uno (técnica conocida como tafetán), y, en algunas ocasiones, también se usa el tejido semisencillo o desigual (variante del tafetán), de uno por dos o uno por tres, donde dos o más hilos de la trama cruzan un hilo de la urdimbre (Mastache, 2005: 29). Las mujeres de la comunidad usan una espina (*ch'ix*) para distribuir equilibradamente los hilos en el tejido, refiriéndose a este procedimiento como *regar los hilos*, que, en su lengua, es *chi vajel*, del verbo *vajel*: esparcir, regar, sembrar al vuelo (Hurley; Ruiz-Sánchez, 1978: 213).

Desde que empiezan a tejer, las jóvenes aprenden a elaborar los diseños, los cuales se realizan a través del brocado<sup>16</sup>, también llamado trama suplementaria, técnica

15. Este sistema vigesimal se basa en el cuerpo humano como unidad de 20 dedos (10 de las manos y 10 de los pies) y, por eso, para el clasificador de una veintena y para referirse a hombre se utiliza la misma palabra: *vinik* (De León-Pasquel, 1988: 386).

16. Aparte del brocado, algunas mujeres practican la técnica de bordado sobre las faldas (*tsekil*) que usan, las cuales han sido elaboradas en telar a pedal fuera de la comunidad, aunque, en la actualidad, algunas mujeres las tejen en telar de cintura.



**FIGURA 5** | Rosario tejiendo un chilil en el corredor de su casa



Fuente: fotografía propia.

que, dependiendo de la figura que realizan, las tejedoras denominan *bech'bil*, que traducen al español como enrolladito, y *ch'ikbil*, que es entremeter el hilo. El brocado es una técnica decorativa que se realiza a medida que la mujer va tejiendo, es decir, cuando el lienzo todavía está en el telar, y, para realizarla, las tejedoras introducen dos o más hebras (endosadas) de hilos de trama suplementaria en los hilos de la capa superior de la urdimbre y, así, la figura se va formando a partir de las sucesivas metidas (*ch'ikbil*) –dando lugar a pliegues del hilo– o envolturas (*bech'bil*) del hilo suplementario a través de o alrededor de los hilos de urdimbre, según el diseño que se esté realizando. Las tejedoras dicen que, al brocar, están *sembrando las figuras*, de modo que, así como se siembra una semilla sobre la superficie de la tierra, se siembra una figura sobre la superficie del tejido. Este uso de metáforas agrícolas en el tejido (regar los hilos y sembrar las figuras) pone de manifiesto una asociación de complementariedad –dualidad tejido/milpa, femenino/masculino– entre ambas actividades o trabajos en la vida cotidiana de la comunidad, así como en el mundo mesoamericano, en general.

Esta estructura dual tejido/milpa ha sido señalada también por otras estudiosas de los textiles mayas. Por ejemplo, en la comunidad kaqchiquel de Sololá, las tejedoras llaman surcos a las filas brocadas del huipil; mientras que en la de Comalapa, las mujeres plantan, es decir, insertan en el tejido base varias tramas suplementarias (brocado) en una fila (Asturias-de Barrios, 1997: 75-77). Asimismo, en otros poblados kaqchiqueles, las tejedoras también dicen que están sembrando para referirse a la acción de “empezar a entrecruzar los hilos de la trama suplementaria con los hilos verticales de la urdimbre a fin de iniciar una franja de figuras” (Knoke-de Arathoon, 2005: 5), es decir, brocar. En relación con esto, los mayistas Barbara Tedlock y Dennis Tedlock (1985: 126) han señalado, a partir del análisis del pasaje de apertura del *Popol Vuh*, que entre los mayas k’iche’ existe una intertextualidad que opera dentro de y entre ciertas artes, como es el caso de escribir, plantar y tejer.

Durante las festividades religiosas, el objeto textil y el cuerpo de la mujer se vuelven a encontrar. En esos contextos rituales –sobre todo los del santoral católico, como Semana Santa, la fiesta de la Santa Cruz, la del patrono San Bartolomé, el matrimonio, etcétera–, mujeres y hombres indígenas visten sus cuerpos con bellas prendas textiles blancas (como el huipil y la camisa), caracterizadas por ser blanco sobre blanco, ya que tanto el brocado como el tejido base son hechos con hilos de este color, con algunas pasadas de diseño de hilos de colores (amarillo, fucsia, verde, azul), sobre todo en el sector del pecho, el ombligo y los hombros; o visten los huipiles estilo arabia, cuyo tejido base puede ser blanco, azul o negro; aunque ambas prendas, *chilil* blanco y arabia, son consideradas por las tejedoras como de uso antiguo.

En el caso de la camisa, ya mencioné que los varones las usan solo en el casamiento y las ceremonias religiosas, por lo que la figura de la milpa (cera o *chobtik*) aparece solo en el contexto ritual o sagrado; del mismo modo que aparece en los textiles que visten a las cruces del cerro sagrado durante la fiesta de la Santa Cruz para pedir por lluvias. Por el contrario, en el caso del huipil, si bien las mujeres tejen las mismas figuras en el de uso cotidiano y en el de ceremonial, lo que cambia es el nivel de *intensidad visual* del brocado. Como ellas me explicaban, una prenda ceremonial está bien tupida o cargada, lo que quiere decir que las figuras de las franjas o pasadas de diseño horizontales (el brocado) son pequeñas, están bien apretadas, y que la prenda tiene 10 o más pasadas en la parte delantera, dando un total de 20 o más en todo el lienzo, antes de ser plegado para formar el huipil.

He relacionado esta intensidad visual con la intensidad del mundo *ch’ul* o sagrado, de su exceso y multiplicidad, siguiendo la propuesta de Pitarch<sup>17</sup> (2013) para el mundo mesoamericano; y, en consecuencia, para entablar un diálogo con el otro lado

17. Pedro Pitarch, antropólogo, ha realizado investigaciones con los tseltales de la comunidad de Cancuc de los Altos de Chiapas.

de la existencia, la superficie del textil tiene que ser semejante a él, estableciendo una continuidad. Este autor propone que las operaciones sobre los tejidos y la ropa –como plegar o doblar– producen transiciones entre los dos estados ontológicos del cosmos mesoamericano: el solar y el virtual (*ch’ul*); e, incluso, la relación con lo sagrado es expresada por medio de analogías textiles como envolver, cubrir, vestir, y sus contrarios como desenvolver, desplegar, desvestir (Pitarch, 2013: 26). En este sentido, las operaciones técnicas que realizan las tejedoras tsotsiles sobre los hilos –y no solo sobre la tela– comprenden movimientos envolventes o pliegues, y, por ello, las imágenes tejidas por las mujeres sobre el lienzo textil despliegan también un mundo de seres y fenómenos múltiples, multivalentes, que pertenecen al *otro lado* (estado primordial, *ch’ul* o sagrado); plegándolos y envolviéndolos, lo que se logra a partir de otorgarles materia y forma –hilos transformados en figuras– en su mundo cotidiano. De ahí la importancia de los procesos que generan las formas visuales. Siguiendo con Pitarch (2020b: 196), el pliegue permite la relación y el tránsito entre los dos dominios de la existencia y, por eso, es un concepto indígena de relación.

## En el tejido, entonces, “lo cotidiano se vuelve mágico”

Los diseños elaborados y usados por las tejedoras en la ropa constituyen un repertorio relativamente estable de imágenes visuales<sup>18</sup>, algunas de las cuales son específicas –más no exclusivas– de un cuerpo femenino o de uno masculino. De este modo, ciertas figuras, como hombrecitos<sup>19</sup> (*vinik*), que también son los antiguos hombres poderosos y sabios (Ramírez-Calvo<sup>20</sup>, 1998: 178); la cera o milpa (*chobtik*), también llamada ceiba (*yaxte’*)<sup>21</sup>, y el perro (*ts’i’*), compañero del hombre en la milpa, se identifican con textiles masculinos, como la camisa (ver Figura 6); mientras que la estrella con espinas, que es la estrella de la mañana o Venus (*ch’ix k’anal*), y las aves (*mut*) –es decir, las aves domésticas que cuida la mujer a lo largo de su vida–, con textiles femeninos como el huipil (ver Figuras 7 y 11).

18. Durante mi investigación de maestría pude hacer un análisis diacrónico de los diseños de la comunidad de San Bartolomé, al comparar textiles de colecciones etnográficas (los más antiguos, atribuidos a la década de 1930) con las figuras registradas en 1952 por Irmgard Weitlaner Johnson (1976: 54), y las prendas elaboradas y usadas en la actualidad por las tejedoras (ver Tobar, 2020).

19. Sin embargo, esta figura (*vinik*) sí aparece en prendas femeninas (*chilil*) antiguas pertenecientes a colecciones etnográficas, atribuidas a la década de 1930.

20. Rosa Ramírez Calvo es una tejedora de San Bartolomé, que, hace más de tres décadas y partiendo de su experiencia personal, realizó su tesis –escrita en tsotsil– de etnolingüística sobre el tejido de su comunidad.

21. La ceiba (*Ceiba pentandra*) es conocida en Chiapas como pochota.

A estos diseños se suman otros que se colocan tanto en prendas femeninas como masculinas, como bolitas (*p'ejel mut*), que representan la lluvia; la tierra o el cerro (*simintero*, *alku simintero*); el rayo (*ch'ixal alku*); nueve bolitas (*baluneh p'ejel mut*), que son el ciclo de los nueve meses de embarazo; la flor de coyol (*nich nap*); la espina de pescado (*bakel choy*); el machetito (*ts'e'lel*), que es tanto la herramienta del hombre en la milpa como la de la mujer en el tejido; el gusano (*xuvit*), plaga que ataca al maíz y que se asocia con un personaje mítico que quería destruir al pueblo de San Bartolomé; entre otras (ver Figuras 8, 9 y 10).

Varias de estas imágenes dialogan con los mitos: por ejemplo, la figura del *xuvit* es el personaje mítico llamado *chanul nichim*, que fue sacado de un cerro y combatido por los antiguos ancianos, hombres sabios con poderosos nahuales como el rayo (de ahí que son hombres rayo), encargados de hacer el humo, las nubes y la lluvia. La palabra *chanul* deriva del sustantivo *chon*: “el animal, el bicho, el insecto”, mientras que *chanul(il)* significa el nagual (Laughlin, 2009: 49-50). Tanto el *xuvit* como el nahual del mito suponen la muerte –del maíz y de los hombres de San Bartolomé, respectivamente– y se vinculan con la tierra y el cerro, siendo este último lugar de las epidemias (Díaz-de Salas, 1963: 257). Por otra parte, tanto la imagen brocada como el mito reflejan procesos históricos de la zona, como las epidemias traídas por los españoles que, en el siglo XVII, afectaron a la mayoría de los pueblos de las tierras bajas –caracterizadas por el calor y los humedales– de la Depresión Central, provocando la muerte de la población indígena (Viqueira, 2011: 45).

Entonces, durante el proceso de elaboración del textil, las mujeres conectan el mundo cotidiano indígena –articulado por las actividades domésticas del tejido y por un ciclo agrícola anual– con su mundo *ch'ul* o sagrado, el “otro lado de la existencia” (Pitarch, 2013). Hacen esto a través del brocado sobre la superficie del textil de aquellos seres, fenómenos meteorológicos y objetos que actúan en y habitan el cosmos de esta comunidad tsotsil, con los cuales dialogan y se relacionan, y que son vitales para la existencia de la misma, como el cerro (San Bartolo) y la tierra, el rayo, la lluvia, el maíz o *yaxte'* (plantas sagradas en los pueblos indígenas de tradición mesoamericana), los astros, la estrella matutina –aunque para algunas tejedoras es el sol–, entre otros.

Una prenda textil es, entonces, un microcosmos, un “modelo reducido de la realidad”, en términos de Lévi-Strauss (2014: 45-46), que narra una visión local del cosmos, en la que los diferentes seres están relacionados entre sí: el Rayo que habita el cerro (el cual, a su vez, contiene riquezas como el agua y las semillas de maíz), es quien envía la lluvia para fertilizar la tierra y provocar la vida y el crecimiento de plantas como el maíz, alimento de las mujeres y los varones de la comunidad. A su vez, la idea de fertilidad es expresada también en figuras como nueve bolitas (*balunem*

*p'èjel mut*) por el ciclo del embarazo de una mujer. Además, algunas de las imágenes brocadas también expresan el diálogo entre la oralidad y el textil, entendiendo a aquella como los mitos locales guardados en la memoria colectiva, los cuales son narrados a partir de modelos textiles.

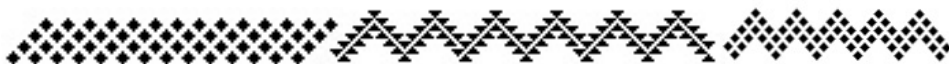
**FIGURA 6** | Diseños de la prenda masculina (*xojil*): *vinik, ts'ì, cera o chobtik*



**FIGURA 7** | Diseños de la prenda femenina (*chilil*): *ch'ix kanal, mut*



**FIGURA 8** | Diseños de la lluvia (*p'èjel mut*) y el rayo (*ch'ixal alku*), lluvia y cerro (*alku p'èjel mut*)



**FIGURA 9** | Diseños del cerro, la tierra (*simentero, alku simentero*) y el gusano (*xuvit*)



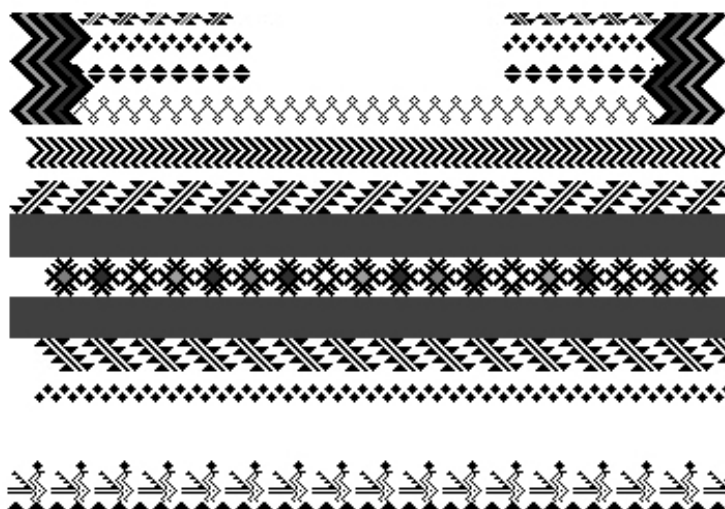
**FIGURA 10** | Diseños de los nueve meses del embarazo (*balunem p'èjel mut*), espina de pescado (*bakel choy*), el machetito (*ts'e'lel*)



Fuente: elaboración propia con base en los diseños de autoría de la comunidad tsotsil de San Bartolomé de los Llanos.

**FIGURA 11**

Prenda femenina (*chilil arabia*). Huipil atribuido al año 1948 (arriba), San Bartolomé de los Llanos (Venustiano Carranza), Colección Ruth Lechuga, Museo Franz Mayer; y dibujo de los diseños de la misma pieza (abajo)



## El Rayo y la *Ch'ul JMe' Vixtik*, y su vínculo con el tejido

En San Bartolomé, el tejido es una práctica de sentido llevada a cabo por mujeres<sup>22</sup>, pero ¿qué tipo de relaciones, y con qué seres, se tejen a través de su mediación? Ya mencioné el papel de los textiles en el tejido de nuevas relaciones de parentesco, a través de la práctica ritual del matrimonio. Pero ahora voy a hablar de relaciones sociales que las tejedoras, a través del tejido, establecen con seres pertenecientes al otro lado de la existencia o lado *ch'ul*. Indiqué anteriormente que el machete (*jalam-te'*) es un instrumento textil heredado por las mujeres, que está, además, brocado en las prendas textiles (*ts'e'lel*). Por otro lado, es un objeto femenino que, según me contaron Petrona y Carmen –dos hermanas tejedoras–, mantiene relaciones con un ser sagrado para los tsotsiles del lugar como es el Rayo (*chavuk*). Una tarde nublada y calurosa, de esas muy características de San Bartolomé, durante una de mis visitas a la casa de Mari, mientras ella y su hija tejían, empezaron a divisarse en el cielo relámpagos y rayos. Inmediatamente, ambas mujeres se levantaron y dejaron de tejer, diciéndome –ante mi asombro– que al Rayo “hay que respetarlo”. Indagando un poco más con otras tejedoras, algunas me advirtieron que cuando hay rayos no hay que tejer, porque el machete “atrae el rayo”; mientras que en la localidad de Paraíso, a mi pregunta sobre el tema, Petrona me contestó lo siguiente:

¡Pues claro! No, no sirve, porque pasa a traer el Rayo... no quiere, pues. Porque es el machete este, es su machete de él, estamos usando... del Rayo. Por eso, si vas a pasar tu pasador, es el relámpago. El pasador donde está enredado el hilo es el pasador que estamos diciendo, el *ch'alam buk'*. Si vas metiendo ese, pasa a traer. El machete es el Rayo cuando truena. *Jalamte'* es el Rayo. Solo este le pregunté [señalando al machete] al difunto [su padre] para qué. Es que mucho tejo yo cuando hay rayo: “¡Levanta tu tejido! Porque se va a enojar... él está trabajando... porque lo que estás usando es de él... es su trabajo de él. Este es su trabajo [el machete] y estos dos que estás usando... se va a enojar porque ya no es tiempo de tejer”, dice. “Levántalo, que pase, vas a tejer”, me dice. Por eso lo sé. Ese me ha dicho mi papá. Es el machete del Rayo. Por eso ya cuando estás mirando, es tarde, ya va a empezar el rayo, a llover, ya no... levanta tu tejido, si no va a pasar a traer porque es de él. (Petrona Hidalgo Limones, comunicación personal, 11.01.2019)

El machete del telar es el instrumento de trabajo del Rayo o es el mismo Rayo. “El machete es el Rayo cuando truena”, dice Petrona, asociando ese objeto con este ser fecundador, que propicia y envía la lluvia, permitiendo el nacimiento y crecimiento

22. En los últimos años, el tejido en telar de cintura ha comenzado a ser practicado por algunos pocos varones, ya que esto no es bien visto en la comunidad, sobre todo por otros varones.

del maíz; del mismo modo que el machete, al apretar los hilos de la trama, permite el crecimiento del tejido. Entre los tsotsiles de San Bartolomé, el Rayo es *ch'ul chavuk*, ser sagrado que habita el cerro San Bartolo, y, al igual que en otras comunidades mayas de los Altos de Chiapas, es considerado como un ser de carácter masculino. El rayo, como ser masculino asociado a objetos del hilado y del tejido (considerados sus instrumentos de trabajo) aparece en varios relatos orales y registros etnográficos de la región. Es el caso de un relato tseltal de la comunidad de Bachajón, sobre el origen de unas cascadas en donde el algodón, el huso-malacate y la jícara son las herramientas del hombre rayo para “quemar el agua” y hacer la lluvia (Gómez-Gutiérrez, 1996: 73-77). En la comunidad tsotsil de San Juan Chamula, para evitar los granizos grandes, las mujeres aconsejan: “el secreto para evitar que caigan granizos grandes: se recogen trece granizos y se empiezan a moler en el metate<sup>23</sup>, utilizando como mano de metate el palo de tejer” (Sántiz-Gómez, 1998: 104).

Relatos similares han sido registrados en otras parte de Mesoamérica, por ejemplo, entre algunos grupos nahuas (Chicontepec, Veracruz y Sierra Norte de Puebla) y popolocas (San Pedro Soteapan, Veracruz), en los que el machete es vinculado con el acto de propiciar la lluvia: “este instrumento se concibe como un cetro que utilizan las entidades regentes de la lluvia para provocar rayos, y en sentido opuesto, para partir las nubes y evitar las tormentas” (González-Pérez, 2017: 140); esto último podría explicar el sentido del consejo dado por las mujeres en San Juan Chamula.

Si nos centramos en el algodón, materia prima que trabaja la mujer durante el hilado y que aparece en los relatos anteriores, este se asocia, en distintas regiones de Mesoamérica, con las nubes, y, por ende, con el rayo y la lluvia. Los mayas tienen un relato registrado entre las tejedoras de Chiapas, que dice lo siguiente: “mientras el sapo canta en la boca de la cueva, en la montaña del Señor de la Tierra, las hijas de éste preparan el algodón que será transformado por un rayo en nubes de lluvia” (Morris; Oliva; Carrasco; Meza-Meza; Schwartz, 2006: 19). Por su parte, un mito chol cuenta que *Chahc*, deidad de la lluvia, envió a un sirviente a su casa para que le pidiera a su esposa que le tejiera una tela, y esta “tejió mucho algodón, formando así las nubes, con las cuales *Chahc* pudo controlar el envío de las lluvias” (Marion, 1999: 346-347). Igualmente, el *Chilam Balam de Chumayel* (1988: 167) menciona que “las lluvias asaetearán los cielos, las lluvias celestiales, celestiales lluvias del algodón”. Por otra parte, en el pueblo tsotsil de Chenalhó, la antropóloga Calixta Guiteras-Holmes registró que

.....  
23. Plancha de piedra en la que se muelen granos como los de maíz o cacao; es rectangular y pulida, y se sostiene sobre tres pequeñas patas (El Colegio de México, 2022).



la mujer pone comúnmente su peineta, su collar de cuentas, su huso o malacate, y una bola de hilo de algodón en la cesta que contiene los granos que habrán de plantarse, y los deja allí durante toda la noche. Algunas hacen girar su huso entre las semillas como si estuvieran hilando. (Guiteras-Holmes, 1965: 44-45)

Por esta razón, el huso-malacate, instrumento del Rayo –como aparece en el relato de Bachajón–, al girar sobre el algodón genera la lluvia y, con ello, la reproducción del maíz. Algo similar sucede entre los nahuas de Morelos (centro de México) donde los *magos de la lluvia* o *graniceros*, especialistas rituales que manipulan los fenómenos atmosféricos, llevan pequeñas bolas de algodón en una jícara para lidiar con las nubes: “cuando se aproxima la tormenta, estos magos mueven los algodones dentro del recipiente –que equivale a una bóveda celeste en miniatura– para obligar a las nubes a alejarse (...) también para atraer las nubes en caso de sequía” (Paulo-Maya, 1997, como se citó en Escalante-Gonzalbo, 2018: 26-27).

Además de mantener el Rayo relaciones con el tejido, existe un ser femenino al que las niñas, durante el proceso de aprendizaje, acuden en caso de que no les quede el tejido y que es llamado cariñosamente por las tejedoras *Ch'ul JMe' Vixtik* (nuestra Sagrada Madre y Hermana mayor). Este ser, considerado una virgen, también habita el cerro San Bartolo, bajo la forma material de una gran piedra ubicada en su ladera, antes de llegar a la cima (ver Figura 12). Es a ella a quien las muchachas le solicitan el favor divino para aprender a tejer:

Usted si quiere aprender a tejer y no aprende, haga su telita de esto y enróllelo y llévelo allá en el cerro. Ahí hay un hueco, ahí está la piedra, es grande y hay una cruz, ahí se hace también el arco, se reza, se canta y todo. Pero si usted quiere aprender a tejer o no le entra la letra o no nos queda lo que queremos aprender... hay que llevar esto [el tejido] y dejarlo allá [en el hueco]... ella... ahí esa piedra, se llama *Ch'ul Me'tik* pero nosotros le decimos *Ch'ul Me'il Vixil* que es madre y hermana al mismo tiempo, para nosotros, pues, es como un respeto. Es mi mamá, es mi hermana. Ella, con mi creencia, con mi fe, ella me va a ayudar a aprender a tejer. (Juanita Solano Espinosa, comunicación personal, 05.06.2018)

La *Ch'ul JMe' Vixtik*, también llamada *Ch'ul Me'tik* (sagrada madre), nombre que comparte con la virgen y con la luna, es percibida por las tejedoras como una mujer similar a ellas, vestida con huipil (*chilil*) y enredo (*tsekil*), es decir, con un cuerpo femenino indígena. De hecho, la falda del cerro es la falda de la *Ch'ul JMe' Vixtik*, con la cual ella protege a la población indígena del lugar. En un mito local sobre el origen del sol –registrado en San Bartolomé en la década de los sesenta–, la luna, madre del sol, trabaja tejiendo o hilando algodón:

fue [el sol o hermano menor] al lugar donde su madre, la luna, estaba trabajando y recogió algo de algodón que estaba a sus pies. Luego separó las semillas del algodón y las puso en su bolsa. Después aventó las semillas a las ramas de un gran árbol, y de estas semillas se formó una colmena. (Rubel, 1985: 78)

Este relato tiene una dispersión, con variantes, por toda el área tsotsil y tseltal de los Altos de Chiapas. Por ejemplo, en los cuentos que se narran en Chenalhó y en San Juan Chamula, la madre es la Virgen María –quien se convertirá en la luna–, la cual era tejedora e hilandera (Arias, 1990: 40), o se encontraba cardando algodón, porque ese era su trabajo (Pérez-López, 1990: 18). Así como sucedió en estas comunidades, en San Bartolomé también se asimilaron el sol y la luna a las principales figuras de la religión católica: la luna pasó a ser identificada con la Virgen María (*Ch'ul Me'tik* o sagrada madre), mientras que el sol con Dios o Jesús (*Ch'ul Totik* o sagrado padre) (Díaz-de Salas, 1963: 259-260). Esta asociación virgen-luna-maestra del tejido en los mitos se repite a lo largo de la región, así como en toda Mesoamérica, ya que en varios relatos la luna es presentada como la que enseña a tejer a todas las mujeres de la comunidad: es el caso de la Virgen de Magdalenas, de la comunidad tsotsil del mismo nombre (Turok, 1994), Nuestra Señora del Rosario –también la luna– para las tejedoras tsotsiles de Chenalhó (Guiteras-Holmes, 1965: 170); Santa Lucía, patrona del tejido, entre las mujeres tseltales de Tenejapa (Girón-López, 1994), todas comunidades de los Altos; y las mujeres kaqchikeles de Comalapa, Guatemala (Asturias-de Barrios, 1997: 73).

Como cuentan las tejedoras mayores, a la *Ch'ul JMe' Vixtik* es a quien se le pide para aprender a tejer y, a cambio, las jóvenes que están en una etapa de iniciación en el telar le dejan ofrendas de los primeros telares o tejidos que realizan con sus manos, como parte de una ritualidad femenina y local. Hablo de ritualidad porque las ofrendas se realizan en el espacio ritual del cerro, donde se lleva a cabo anualmente la fiesta de la Santa Cruz para pedir lluvias (durante el mes de mayo), y porque constituyen una acción tradicional, repetitiva y sujeta a normas sociales (Duch, 2001). Entonces, cuando necesitan de este favor y don divino, las jóvenes y sus madres ascienden al cerro San Bartolo (*ch'ul vits*) y, cuando llegan frente a la *Ch'ul JMe' Vixtik*, depositan estas ofrendas, resultado de la fuerza de trabajo de las jóvenes iniciadas, en una cavidad de la piedra, con el fin de obtener el conocimiento del tejido. De este modo, generan relaciones de intercambio y reciprocidad con este ser sagrado.

Aquí entiendo el término ofrenda como lo propone Johanna Broda (2013: 641), al plantear que esta “va dirigida a los seres sobrenaturales, persigue un propósito, es decir, pretende obtener un beneficio simbólico o material de estos seres o divinidades”, además de que “en las prácticas rituales indígenas, no se trata de un acto de

agradecimiento y sumisión [como en la religión católica] sino que el elemento de la reciprocidad es su rasgo fundamental”. En este sentido, Petrona recordaba que las ofrendas textiles van acompañadas de rezos, como el siguiente:

“Aquí lo voy a dejar virgencita, madrecita”, como vas a hablar. “Aquí lo voy a dejar mi tejido, lo quiero aprender como usted sabe usted su tejer, su quehacer, todo el trabajo que hace usted, eso me vas a dejar en mi cabeza porque no me queda, aquí lo voy a dejar”, e hincadita vas a... así lo hacen. (Petrona Hidalgo Limones, comunicación personal, 11.01.2019)

La *Ch’ul JMe’ Vixtik* no solo ayuda a las mujeres en su iniciación en el aprendizaje del tejido, sino también en el de la escritura, estableciendo una asociación en la comunidad entre ambas actividades. Según las tejedoras, esta ritualidad la practicaba, sobre todo, la gente de antes –incluyéndose a ellas mismas–, ya que consideran que en la actualidad las niñas ya no realizan esas ofrendas en la piedra.

**FIGURA 12** | La *Ch’ul JMe’ Vixtik*, ubicada en la ladera del sagrado cerro (*ch’ul vits*) San Bartolo



Fuente: fotografía propia.

Rituales en los que se realizan ofrendas de objetos vinculados a la actividad del tejido han sido registrados en otros pueblos mayas. En la comunidad tsotsil de Magdalena, Chiapas, a la Virgen –considerada la primera tejedora– se le hacen oraciones diciendo:

quiero aprender el sagrado trabajo. Que las puntas de sus dedos de la Virgen hagan la caridad de tocarme el corazón; de abrirme el entendimiento, la cabeza (...) Que me dé la bendición en las puntas de sus varitas de tejer. Es que su relevo quiere aprender (...) Te traigo mi bola de hilo. (Turok, 1994: 134)

Mientras que en el pueblo kaqchikel de Comalapa, las mujeres le rezan y piden para aprender a tejer a Santa Lucía, “tomando hilos de colores como ofrendas, dejándolos encima de las manos de la santa e intercambiándolos por unos que ya habían sido bendecidos” (Asturias-de Barrios, 1997: 73).

## Reflexiones finales

El tejido, en San Bartolomé de los Llanos, es un arte centrado en el cuerpo, en el sentido que crea objetos textiles para cubrir, envolver y embellecer los cuerpos femeninos y masculinos de los tsotsiles del lugar, tanto en la vida cotidiana como en el contexto ritual, siendo parte del proceso de construcción social de los cuerpos. Asimismo, la creación del tejido depende del cuerpo de la mujer, el cual aprende en su infancia y pubertad ciertas técnicas corporales (saber moverse con el telar, manejar los instrumentos, etcétera) y *coordinaciones hápticas*, por ejemplo, entre el ojo y las manos, así como movimientos digitales y aplicaciones de la aritmética con los hilos, al mismo tiempo que se tiene en mente la composición textil (incluyendo los diseños) en su integridad (Arnold, 2015: 48). Por tanto, tejer es una actividad productiva constitutiva de la vida cotidiana de las mujeres, quienes desarrollan un arte colectivo que no se restringe a artistas individuales –no existe la figura del artista como individuo creador (Lagrou, 2009: 14)–, ya que tiene como condición el conocimiento de vivir en comunidad (Lagrou, 2009: 18). Por ello, el tejido es una tradición, en tanto trabaja sobre la transformación de formas preexistentes (no crea de la nada) y cambios parciales de algo que ya existía, de ahí su creatividad (Pitarch, 2020a: 16).

Por otro lado, es la práctica que articula el ciclo de vida de las mujeres tsotsiles, marcando momentos importantes, como la pubertad, con el aprendizaje del tejido como una especie de rito de paso, de niña a mujer, adquiriendo una tradición corporal y, con ello, los poderes de la fertilidad y la reproducción; y el matrimonio, al conocer el trabajo del tejido y elaborar ciertos objetos textiles. Esos poderes femeninos se

vuelven a activar dentro de la misma estructura del trabajo del hilado y tejido, dado que objetos propios de la mujer, como el machete, el huso y el malacate, así como el algodón, actúan no solo como instrumentos para crear textiles, sino también, en manos de otros seres, para atraer la fertilidad; con el Rayo trabajando para proveer la lluvia o evitar el granizo, y, con ello, la regeneración y la vida para la comunidad.

El tejido –la estructura del telar trabajando en conjunción con el cuerpo femenino–, como proceso de creación, manifiesta esa dualidad de las fuerzas femeninas (el cuerpo de la mujer) y masculinas (el Rayo, ser que en los relatos es masculino, pero también femenino). Ambos trabajos, el de la tejedora y el del Rayo, suponen procesos de creación y regeneración. Y es tan importante este trabajo del tejido entre la población indígena que la joven iniciada que tiene problemas para aprender ofrenda la primera creación textil, a cambio del saber corporal del tejido, a aquél ser que les enseñó el oficio del telar a las mujeres del lugar, como es la *Ch’ul Jme’ Vixtik*, madre y hermana mayor, estableciendo un parentesco ritual con ella en el marco de una ritualidad femenina.

Así, el tejido es una tecnología que genera relaciones sociales, a la vez que les permite a las mujeres y varones indígenas, tanto a través del proceso como del objeto textil resultante, la comunicación y el diálogo con los seres que habitan su cosmos (el Rayo, la lluvia, el maíz, los animales, el cerro, etcétera), mediando las relaciones entre esos existentes. Por lo tanto, “el arte indígena nos enseña otro modo de pensar el arte y su relación con la vida, otra manera de pensar su relación con el cuerpo” (Lagrou; Van Velthem, 2018: 136).

## Referencias

- Alejos-García, José (1991). Los mayas: discurso y realidad. *Estudios de Cultura Maya*, 18, 487-502.
- Arias, Jacinto (1990). *San Pedro Chenalhó. Algo de su historia, cuentos y costumbres*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas/Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Arnold, Denise (2007). Ensayo sobre los orígenes del textil andino. En *Hilos sueltos: los Andes desde el textil* (pp. 49-84), editado por Denise Arnold; Juan de Dios Yapita; Elvira Espejo-Ayca. La Paz: ILCA/Plural.
- Arnold, Denise (2015). Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura. En *Textualidades. Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro* (pp. 39-63), editado por Fernando Garcés; Walter Sánchez. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón/Instituto de Investigaciones Antropológicas/Museo Arqueológico.
- Asturias-de Barrios, Linda (1997). Weaving and Daily Life. En *The Maya Textile Tradition* (pp. 65-128), editado por Margot Blum Schevill. New York: Harry N. Abrams.

- Bricker, Victoria (1986). *Humor ritual en la Altiplanicie de Chiapas*. Ciudad de México: FCE.
- Broda, Johanna (2013). Ofrendas mesoamericanas en una perspectiva comparativa. En “*Convocar a los dioses*”: ofrendas mesoamericanas. *Estudios antropológicos, históricos y comparativos* (pp. 639-702). Veracruz: CONACULTA/Instituto Veracruzano de la Cultura.
- Chilam Balam de Chumayel (1988). Ciudad de México: SEP/Cien de México.
- De León-Pasquel, Lourdes (1988). El cuerpo como centro de referencia: semántica y uso de algunos clasificadores de medida en tzotzil. *Anales de Antropología*, 25(1), 383-396.
- Díaz-de Salas, Marcelo (1963). Notas sobre la visión del mundo entre los tzotziles de Venustiano Carranza, Chiapas. *La palabra y el hombre*, 26, 253-267.
- Díaz-de Salas, Marcelo (1999). La familia y el grupo doméstico en Venustiano Carranza (San Bartolomé de los Llanos), Chiapas. En *Anuario 1998 del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica* (pp. 264-282). Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- Duch, Lluís (2001). *Antropología de la religión*. Barcelona: Herder.
- El Colegio de México (2022). *Diccionario del Español de México*. Recuperado de <http://dem.colmex.mx>
- Escalante-Gonzalbo, Pablo (2018). *Representación y visión de las nubes. Tradición indígena y creencias cristianas*. Puebla: Museo Amparo.
- Girón-López, Amalia (1994). Historia del tejido y del bordado en Tenejapa. En *Cuentos y relatos indígenas* (Vol. 5, pp. 193-200). San Cristóbal de Las Casas: UNAM/Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica/Estado de Chiapas.
- Gómez-Gutiérrez, Domingo (1996). Pescadores, Hombre Rayo y creación de Agua Azul. En *Voces de Chiapas* (Vol. II, pp. 73-77), coordinado por Carlos Montemayor. Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista.
- González-Pérez, Damián (2017). Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca. *Desacatos*, 54, 138-157.
- Guiteras-Holmes, Calixta (1965). *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tsotsil*. Ciudad de México: FCE.
- Hurley, Alfa; Ruiz-Sánchez, Agustín (1978). *Diccionario tzotzil de San Andrés con variaciones dialectales*. Ciudad de México: SEP/Instituto Lingüístico de Verano.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2015). *Encuesta intercensal*. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/programas/intercensal/2015/>

- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2020). *Censo de población y vivienda*. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/>
- Knoke-de Arathoon, Bárbara (2005). Huellas prehispánicas en el simbolismo de los tejidos mayas de Guatemala. En *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2004* (pp. 1-13), editado por Juan Pedro LaPorte; Bárbara Arroyo; Héctor E. Mejía. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- Lagrou, Els (2009). *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade y relação*. Belo Horizonte: C/Arte.
- Lagrou, Els; Van Velthem, Lucía Hussak (2018). As artes indígenas: olhares cruzados. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, 87, 133-156.
- Laughlin, Robert (2009). *El gran diccionario tzotzil de San Lorenzo Zinacantán*. San Cristóbal de las Casas: Sna Jtz'ibajom/Cultura de los Indios Mayas.
- Lévi-Strauss, Claude (2014). *El pensamiento salvaje*. Ciudad de México: FCE.
- Marion, Marie Odile (1999). *El poder de las hijas de la luna*. Ciudad de México: Plaza y Valdés/INAH.
- Mastache, Guadalupe (2005). El tejido en el México antiguo. *Arqueología Mexicana*, 19, 20-31.
- Mauss, Marcel (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- McCafferty, Sharisse; McCafferty, Geoffrey (1991). Spinning and Weaving as Female Gender Identity in Post-Classic Mexico. En *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes* (pp. 19-44), editado por Margot Schevill; Catherine Berlo; Edward Dwyer. New York: Garland.
- Morris, Walter; Oliva, Oscar; Carrasco, Sergio; Meza-Meza, Pedro; Schwartz, Jaret (2006). *Diseño e iconografía Chiapas. Geometrías de la imaginación*. Tuxtla Gutiérrez: CONACULTA.
- O'Neale, Lila (1979). *Tejidos de los altiplanos de Guatemala* (Tomo I). Ciudad de Guatemala: José Pineda Ibarra.
- Pérez-López, Enrique (1990). *Chamula: un pueblo indígena tzotzil*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas/Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Pitarch, Pedro (2000). El cuerpo y el gesto: notas sobre el "arte" tzeltal. *Société suisses des Américanistes*, 64, s. p.
- Pitarch, Pedro (2013). *La cara oculta del pliegue. Ensayos de antropología indígena*. Ciudad de México: Artes de México/CONACULTA.
- Pitarch, Pedro (2020a). Introducción: seis cualidades de una etnografía experimental mesoamericana. En *Mesoamérica. Ensayos de etnografía teórica* (pp. 7-29). Madrid: Nola.
- Pitarch, Pedro (2020b). La línea del pliegue. Ensayo de topología mesoamericana. En *Mesoamérica. Ensayos de etnografía teórica* (pp. 193-230). Madrid: Nola.

- Pozas, Ricardo (2018). *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*. Ciudad de México: FCE.
- Ramírez-Calvo, Rosa (1998). *Ba Kal K'u X-elan Sp'ejel yun'un Slomlejal Totik Ch'ul Bale. Flor y pensamiento de los totikes, San Bartolomé de los Llanos*. Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista/Letras Mayas Contemporáneas.
- Rubel, Arthur (1985). Dos cuentos tzotziles de San Bartolomé de Los Llanos (Venustiano Carranza), Chiapas. *Revista de la UNACH*, 1, 77-83.
- Sántiz-Gómez, Maruch (1998). *Creencias de nuestros antepasados*. Ciudad de México: Centro de la Imagen.
- Solis-Bautista, Ariadna (2020). Reconfigurando las metodologías para el estudio de nuestros textiles: tejer y vestir el huipil en Villa Hidalgo Yalalag. *H-ART*, 7, 69-89.
- Tedlock, Barbara; Tedlock, Dennis (1985). Text and Textile: Language and Technology in the Arts of the Quiché Maya. *Journal of Anthropological Research*, 41(2), 121-146.
- Tobar, Vanina Alejandra (2020). *El tejido en la comunidad tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas. Una aproximación etnográfica al lenguaje simbólico del brocado y a la práctica textil* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2020/enero/0799839/Index.html>
- Turok, Marta (1994). El “Huipil” de la Virgen de Magdalenas. En *Los mayas. La pasión por los antepasados, el deseo de perdurar* (pp. 133-146), coordinado por Alain Breton; Jacques Arnauld. Ciudad de México: CONACULTA/Grijalbo.
- Viqueira, Juan Pedro (2011). Los pueblos desaparecidos de la Depresión Central de Chiapas. En *Vestigios de un mismo mundo* (pp. 37-59). Morelia: El Colegio de México/El Colegio de Michoacán/Universidad de Murcia/Centro Cultural Clavijero.
- Viveiros-de Castro, Eduardo (2013). Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En *Cosmópolis. Perspectivas antropológicas* (pp. 417-456), editado por Montserrat Cañedo Rodríguez. Madrid: Trotta.
- Weitlaner-Johnson, Irmgard (1976). *Design Motifs of Mexican Indian Textiles*. Graz: Akademische Druckverlagsanstalt.