

Journal de la Société  
des Américanistes

## Journal de la société des américanistes

Maya times | 2017  
Hors-série – Tiempos mayas

---

### *Ts'akiel*. Vestidos rituales, prácticas de transfiguración y temporalidades superpuestas en la fiesta del *k'in tajimol* (Chenalhó y Polhó, Chiapas)

*Ts'akiel*. Ritual clothing, transfiguration practices and superimposed temporalities at the *K'in Tajimol* festival (Chenalhó and Polhó, Chiapas)

*Ts'akiel*. Vêtements rituels, pratiques de transfiguration et superposition des temporalités lors de la fête du *k'in tajimol* (Chenalhó et Polhó, Chiapas)

Rocío Noemí Martínez G.

---



#### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/jsa/15491>

DOI: 10.4000/jsa.15491

ISSN: 1957-7842

#### Editor

Société des américanistes

#### Referencia electrónica

Rocío Noemí Martínez G., « *Ts'akiel*. Vestidos rituales, prácticas de transfiguración y temporalidades superpuestas en la fiesta del *k'in tajimol* (Chenalhó y Polhó, Chiapas) », *Journal de la société des américanistes* [En línea], Maya times | 2017, Publicado el 31 diciembre 2017, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jsa/15491> ; DOI : 10.4000/jsa.15491

---

## ***Ts'akiel*. Vestidos rituales, prácticas de transfiguración y temporalidades superpuestas en la fiesta del *k'in tajimol* (Chenalhó y Polhó, Chiapas)**

Rocío Noemí MARTÍNEZ G.\*

Este artículo intenta mostrar la complejidad de los brocados, de los artefactos y del lenguaje iconográfico en el vestido ritual llamado *ts'akiel*. Éste, constituido de formas, soportes y materialidades que implican variados procesos memorísticos, integra la concepción de la persona, su grupo de pertenencia territorial y política, tal como se observa en los municipios de San Pedro Chenalhó (municipio constitucional) y San Pedro Polhó (municipio autónomo). Estos vestidos “poseen la historia de los ancestros” que será encarnada por quien se vista con ellos, implicando el hecho de adquirir otra apariencia, como si se tratara de “otra piel”. Cada capa del *ts'akiel* lleva motivos con forma de animal, de vegetal o de humano y “posee los ojos del *ch'ulel*”, es decir “las almas que viven dentro del vestido”. Estas últimas revelarán “lo otro del cuerpo” que no sólo implica los huesos y la carne, sino un conjunto de entidades e historias múltiples, que se re-configuran permanentemente en cada municipio. [Palabras claves: vestidos, ritual, almas, cuerpo, memoria, transfiguración, temporalidades.]

*Ts'akiel. Ritual clothing, transfiguration practices and superimposed temporalities at the K'in Tajimol festival (Chenalhó and Polhó, Chiapas)*. The purpose of this article is to analyze the textiles (woven and embroidered), artifacts and iconography that characterize so-called *ts'akiel* ritual garments during the Tsotsil people's *K'in Tajimol* festival, which takes place in Chenalhó and Polhó (respectively a constitutional municipality and an autonomous municipality in Chiapas, Mexico, which are compared here). Their shapes, materials and materiality involve distinct mnemonic procedures reflecting different aspects of the conception of the person and of the territorial and political membership group. These ritual garments “contain the history of the ancestors”, which is embodied at the festival by those who dress in this “other skin”. Each layer of the *ts'akiel* is embroidered with animal, plant or human motifs that contain “the eyes of *ch'ulel*”, that is to say “the souls that inhabit the clothes.” These will reveal “the body's other”, not only flesh and bones, but also all of the person's experiences, that is, the constantly reconfigured multiple entities and stories that make up the person. [Key words: clothing, ritual, souls, body, memory, transfiguration, temporalities.]

\* CCPH, Academia de Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Chiapas, México [rocio.martinez@orange.fr].

Ts'akiel. *Vêtements rituels, pratiques de transfiguration et superposition des temporalités lors de la fête du k'in tajimol (Chenalhó et Polhó, Chiapas)*. Cet article s'attache à l'analyse des textiles brochés, des artefacts et de l'iconographie qui caractérisent les vêtements rituels nommés *ts'akiel*, lors de la fête tsotsil du *k'in tajimol* réalisée à Chenalhó et Polhó (respectivement commune constitutionnelle et commune autonome du Chiapas, Mexique, ici comparées). Leurs formes, supports et matérialités impliquent des procédures mnémoniques distinctes et renvoient à différents aspects de la conception de la personne ainsi que du groupe d'appartenance territorial et politique. Ces vêtements rituels « contiennent l'histoire des ancêtres », laquelle se voit incarnée lors de la fête par ceux qui se vêtent de cette « autre peau ». Chaque couche du *ts'akiel* porte des motifs avec des formes d'animaux, de végétaux, ou d'humain qui contiennent les « yeux du *ch'uul* », c'est-à-dire « les âmes qui habitent dans les vêtements ». Celles-ci vont révéler « l'autre du corps », c'est-à-dire non seulement les os et la chair, mais également l'ensemble des vécus de la personne, à savoir les entités et les histoires multiples qui la composent et se trouvent sans cesse reconfigurées. [Mots-clés : vêtements, rituel, âmes, corps, mémoire, transfiguration, temporalités.]

### La fiesta del *k'in tajimol*: tiempo del mito y del ritual

La fiesta del *k'in tajimol* se traduce al castellano como “la fiesta de los juegos del Sol” y es también considerada por los tsotsiles de Chenalhó y Polhó como “la fiesta de los ancestros”, en la que éstos se levantan sobre la tierra para “recordarnos quiénes somos y de dónde venimos”. Se trata de un ritual de cinco días asociado al mes más corto del año maya *chay k'in*<sup>1</sup>, el cual delimita el ciclo agrario y festivo maya tsotsil, otol k'ak'al, “la cuenta del tiempo”, que sitúa el fin y el principio del año.

Esta fiesta tiene larga tradición en el municipio constitucional de San Pedro Chenalhó en los Altos de Chiapas. En San Pedro Polhó, municipio autónomo zapatista, las autoridades del Concejo autónomo decidieron reconstituirla a principios de 1996, para poner en práctica una de las once demandas iniciales

1. *Chay k'in* se traduce como los “días” (*k'in*) “caídos” o “movidos” (*chay*), lo que recuerda los días *wayeb* del antiguo calendario maya. *Way* es la raíz del verbo *wayel* “dormir” o “soñar” y al mismo tiempo es la manera de designar a un animal o una entidad compañera (ver Houston y Stuart 1989, p. 1-16). Entre los tsotsiles actuales se designa como *wayijel* o *vayijel* a “los muertos que viven abajo de la tierra [...] los que vienen a recordarnos, en *chay k'in*, quiénes somos, de dónde venimos [...]” según lo explican los promotores del Centro de Lenguas Mayas Rebelde Autónomo Zapatista, CELMRAZ (2010), con quienes realicé las transcripciones y traducciones del tsotsil al castellano de todos los *riox*, entre 2005 y 2012 (un poco más de 150 páginas de cantos rituales, ver Martínez 2013, vol. 3). Los *vayijel* también se consideran “almas que viven en las plantas, en los animales y en los seres que habitan el *Osil balamil* (universo)” (entrevista con el *kapitan k'oj*, el enmascarado, uno de los actores del *k'in tajimol* en 2008).

de los zapatistas, después de su levantamiento en 1994<sup>2</sup>. Ésta corresponde al reconocimiento del derecho de los pueblos indígenas para auto-gobernarse y ejercer sus prácticas culturales, por lo que, siendo considerada esta fiesta “la más antigua de los pueblos” (la fiesta de los ancestros), se recreó como parte de “una lucha por la memoria y contra el olvido”<sup>3</sup>. Allí, la fiesta ha sido una motivación de organización colectiva, de articulación de los distintos parajes o *lumtik* que forman el territorio autónomo y de transformación de las condiciones de vida de sus pobladores, eso en un territorio que ha tenido más de 12,000 desplazados de guerra, después de la masacre de Acteal, en 1997.

Esta práctica festiva que entrelaza múltiples memorias históricas, la he estudiado desde 2005 siguiendo una metodología inspirada en el trabajo de Carlo Severi, concerniente a la memoria ritual. Dicho marco analítico me ha permitido profundizar en la comprensión de un ritual complejo que articula espacios, gestos, palabra, música, vestidos y artefactos rituales, todos enraizados en una historia de larga duración de los pueblos mayas, de la que trataré en este artículo de la siguiente forma:

- 1) haciendo ver la relación que existe entre mito y memoria social, expresada a través de tradiciones iconográficas ancestrales en el vestido ritual llamado *ts'akiel*, el cual narra múltiples historias;
- 2) evidenciando la acumulación de temporalidades históricas que se entrelazan en el tiempo presente del ritual, a través de los vestidos rituales llamados *ts'akiel*, y de los artefactos de los ancestros que llegan del pasado para convertir este ritual en un espacio de reflexión y de reconfiguración permanente. Aquí están implicados la noción de persona, las almas que definen sus características y el yo colectivo que incluye al *lum* (comunidad) y al *jteklum* (la totalidad del territorio), que ahora se ve vulnerado por una guerra dicha “de baja intensidad” que determina el modo de nombrar a las almas que viven en el vestido.

2. Ver Aubry e Inda (2003), Baschet (2005). El municipio constitucional se organiza en base a la Constitución mexicana de 1917, derivada de la Revolución, y su enlace principal con la Federación sigue siendo el PRI (Partido Revolucionario Institucional), que gobernó hasta 2015 en Chenalhó. Hoy, en 2016, gobierna el partido verde a través de una mujer alcaldesa. El municipio autónomo fue constituido *de facto* a fines de 1995 por el EZLN. La existencia de los municipios autónomos fue reconocida en los Acuerdos de San Andrés firmados por el gobierno federal y el EZLN en febrero de 1996, pero nunca se convirtieron en normas constitucionales. La autonomía zapatista se organiza en tres niveles: las asambleas comunitarias, el municipio con su concejo y su asamblea, y las Juntas de Buen Gobierno (a nivel de zonas que coordinan varios municipios en el Estado).

3. Ver “San Pedro Polhó, una nueva configuración de la autonomía” en Martínez (2013, p. 146-170).

### Los vestidos rituales (*ts'akiel*) y la acción ritual de transfiguración (*katasebail*)

En primer lugar, es preciso aclarar que el *ts'akiel* es una ropa, un conjunto de vestidos, o, mejor dicho aún, un conjunto de vestidos y objetos. *K'uul*, por su parte, es el nombre en tsotsil de la prenda equivalente al *huipil* en lengua *nahuatl*. En efecto, este término no se usa para designar a los *ts'akiel*, que son los vestidos rituales empleados por los actores del *k'in tajimol*, y considerados como “vestidos con alma”. A diferencia de la del *huipil*, la confección del *ts'akiel* es secreta. Comenta Juanita, maestra artesana que fue una madre antigua quien enseñó a las primeras madres a realizar los diseños de esos vestidos y “que son como personas”<sup>4</sup>. Se agrega que cuando no se usan, duermen en las cuevas, en las montañas o en las *caxas*, “cajas” donde se guardan en secreto hasta que salen para los días de la fiesta.

El término tsotsil que designa la acción ritual de transfiguración, *katasebail*, deriva del verbo *katasajel* y se refiere a una transformación de la apariencia del cuerpo<sup>5</sup>. Esta acción ritual tiene lugar cuando los actores del *k'in tajimol* que interpretan la llegada de los muertos sobre la tierra o “ánimas del pasado”<sup>6</sup>, se levantan por la noche, entre las 12 y las 5 de la madrugada. Los actores de la fiesta toman entonces sus vestidos rituales y dicen: *chi k'ataj* “me voy a transformar”, es decir, a convertirse en algo distinto de lo que son en la vida cotidiana. Para lograr dicha transformación, es necesario ponerse los vestidos rituales llamados *ts'akiel* y movilizar el espacio ritual con danzas y cantos que ejecutan los que van a transformarse, acompañados por la música que hacen distintos equipos de músicos, que explicaremos más adelante. Esta transformación la realizan dos de los tres grupos que hacen la fiesta del *k'in tajimol*. Acerca de estos tres grupos que se presentarán a continuación véase el cuadro de la figura 1.

4. Agradezco a Juanita la paciencia de explicarme cómo se organizan en el vestido los diseños (*luchbil*) y a qué elemento de la naturaleza corresponden en los vestidos de hombres y mujeres en los *k'uul* y en los *ts'akiel*. Igualmente mi agradecimiento a *Me'el* (la abuela), actor de la fiesta, con quien tuve múltiples pláticas reveladoras de la identidad paradójica de los vestidos llamados *ts'akiel*.

5. Transfiguración se refiere también a la transfiguración de Cristo. Eso es particularmente acertado cuando se transforman en Sol los personajes principales de la fiesta, el “*Paxion*” y sus “ayudantes”, *Me'el*, la abuela, *Me' Tsakel* (la madre de la montaña) y *Me' Kabinal* (la madre de la selva). También se transforman en árboles sostenedores de cuevas y montañas, o en serpientes, todas identificaciones de *Jtotik* “Nuestro Padre”, Cristo, Nazareno (*Paxión Juez* y *Me'el*, Polhó 2010).

6. Es importante aclarar que *ánima* entre los tsotsiles es el modo de nombrar a los muertos, mientras que “alma” es el equivalente de *ch'uul*, una de las sustancias del cuerpo que permite la vida entre los vivos, como veremos mas adelante. La palabra *ánima* a veces se utiliza para nombrar a los *vayijel*, almas animales, vegetales o de otro género dentro de la naturaleza como el rayo, que habitan fuera del cuerpo de las personas, que son sus dueños, pero también designa a los muertos. Su equivalente entre los tseltales de Cancun son las entidades anímicas llamadas *lab* (véanse Pitarch 1996 y Figuerola 2011).

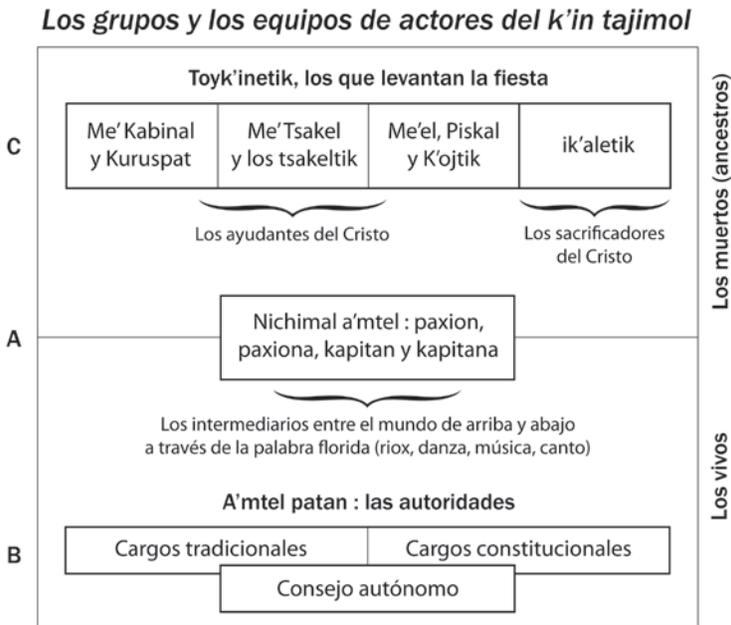


Fig. 1 – Los equipos del *K'in tajimol*. Esquema elaborado por R. Martínez (2013).

### 1) Nichimal a'mtel (los cargos floridos)

Estos son el padre *paxion* y la madre *paxiona*, el *kapitan* y la madre *kapitana*. Los dos primeros se consideran un Cristo-Sol y una Crista-Luna. Su nombre deriva de la pasión de Cristo quien vivió “distintos sufrimientos” tal como lo hacen el *paxion* y la *paxiona* para la salvación de su pueblo<sup>7</sup>. Están acompañados por un *kapitan* y su esposa, una *kapitana*, ambos “soldados del Cristo en la Tierra”. Su trabajo es bailar, cantar y recitar el *riox* (la palabra o canto florido), pues sólo bajo estos preceptos podrán llegar “los muertos sobre la tierra a recordarnos quienes somos”<sup>8</sup>.

7. Don Florencio, maestro *sonovil*, Polhó 2009

8. La traducción literal de *riox*, es “Dios”, pero se traduce igualmente como “la palabra de Dios” adquiriendo las connotaciones de “palabra florida”, traducción de *nichimal k'op* y que designa las palabras que salen de la boca de un cargo florido (*nichimal a'mtel*). Es de hacer notar que en la iconografía maya la palabra y el canto se expresan con flores saliendo de la boca de quien canta o habla en contexto ritual (Standford 1984, p. 68-70). No se trata de cualquier palabra, sino de la palabra de Dios (o de los dioses) y en ella están presentes esos seres sobrenaturales quienes toman forma gracias a esta palabra ritual. Esta palabra es prestada por Dios a los especialistas del *riox* o *nichimal k'op*: por eso se trata de palabras o de cantos “prestados”, siguiendo la propuesta de Severi (2010, p. 11-44).

## 2) Toyk'inetik (los levantados o curanderos)

Este grupo personificará a “los muertos” o ancestros que se levantarán del fondo de la Tierra. Por eso se les llama “levantados”, aunque también son llamados “curanderos” (del verbo totsil *toyel* “curar”), por su capacidad de curar o de provocar enfermedades. Estos se dividen a su vez en dos grupos:

- a) Los ayudantes del *Jtotik paxion* o Cristo-Sol, son tres “equipos” que personifican a las “tres madres” *Me'el* (la abuela), *Me' Tsakel* (la madre de la montaña o la madre “agarrada”, considerada una Crista) y *Me' Kabinal* (la madre de la selva). La primera conforma su “equipo” con cuatro *k'ojtik* o enmascarados (espíritus del pasado) y con su “esposo”, considerado “un primer padre” con el cual forma la pareja de *Totilme'il* (los primeros padres-madres). La madre de la montaña o *Me' Tsakel* forma su “equipo” con los *tsakeletik*, dos personajes masculinos: “los vestidos de rojo”, “los perseguidos” (considerados antiguos *paxionetik*). Con sus bastones de mando o *ak'te* figuran la presencia de la Gran Serpiente (el Rayo). La madre de la selva, *Me' Kabinal*, por su parte, va en “equipo” con dos personajes masculinos llamados *kurus-pat* (espaldas pintadas con cruces), también llamados *cruzados*, con características de jaguar y con las marcas de los estigmas (heridas o llagas) de Cristo en el cuerpo<sup>9</sup>.
- b) Los sacrificadores de nuestro padre *Jtotik paxion*-Cristo-Sol son los *ik'ale-tik*, “señores del viento”, los “negros”<sup>10</sup>, considerados brujos portadores de enfermedades (en raras ocasiones sus aliados). Los *ik'ale-tik* también son llamados “los invasores” o “los venidos de afuera” entre los cuales se considera a los mestizos (*kaxlanetik*). Sólo cuando se les llama *bankilal kaxlan* (“hermano mayor”), se les considera como un aliado.

## 3) Los a'mtel patan

Son el tercer grupo en intervenir en el *k'in tajimol*: son las autoridades o recaudadores de contribuciones. Estos no participan de las transfiguraciones nocturnas y generalmente son llamados *pasados paxionetik*, lo que significa

9. De manera paradójica estos personajes considerados como “jaguares”, también se les nombra “los soldados de la Virgen” y hacen referencia a la Rebelión de 1712. Se trata de personajes que superponen identidades y temporalidades múltiples que pueden considerarse como figuras contradictorias, como se explica en la nota 21.

10. *Ik'* se traduce como “viento” o como “negro” en distintas lenguas mayas. En este caso específico los *ik'ale-tik* son personajes con el rostro pintado de negro, considerados guerreros temibles, raptos de mujeres y sacrificadores de indios. Se les llama en ocasiones “africanos” y “esclavos”, nociones que remiten a la historia de la introducción de los esclavos africanos en Chiapas en el siglo XVII, cuando la población indígena había sido prácticamente diezmada por los conquistadores (ver González Esponda 2003).

que ya pasaron por el cargo de *paxion*<sup>11</sup>. En Polhó, son elegidos en asamblea para ser autoridades autónomas, a raíz de sus cualidades de honestidad y del reconocimiento del pueblo. En Chenalhó, su elección está determinada por el partido político que gobierna.

La transfiguración del grupo de los *nichimal a'mtel*, “cargos floridos” (*paxionetik y kapitan*), y de los *toyk'inetik* “los levantados” tiene lugar cuando los primeros, responsables de la “palabra florida” (*riox*), comienzan a ponerse los vestidos de los ancestros en medio de la música que tocan los *ok'esnometik* (músicos de tambor, flauta y trompeta); los *pak'binetik* (músicos de ollas) y los *sonoviletik* (músicos de cuerdas, los señores del “son”). Cada grupo es el conjunto de voces de los personajes que han existido en temporalidades distintas de la historia de los pueblos y que se revelan en la fiesta.

Los *ok'esnometik* toman su nombre del *ok'es*, la trompeta, en lugar del caracol antiguo, antes llamado “nueve caracola”. *Ok'es*, derivado del verbo *ok'el* significa “llanto, grito o chillido”, por eso cuando toca la trompeta se dice que “llora”. En el *k'in tajimol* se le nombra “santa trompeta”, quien va acompañada por los músicos de tambor (considerado un padre Jabalí) y dos flautas que recuerdan el canto del *Yax mut tot* (Padre pájaro de agua), todas voces de ancestros ligados a la figura de *Waxakmen* (padre Ocho águila), reconocido ancestro fundador de distintos pueblos de los Altos de Chiapas (según relatan los *ok'esnometik*<sup>12</sup>).

Los *pak'binetik* son dos músicos que tocan ollitas de barro cubiertas con piel de venado (*chij*), confeccionadas con la tierra del lugar donde se hace la fiesta, claramente ligadas al territorio, y a la figura del útero femenino donde es posible la creación. El sonido de las ollas despierta a “las almas de los muertos que viven bajo la tierra” (los *vayijeletik*), hasta que se levantan; entonces se les llama “los levantados” (los *toyk'inetik*). Como ya se dijo, estos últimos son considerados también curanderos, quienes ejercen distintos rituales sobre la tierra. Los nombrados “ayudantes de Cristo” garantizan la alimentación y la continuación de la vida sobre la tierra, mientras que los “sacrificadores” son portadores de enfermedades y de catástrofes<sup>13</sup>.

Los *sonoviletik*, cuyo nombre se traduce literalmente como “los hombres del son” (un ritmo musical importado de la música negra y mestiza), son los músicos que tocan los instrumentos de cuerdas “que trajeron los de afuera”<sup>14</sup>, evocando una temporalidad colonial.

11. Ver Martínez (2013, p. 210-225). Este tercer equipo realiza sus acciones en el mundo de los vivos, y es por ello que no tiene que ver con las transformaciones rituales *katasebail*, que sólo tienen lugar en el mundo de los muertos (por la noche).

12. *Ibid.*, p. 226-235, sección “Los equipos de músicos”. Véase también Juan López (2003).

13. Plática con el primer maestro *pak'binetik* (Polhó 2009).

14. Entrevista con don Florencio, maestro *sonovil* (Polhó 2009).

La música realizada por los tres grupos antes descritos acompaña las danzas que ejecutan con pequeños saltos los *paxionetik*, después de haber enunciado las palabras rituales del *riox*, junto con los *compixionetik* (transmisores de la palabra ritual). Música, danza y palabra o canto ritual conjuntamente ayudarán a dar vida a los vestidos rituales (*ts'akiel*). Estos se constituyen de piezas y artefactos diversos que, incorporados en los cuerpos de los actores de la fiesta, toman vida, recordando las características que identifican al ancestro levantado sobre la tierra.

Cada uno de estos vestidos y artefactos tiene características particulares y posee una historia que encarnará el personaje que va a transformarse en el momento de vestirse con ellos. “*Chi kataj!*” “Me voy a transformar!” dice *Me'el* (la abuela), madre ancestral (primera madre), cuando llega a la fiesta, junto con su esposo (*jtotik*) y los cuatro *k'ojtik* o enmascarados (espíritus del pasado). Este grupo realiza la “primera danza” para despertar a sus demás “compañeros”. *Ts'akiel*, según *Me'el* (la abuela), son los “vestidos que tienen sus propios ojos”, refiriéndose a los vestidos como si fueran personas<sup>15</sup>. Los motivos brocados en el vestido se vuelven las almas del vestido, una o más identificaciones del personaje que los porta.

La sección siguiente permitirá dilucidar lo que significan las identificaciones múltiples y las identificaciones parciales en los diseños del vestido que portan los distintos actores de la fiesta. Ambas se refieren no solamente al vestido que los actores de la fiesta se ponen sobre el cuerpo como su prolongación, sino también a los objetos o instrumentos de trabajo que forman parte de la historia del personaje que fue originalmente dueño del vestido, es decir del ancestro que se va a levantar por la noche.

### ***Ts'akiel*: identificaciones parciales y complejas en los vestidos**

*Ts'akiel* tiene su raíz en el verbo *ts'akel* que significa “completar o unir dos o más partes”. A veces se traduce como “conectar, adjuntar o continuar”. Como me han explicado *Me'el* (la abuela) y Juanita (maestra artesana), se trata de algo más del cuerpo de la persona, es decir de su prolongación que incluye otros componentes de la persona: “lo otro del cuerpo”, sus instrumentos de trabajo, su personalidad, su historia, porque esos instrumentos y esos vestidos guardan la memoria del cuerpo”<sup>16</sup>. *Ts'akiel*, “son los vestidos de la fiesta, así les llamamos

15. Las discusiones con los y las promotores del CELMRAZ (en 2011), con Juanita y con *Me'el* (la abuela), en Polhó entre 2008 y 2009, fueron mis primeras aproximaciones al significado de *ts'akiel* y a “los ojos del vestido”. Ver también Arias (1985).

16. Las y los promotores del CELMRAZ (en 2010) me han dado esta descripción de *ts'akiel* que coincide con lo expresado por Nati, uno de mis interlocutores en el municipio autónomo de Polhó (2010), quien no quiso aparecer con su nombre real. De igual modo, otros promotores del CELMRAZ expresan que “el puro cuerpo” *bektal* o *baketal*, se traduce del *tsotsil* como “carne y huesos” (la materialidad del cuerpo) y que *vinkilal* o *svinkilal* se refiere también al cuerpo humano, pero incluyendo los órganos genitales. *Ts'akiel*, es entonces lo que le da las “almas” y la vida a ese cuerpo a través del vestido ritual restituyéndole una historia y una memoria.

a esas indumentarias [...] que tienen “ojos” [...] que consideramos como una ventana: los ojos del *ch'u'lel*, que son las almas que viven dentro del vestido”<sup>17</sup>.

Podemos entender el *ts'akiel* entonces como el complemento físico, histórico y cultural de cada una de las personas que los *nichimal a'mtel* (cargos floridos) y los *toy'kinetik* (levantados) encarnan en el momento de portar los vestidos de los ancestros. Estos son también la memoria del conjunto de relaciones que se establecen entre aquellos que los llevan puestos y otras personas o grupos a lo largo de la historia. Dichas relaciones pueden tener un lazo común con un clan, con una familia de pertenencia o con un grupo adversario.

*Ts'akiel* no se refiere solamente a identificaciones parciales que destacan un rasgo específico del dueño del vestido, sino que se refiere también a rasgos característicos de los pedranos<sup>18</sup> como podría ser el diseño brocado<sup>19</sup> (*luchbil*) de la comadreja *Saben* (nombre indígena equivalente al nombre castellano Pérez). Al momento en el que los actores de la fiesta (a la vez enunciadores y danzadores) incorporan esos artefactos y vestidos rituales en su cuerpo, en ese mismo momento, los actores se convierten en los personificadores del “yo colectivo”, social e histórico que implica identidades complejas y múltiples. Éstas revelan distintos nombres, temporalidades y características de los personajes que encarnan ellos mismos, muchas veces contradictorios<sup>20</sup>. Los vestidos rituales a través de complejos diseños brocados o *luchbil*, bien codificados, recuerdan mitos e historias reconocidos por los pobladores de una territorialidad

17. Entrevista con *Me'el* (Polhó febrero 2008).

18. Habitantes de San Pedro Chenalhó y San Pedro Polhó, quienes llevan el apellido Pérez y que son los hijos de Pedro.

19. Martha Turok (2006, p. 179), explica que el bordado es una técnica que agrega hilos de color a una tela base pre-existente para formar dibujos, mientras que en el brocado se forman diseños a la par que se va tejiendo el telar al insertar hilos o estambres. En su libro *Como acercarse a la artesanía* (1988, p. 90-91), la misma autora, especifica que la técnica del brocado permite realizar complicados diseños al mismo tiempo que se confecciona la tela. La tradición del brocado transmite entonces los mitos y la historia de la comunidad. Mis interlocutoras, en el municipio autónomo de Polhó, la maestra tejedora Juanita y *Me'el* (la abuela, actor de la fiesta de *kin tajimol*) llaman *luch* a estos diseños y les consideran “las almas que viven en el vestido ritual (*ts'akiel*)”. En distintos pueblos de los Altos de Chiapas *luchbil* (“su nombre del vestido”), se refiere al nombre propio del diseño que nombra al propietario de dicha vestimenta, considerado una entidad sobrenatural.

20. Seguimos aquí las propuestas de Severi (2008, p. 12) cuando considera que la transformación de los enunciadores rituales les hará convertirse en una especie de representantes de la tradición, esa que podemos nombrar un “yo-memoria” (colectivo), en oposición a un simple individuo. En el caso de los pedranos un aspecto contradictorio que revela la tradición en la memoria colectiva es que, siendo su nombre *Saben* (“comadreja”), de ascendencia materna e indígena, su nombre paterno, herencia de la Conquista, es Pérez, que determina su ascendencia paterna. *Me' Tsakel* será quien porte en sus vestidos estos nombres y ella misma será un personaje ambivalente: mujer y hombre a la vez (Cristo-Sol y Crista-Luna, *paxion* y *paxiona*), venida del pasado para transmitir su historia al *paxion* y *paxiona* en el presente.

específica. Se trata de historias que son del dominio popular, encarnadas por el representante de la tradición que viste el *ts'akiel*. Las distintas capas que portan los actores del *k'in tajimol* en los vestidos rituales hacen referencia a temporalidades diferentes en la historia de los pedranos. Ahí se visibilizan distintas entidades anímicas a través de los *luchbil*, en el llamado —por Jacinto Arias (1985)— “lenguaje secreto de los pedranos”, que revela sus distintos nombres, dotándoles de características específicas, según sus grupos, familias o territorio de pertenencia.

### Las almas que viven en los vestidos

Como se comentó al inicio, los tsotsiles consideran al mundo de abajo como el mundo de los sueños donde viven los *vayijeletik* o *wayel*, donde las transfiguraciones son posibles, igualmente que la superposición de los espacios físicos, míticos y rituales. Ahí es posible traer el pasado al presente y revivirlo<sup>21</sup>. Es de ahí de donde llegan los *vayijel* escondidos en el *ts'akiel*, manifestando el nombre común (secreto), *sjolbi*, de los pobladores del lugar donde se realiza dicho ritual. Gracias a las palabras rituales (*riox*) de *Me' Tsakel*, sabemos que respecto a Chenalhó, aquellos que llevan el apellido Pérez (los pedranos, hijos de Pedro), son al mismo tiempo hijos de la Comadreja (*Saben*), a quien se dedica el día domingo de la fiesta del *k'in tajimol*, que lleva el nombre *Ix Pérez K'in Saben* (el día de la fiesta de la mujer Pérez-Comadreja)<sup>22</sup>. Pero para poder comprender el tipo de “almas” que se esconden en los vestidos llamados *ts'akiel*, es necesario situar en el presente cómo los pedranos consideran, tanto en Chenalhó como en Polhó, a las diferentes entidades anímicas que dan vida a las personas, pero también a los vestidos y a los artefactos presentes en el ritual.

### Entidades anímicas entre los mayas tsotsiles actuales de Chenalhó y Polhó

Entre los mayas tsotsiles de Chenalhó y Polhó, la persona se considera integrada por tres tipos de entidades anímicas:

- a) *Ch'ulel*: hace referencia a la conciencia, al corazón, al alma-espíritu (interior de la persona). En los *riox* del *k'in tajimol*, se le nombra a veces *ánima*, aunque ésta se refiere más bien al alma de los muertos: *sanima paxion*. Se dice así para referirse también al cuerpo muerto del *paxion* sacrificado (identificado por un guajolote decapitado). Cuando se hace referencia al

21. *Wayel* o *vayel* (como sustantivo) también identifica a alguien como guía del camino o como guardián de un espacio, de una tradición o un lugar sagrado. *Vayijel* (el verbo) es la habilidad que posee alguien para viajar hacia el mundo de los muertos (lo que hacen los *toyk'inetik*).

22. Ver *riox* de *Me' Tsakel* en Martínez (2013, vol. III).

*paxion* en vida (específicamente en los juegos llamados “los funerales del *paxion*”), se le nombra *sch'ulel paxion*.

- b) *Vayijel*: hace referencia a las almas animales llamadas en tsotsil *chombolometik*. También se refiere a elementos naturales que dan las características al cuerpo y determinan el temperamento de la persona. Los *vayijom* —plural de *vayijel*— son complementos del *ch'ulel*<sup>23</sup>. Estas almas animales tienen poderes que pueden ser de protección o de destrucción. El colibrí, por ejemplo, comenta Guiteras Holmes (1994), es defensor de la vida (protector de venados, borregos y guajolotes). Aquel que posee un colibrí como *vayijel* se nombra *totilme'il* (padre-madre o ancestro). En esta misma categoría, el jaguar devora a las almas y es considerado como “devorador de *vayijeletik*”; aquel que tiene este *vayijel* es considerado un brujo (*poslob*) que puede asociarse a los *ik'aletik* sacrificadores del Cristo<sup>24</sup>. *Vayijel* es el alma animal, la palabra deriva del verbo *vayel* que significa “dormir” o “soñar”<sup>25</sup>.
- c) *Talel*<sup>26</sup>: “lo que es de por sí”, es un alma externa que hace referencia a la experiencia de la persona, con su historia, en el paso del tiempo que marca su personalidad. Dice *Me'el*, la abuela, “la llamamos *stalel* (su *talel*) y lo llevamos cada uno (...). Es algo parecido a lo que llevan las ropas de las

23. Discusiones sobre los *vayijel* con los promotores del CELMRAZ en 2011.

24. La asociación entre *ch'ulel* y *vayijel* se establece al momento de dar el nombre a la persona. Por esta razón es peligroso dejar a los recién nacidos sin nombre, pues quedan expuestos a los múltiples ataques de los *vayijeletik* que quisieran comer su alma-espíritu (comentarios de los promotores del CELMRAZ en 2010). “El *ch'ulel* de la tierra, de las montañas y de los animales de la selva, es el *'anjel*; quien cuida de nuestra alimentación (de maíz y frijol): es la hija del *'anjel*, la *X'ob* [...]. El rayo es el *vayijel* del *'angel*” (Guiteras Holmes 1994, p. 42-46). Es importante aclarar que la traducción de “rayo” en lengua tsotsil es *ajnel*, lo que puede confundir al “angel” cristiano con el *anjel* o *'anjel* (transcrito así por Guiteras Holmes 1996 y Arias 1985), el rayo que vive en las montañas según los tsotsiles. En su raíz, la palabra *ajnel* parece estar en correspondencia con *ak*, “bejuco, bastón, palo parado”, que define su posición vertical y una relación directa con distintos rituales, entre ellos las *muk'ta mixa* (rituales agrícolas también nombrados *toy ajnel*), que se realizan en trece cerros distintos antes de la fiesta del *k'in tajimol*. Dos de estos cerros llevan los nombres de *Tsurin Ajnel* y *Mol Ajnel Cham*. J. Levi (1978) precisa que el término *ajnel* se refiere a las montañas y a la tierra, ahí donde viven las fuerzas de la naturaleza. *Ajnel* y *Ajnel Yahval Nio* serían, según el mismo autor, dos entidades complementarias: el primero, en su identificación masculina, es el *Rayo* y el segundo, en su identificación femenina, es la laguna que atrae al Rayo. Ambas identificaciones en este caso reproducen la idea de ambivalencia entre femenino y masculino (ver Martínez 2013 p. 60).

25. Los *vayijeletik* no son todas entidades animales, pueden ser también elementos de la naturaleza como el rayo y el viento, objetos y variados personajes.

26. *Talel* es un verbo que se traduce como “prolongar”; *talelal* es el sustantivo al que se recurre para referirse a las características externas de una persona que definen su personalidad. *Stalel*, poseído en tercera persona, se refiere a “su prolongación” o “sus características particulares” (CELMRAZ en 2010).

fiestas: *ts'akiel*, pero en las personas”<sup>27</sup>. *Talelal* define a los objetos, materialidades, características y hasta el comportamiento de las personas según los *ch'ulel* que éstas posean, y que con el tiempo pueden transformarse: “Si no te gusta comer más que la carne, entonces tu *ch'ulel* debe ser de *bolom* (jaguar)”; el *talel* se construye a partir de los hábitos cotidianos<sup>28</sup>.

De las entidades anímicas que hemos descrito, observamos que el *ch'ulel* dota de subjetividad a la totalidad de los vestidos que portan los distintos actores del *k'in tajimol*. “Ellos llevan vestidos con *ch'ulel*”, comenta Juanita, maestra artesana, mientras broca un *k'uul* (huipil)<sup>29</sup>.

Los *luchbil* (diseños con nombre), son la figuración de los *vayijel* “quienes viven en el vestido”, trátese de un animal, de un vegetal, de un elemento de la naturaleza o de una persona, lo que hace posible su identificación con el *Osil balamil* (universo) y todo lo que ahí existe.

El *talelal* corresponde, según lo entendemos, al vestido ritual considerado como la otra piel, es decir la prolongación de la persona que constituye al personaje que lo viste. Se trata de las características que hacen ver el cúmulo de experiencias de la persona. “Los ojos del vestido” que tienen forma de ojal, con un punto al centro, como si fuera una pupila, definen las particularidades de las “almas” vegetales, animales o de astros y rayos, diseñadas en los *luchbil*, que se esconden en los *ts'akiel* (véase más adelante la figura 6). Así el *talelal* rememora múltiples personajes de los mitos y de la historia con sus características propias, con sus nombres “secretos” y temporalidades distintas que se pueden observar en las diferentes capas del vestido ritual.

A este respecto, cabe poner en paralelo lo que parece indicar el *talelal* entre los *tsotsiles* con lo que Pitarch (2011, p. 155-156) indica referente al “cuerpo presencia” entre los *tzeltales* (*swinkilel*):

El cuerpo-presencia es la figura, la forma corporal, el semblante, la forma de hablar, la manera de caminar, de vestir la ropa [...]. Es lo que se recuerda de una

27. Polhó, febrero 2008. Enrique Pérez (com. pers. 2006), director del CELALI (Centro de Lenguas, Arte y Literatura de CONECULTA, como el Kapitan k'oj de Polhó, comenta una visión que comparten los pueblos *tsotsiles* en la que el hecho de hacer la fiesta del *k'in tajimol* es para “verse como en un espejo”.

28. Pláticas con los promotores del CELMRAZ en 2011.

29. En el trabajo realizado por Ángeles Alonso, existen testimonios en la “zona maya” de Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo, en la comunidad de *X-Pichil*, en los que las tejedoras locales reconocen una figura con el nombre *X-Kukican* [*x k'u'uk'i kaan*], moledora de maíz y anunciadora de cosechas, con la madre antigua, patrona del bordado, relacionada a *Itzamna*, diosa lunar (ver Alonso 1997, p. 100). De su nombre *Ix*, “mujer”, *k'u'uk'* “plumas preciosas”, *kaan* “serpiente”, podríamos suponer una relación interesante con *Me' Tsakel*, *Me' kuk*, madre de las plumas preciosas, considerada serpiente: *k'uk'ulkan*. El mismo nombre *K'uk'ulkan*, según he podido verificar *in situ*, en maya *tsotsil* se refiere a una madre, es decir a un personaje femenino.

persona fallecida y lo que se presiente de una criatura antes de nacer [...] *Win-*, cuyo significado es “aparecer”, “mostrarse” [...] Sospecho que el término *win* fue tomado de las lenguas mixe-zoques, donde está asociado con cosas tales como el poder (capacidad de hacer algo), el rostro, la superficie, el cuerpo, uno mismo (forma reflexiva del pronombre personal), envoltura y, también, máscara. Es decir, algo destinado a ser mostrado [...]

Pitarch (ibid., nota 5) afirma también que el “cuerpo-presencia” incluye la ropa y los adornos:

[...] el cuerpo-presencia tiende a ser pensado vestido, como si la vestimenta como atributo resultara indispensable en este cuerpo. Mario H. Ruz (1997, p. 105) hace notar cómo en el vocabulario tzeltal de Domingo de Ara del siglo XVI, si bien apenas hay referencias al cuerpo en sí mismo, aparecen en cambio numerosas menciones a la ropa como cuerpo, como si hablar de la ropa fuera, en definitiva, hablar del cuerpo-presencia [...] algunos espíritus adoptan un cuerpo-presencia vistiéndose y adornándose.

La propuesta de Pitarch respecto al “cuerpo-presencia” como equivalencia de ropas que visten y adornan un cuerpo, que recuerdan a una persona fallecida o que se encuentra en un lugar antes del nacimiento, es sumamente interesante en relación a lo que mis interlocutores tsotsiles llaman *talelal* y que define a los vestidos llamados *ts'akiel*, en los que se encarnan los espíritus del pasado, los ancestros que vienen sobre la tierra “a recordarnos quienes somos”.

Los ejemplos de transfiguración del grupo los *nichimal a'mtel* (*kapitan*, *paxion* y *paxiona*), que se presentan a continuación, se refieren a estas ropas y artefactos como identificaciones múltiples y complejas del *talelal* en los *ts'akiel*, los vestidos rituales. Estos adquieren sentido sólo en el contexto de las acciones rituales llamadas “juegos” o “teatros” que realizan los actores en el *k'in tajimol*, después de haberse puesto los vestidos rituales. Cada acción sitúa una problemática relacional diferente entre los distintos actores y espacios en los que se realiza la fiesta. Veremos, por ejemplo, cómo *Me' paxion*, porta “los collares de la Virgen”, pero también “la corona de espinas de Cristo”. Su corona en ocasiones será considerada “el tocado de *Muk'ta lukum*, la Gran Serpiente”, lo que la dotará tanto de características femeninas y masculinas a la vez, como de características animales y humanas paralelamente.

### ***Ts'akiel de Paxionetik y kapitan***

El *kapitan* es el primero en tomar los vestidos rituales (después del *riox* que se realiza a las 12 de la noche del viernes y continúa la madrugada del sábado). Sus vestidos y los de los *paxionetik* son casi idénticos, la única diferencia es que los segundos llevan un *ak'te* (bastón de mando). El *kapitan* es su “soldado” del

*paxion* [en la tierra], así se le nombra en el *riox* del *paxion* al *kapitan*<sup>30</sup> mientras que los *paxionetik* encarnan las entidades sobrenaturales del *ajnel* (rayo/serpiente parada)<sup>31</sup> y del *bolom* (jaguar/cuidador de las montañas).

Un detalle del diseño o *luchbil* que llevan los *paxionetik* sobre su “cinturón” (*chuk'il*)<sup>32</sup>, cubriendo sus órganos genitales, es el nombrado *va'al lukum* “serpiente parada”, que “figura al *ajnel* (*ta vinajel*) o rayo (en el cielo)”. Como verbo, *chuk'il* significa “amarrar” o “atar”, como sustantivo se refiere al “amarrado” o “atado” que es una identificación del *paxion* que lo porta, y que le da el nombre de “el amarrado”, quien, por su calidad de cautivo, anuncia que posteriormente será sacrificado por los *ik'aletik* (señores del viento, “los negros”, “los mestizos”) (Figura 2).



Fig. 2 – Diseño brocado (en amarillo) llamado *AJNEL*, en el cinturón ritual del *paxion* (Polhó 2008).

30. Ver *riox* en la casa del segundo *paxion* en Martínez (2013, vol. III, p. 40).

31. Ver Lévi y Girón (1978) y Martínez (2013, p. 53-63). En el sitio arqueológico cercano al paraje de *Tsajal Ukum* (Río Rojo) se localiza una escultura de piedra llamada *metik Lubton*, diosa femenina identificada con el espíritu de la primavera, la montaña. Lévi y Girón le dan el nombre de *ohob* o *ahnel* [*ajnel*]. Este nombre los actuales pobladores tsotsiles de Chenalhó y Polhó lo traducen como “rayo” y lo consideran una entidad protectora. El “Angel” define al protector cristiano en castellano, mientras que el término *ajnel* en lengua tsotsil es el rayo, al cual se nombra también “culebra parada” o *va'al lukum* o *chawuk*. Este último nombre del rayo le da características de destrucción en oposición a las de protección cuando se le llama *ajnel*.

32. Ver *riox* del *paxion* en Martínez (2013, vol. I II, p. 57).

El *chuk'il*, la parte más secreta del vestido ritual, revela por medio de los brocados, la genealogía más antigua del personaje encarnado por el *paxion*<sup>33</sup>: la Serpiente parada, el Rayo, el Soldado. Los diseños de rombos, que hacen cadenas negras como soporte principal del tejido, al centro de éste, se refieren a las distribuciones de parcelas llamadas *jlumtik*, una tradición iconográfica de los bordados mayas directamente relacionada con el territorio y los rituales agrícolas<sup>34</sup>. Los detalles en negro son caminos cruzados de serpiente. Al centro del *chuk'il* se observa el brocado amarillo entre una malla negra de rombos que dibujan al *Osil balamil* (universo): se aprecia el detalle brocado llamado *ch'ul lukum* (santa o santo Río), también nombrado *meltsanel lukum* “serpiente acostada”, cuando es horizontal, y *va'anel lukum* “serpiente parada” o *ajnel* “Rayo”, cuando se broca de manera vertical. Mas adelante se llamará *K'uk'um chon* a la gran Serpiente emplumada que involucra su dimensión horizontal y vertical. Los puntos de colores que se ven salpicados alrededor de la malla negra se conocen como “pisada de animal” (*yok vet*), o “pisada o su pata de zorro”, que es el mismo diseño para Chenalhó y Polhó, lo que abre la posibilidad de parentesco entre los pedranos con los pableros, es decir la gente de San Pablo

33. “Cuando no se quiere decir el nombre de la persona, se le nombra entonces *svinkilel* refiriéndose a sus órganos genitales”, de los hombres y mujeres (comentario de los promotores del CELMRAZ en 2010). En este caso, el término *svinkilel* (en *tsotsil*, será un equivalente del verbo *talelal* (*stalel*/su *talel*, conjugado en tercera persona: “lo que de por sí es”) habla de las características físicas de la persona. Ya hemos dicho que en lengua *tseltal* según Pitarch (2011), *winkilel* define al cuerpo-presencia, pero igualmente a los genitales.

34. Para *Me'el* (la abuela) y los actores del *k'in tajimol*, el *muk'ta luch* (gran diseño) es el rombo bordado que identifica al gran territorio del *Osil balamil* (universo). Existen distintos estudios que presentan al diseño del rombo como identificación de la tierra con múltiples variaciones interpretativas. Martha Turok (1976, 1988, 1995, 2006), en su trabajo etnográfico sobre el huipil de Magdalenas, define al rombo como diamante y lo relaciona con la Tierra. La forma del huipil la asocia con el universo maya, que porta la mujer en su cuerpo definiendo en ella la estructura del mundo donde se presenta el recorrido del sol (a veces como Cristo o *kajval*) en la parte alta del vestido, en los diseños del pecho y las mangas, mientras que en la parte baja del huipil los diseños se refieren al “señor de la Tierra” y los seres que ahí habitan. En este mismo espacio identifica el nombre de la pertenencia ancestral al territorio de ese pueblo, además de la “firma” de la artesana que elabora el vestido. El trabajo de M. S. Edmonson (1995) es de utilidad para comprender uno de los signos solares (glifó maya) que da fundamento al cosmograma de la Tierra “*nichim k'in*” o flor solar, que destaca los cuatro puntos intercardinales del universo como distintas fases del año solar agrícola (ver también Martínez 2007). Alla Kolpakova (2008) sustenta de manera similar que el rombo por sus coordenadas geográficas está ligado a la idea de tierra cuadrada, por sus ejes norte-sur, este-oeste, fusionando al rombo con la cruz como el símbolo terrestre y femenino asociado a la agricultura. El rombo vacío trabajado por Piña Chan (1993) como signo de cementera en las estelas olmecas, Kolpakova lo interpreta para los mayas como la tierra: cuando se le observa con “rejas”, lo que nosotros nombramos en este artículo “cadenas negras”, sería “tierra cultivable” (cementera) mientras que cuando tiene puntos adentro, lo interpreta como tierra sembrada. Morris y Foxx (1987) retoma de Turok la lectura del rombo como el movimiento del Sol a través del universo.

Chalchihuitan: pues, el diseño de “pisada de zorro” (que define posiblemente un nombre antiguo común) está reconocido por los pableros con quienes ahora los pedranos viven serios conflictos de límites territoriales.

Me parece importante aclarar que el diseño *yok vet*, que identifica a los pableros, es posiblemente parte de las combinaciones de los distintos animales, en los bordados del *ts'akiel*, que se vuelve una fórmula para esconder el nombre que determina el *sjol sbi* o “apellido antiguo”, generalmente de animales, vegetales o fenómenos naturales, dado por la madre y de carácter secreto<sup>35</sup>. El trabajo de Morris y Mesa Girón (*Batz'i luch*) contiene dos diseños de *chum* o calabaza, indistintos para Chenalhó y para Mitontik, y una versión antigua del diseño llamado “Santa cruz”. Ambos diseños los he podido identificar en los llamados *ts'akiel*, en los vestidos de las tres madres en Chenalhó y en Polhó, pero con otros nombres, lo que permite situar la importancia del aspecto relacional que definen los *luchbil* (diseños con nombre) en los *ts'akiel*. Tales diseños, al ser interpretados en tanto que una especie de gramática del signo, sólo como símbolo, quedan desposeídos del carácter de identificación relacional y de parentesco entre las distintas poblaciones que recrean estos diseños en sus vestidos rituales (no en otros). Por ello he tomado con prudencia la aplicación de los nombres generalizadores de los diseños que no son reconocidos con los mismos nombres en Chenalhó o en Polhó. Cada municipio asume una territorialidad diferente, con alianzas distintas tanto políticas como de parentesco, que determinan “las almas en los vestidos” de cada espacio. Por ejemplo, Chenalhó, municipio constitucional, se liga a la historia de Chamula y sus límites territoriales con este municipio son a través de Mitontik, donde se desplazaron los pobladores de Pantelhó después de la Rebelión de 1712. Los límites territoriales de Polhó son Pantelhó y los municipios de Chalchihuitan, Cancuc y Tenejapa (llamada zona de Tanaté o del pueblo viejo de Chenalhó, Yabteklum), con quienes comparte una larga historia entre la rebelión de 1712, la mal llamada “guerra de castas” de 1869 y de explotación en las fincas. Para ambos territorios existe el diseño de “Santo” o “Santa”, pero la manera de presentarse junto o con otros diseños, determinará su nombre y su significado en el *ts'akiel*. Tal es el caso del diseño “Santa cruz”, “Santa serpiente”, “Santa luch”, que en el municipio autónomo de Polhó adquiere “el alma” (*ch'ulel*) de “La Santa Lucha” (involucrando los tres diseños), que retomo posteriormente<sup>36</sup>.

35. Pláticas con Juanita, maestra artesana (2007-2009), integrante de la cooperativa de mujeres en Polhó y con *Me'el* (2008 y años sucesivos hasta 2011).

36. San Pablo Chalchihuitan y San Pedro Chenalhó tienen una antigua historia en común localizada en el sitio arqueológico de *Metik Lubton* donde realizaban rituales conjuntos ambos pueblos hasta antes del conflicto territorial provocado por los deslindes realizados por la Secretaría de la Reforma Agraria, que los ha puesto como adversarios (ver Martínez 2013, p. 33). La tesis de Ángeles Alonso (1994) me permitió observar paralelismos interesantes en los distintos diseños de la Gran Serpiente, las técnicas del bordado tsotsil y las del bordado maya en el municipio de Carrillo Puerto, Quintana Roo, comunidad de X Pichil. Ahí también

En contraste con el *chuk'il*, que remite a los vestidos indígenas del *paxion* (como amarrado o cautivo), se puede apreciar que la totalidad del vestido de los *nichimal a'mtel* (cargos floridos), remite a la idea del “conquistador” de la época colonial (traje rojo en tela de satín, pantalones hasta la rodilla y saco de bolero, sombrero y una grande capa negra sobrepuesta). Los *paxionetik* como el *kapitan* llevan también un sombrero negro de fieltro, que más bien es característico de la usanza mestiza (Figura 3, ver página siguiente).



Fig. 3 – *Paxionetik* con sus bastones de mando o *ak'te'y* y su *kapitan* (Polhó 2006).

Como calzado, el *paxion* y el capitán, portan “huaraches” (especie de sandalias), que no concuerdan con el estilo de la “vestimenta a la española”, de igual modo que la capa roja y blanca que llevan sobre los hombros (*pok'il*). El enredo en la cabeza a manera de turbante es muy posiblemente el vestigio de una identificación con los moros (del viejo continente), considerados en el

---

existe el diseño de Santa Cuz o cruz vestida ligado a la guerra de Castas, comunidad de X-Pichil. Ahí también existe el diseño de Santa Cruz o cruz vestida, ligado a la guerra de Castas (ver nota 30).

nuevo continente los “nuevos moros” que los conquistadores debían convertir al cristianismo. Santiago Matamoros (matador de moros), fue tomado como el santo patrón de los conquistadores capaz de llevar a cabo esta encomienda. Otra identificación de “los moros” se hace cuando se les llama “turcos” de manera indefinida a los personajes del carnaval (en el “anuncio de carnaval” en la fiesta de San Sebastián), asimilados a los indígenas por la piel morena, considerados “herejes”, susceptibles de ser convertidos a la fe cristiana. En la acción ritual del sacrificio de marranos que da inicio a la fiesta, los *paxionetik* adquieren una identificación interesante como “marranos”, en relación directa con los judíos conversos. De igual modo, en las acciones rituales llamadas “batallas”, donde se personifican escenas de “los moros contra los cristianos”, pero también de “judíos contra cristianos”, explica el *kapitan k’oj* (el enmascarado)<sup>37</sup>: “a veces somos los moros, a veces somos los cristianos”. Su identificación con los “judíos” es en tanto que indios conversos o “convertidos” como lo fueron los marranos<sup>38</sup>.

La capa roja y blanca que llevan los *nichimal a’mtel* sobre los hombros (ver Figuras 3), los identifica con el *jtotik*-Cristo-Nazareno que se encuentra en la iglesia del pueblo<sup>39</sup>. Ésta es una de las identificaciones más evidentes de los *paxionetik*, en referencia al Cristo y, sobre todo, a la pasión del Cristo, de donde viene el nombre de estos personajes. *Jtotik* será la referencia maya al Sol, pues se traduce como “nuestro padre Sol”. El nombre de Nazareno hará referencia al Jesús de Nazareth que, a decir de don Florencio, maestro músico *sonovil*, en el municipio autónomo de Polhó, “vinó para luchar con los pobres”<sup>40</sup>.

### ***Ts’akiel de Me’ paxion (la madre paxiona)***

En cuanto a *Me’ paxion*, la madre *paxiona*, ésta, a diferencia de su esposo, toma los vestidos rituales de día, entre las 12 y las 14 horas, en el momento más intenso del Sol. El acto de transfiguración lo realiza en silencio, sin danzas y sin que ningún grupo de músicos la acompañe. Su transfiguración se realiza en secreto (Figura 4). Las únicas personas presentes son las *metik panvaj* y *koltavanej*, las “hacedoras de tortilla”, y las “mujeres ayudantes” quienes extienden un petate tejido de palma en el piso para que la madre *paxiona* no pise la tierra, vista su calidad de mujer

37. *Kapitan k’oj*, Polhó 2009.

38. Ver *riox* del anuncio del *k’in tajimol* en la fiesta de San Sebastián, en Martínez 2013, p. 205-208 y “la acción ritual del sacrificio de marranos”, p. 338-347. Aquí los marranos se nombran “santos”: “santos marranos”, en una identificación importante entre conversos, los indios convertidos y los judíos convertidos. Véanse Bricker 1989 y Fabre-Vassas 1984.

39. Esta manta bicolor o *pok’il* será la que conservarán cuando terminen su cargo y pasen a ser parte del Concejo de autoridades llamadas “Pasados” o “Principales”. Entonces el *pok’il* lo llevarán enredado en el cuello como si se tratara de una bufanda. Éste será el modo de identificarlos como *pasado paxion* (los que han cumplido su cargo del Nazareno).

40. Don Florencio, maestro *sonovil*, Polhó 2009.

diosa<sup>41</sup>. La madre *paxiona* espera “escondida” adentro de su casa mientras los *paxionetik* están bailando enfrente de las autoridades hasta el momento de realizar la acción ritual de la promesa, en la que ella encarna el personaje de “la primera madre”, acompañada por su esposo, el *paxion* en el presente, y de los primeros padres-madres (*Me'el*, la abuela y *Jtotik* su esposo), que llegan del pasado.



Fig. 4 – *Me' paxion*, sobre su petate ritual y los *ts'akiel* que la vuelven madre diosa (Polhó 2009).

Como se aprecia en la figura 4, *Me' paxion* lleva el vestido ritual de las mujeres de San Pedro que consiste en una falda o enagua azul, que ellas mismas tiñen con añil (*yaxal tsekil*), pigmento vegetal de color azul. Su *k'uil*,

41. Todos los personajes que toman los vestidos rituales lo hacen siempre sobre un petate tejido *pop*, de palma pequeña (*xan te' o jobel*), un tipo de zacate largo. Dicho petate impide el contacto con el piso que se considera “sucio”, no digno de ser tocado por las “santas personas” (*Kapitan k'oj* 2009). Éste también se utiliza para enterrar a los muertos: ahí se les envuelve para ponerlos de regreso en la tierra por lo que muy posiblemente el petate sea un indicador de una continuidad de temporalidades.

el huipil, es tejido en telar con brocados que reproducen el diseño llamado *muk'ta luch* “gran diseño”: rombos que señalan las cuatro direcciones del mundo y que se refieren, como hemos mencionado, a la vida en la superficie de la Tierra que se hace posible gracias a la existencia del Sol. En el medio, llevan el diseño conocido como *yok vet* “su pata de zorro” o “pisada”. Sobre su cabeza, portan el llamado *mochival* “tejido o canasta que contiene al mundo”. Esta pieza del vestido lleva diseños brocados de *tok* “nubes”, en color rojo, que van descendiendo de arriba hacia abajo como si estuvieran regando la tierra. Como documentó Guiteras desde los años 1950, se cree que las nubes provienen de las cuevas que existen en los cerros y que “son las entradas a la casa del Dios de la lluvia”: el *ajnel*, señor de la vida animal y protector de nuestro sustento<sup>42</sup>. El *ajnel* tiene una hija llamada *Tsob*<sup>43</sup> que se traduce como “nuestro sustento”, “nuestra alimentación”, quien es dueña de las ollas que hacen la música del carnaval y que levantan del mundo de los muertos a los *toyk'inetik* “los levantados”. Su nombre *kaxlan* —es decir “castellano”— en el municipio constitucional es Antonia y su diseño corresponde a un sapo o una ranita (*xpokok*).

La parte baja del *mochival* lleva diseños de *steal e'chal nichim ech'*, la planta de la flor roja de bromelia, que es una flor utilizada para adornar y señalar el corazón de las cruces y las entradas de las casas y de los pueblos en tiempos de fiesta. Este diseño se sobrepone sobre una base brocada con el diseño de *muk'ta lukum* “gran serpiente” o *meltsel lukum* “la gran serpiente sobre la tierra”, que define los bordes de esta pieza del vestido, refiriéndose a la parte baja del mundo. El *mochival*, esta especie de toga o paño sobre la cabeza, es la última capa de los vestidos que lleva puestos *Me'paxion*: ella le cubre casi completamente el rostro. Las mujeres que la ayudan a vestirse (*me'tik panvaj*, madres hacedoras de tortilla y *koltavanej*, ayudantes) van siempre preocupadas por no dejar que el *mochival* descubra su cara; pues esto la caracteriza como la portadora del “secreto”. Tal evento en el ritual sería un signo de catástrofe ya que revelaría justamente “el secreto de la fiesta”. “*Me'paxion* encarna los montes y todo lo que hay ahí adentro: los ríos, la vegetación y la superficie del *osil balamil* (universo), por eso

42. Guiteras Holmes 1996, p. 221-222.

43. *Tsob* y *X'ob* parecen referirse en ambas variantes de la escritura tsotsil al posesivo de la primera persona del plural y a un sustantivo que define “nuestro asiento”, “nuestro sustento”, referida a la Tierra. *Tsob* se refiere más específicamente a “juntar” (posiblemente en las ollas de barro, los alimentos que serán el sustento de los hijos de la hija del Rayo. Guiteras (1996, p. 59) se refiere a *X'ob* como “la hija del ‘Angel’” (el Rayo) a quien se considera la madre del maíz, asociada a las ollitas de barro, llamadas *pak'bin*, con las que se toca la música de carnaval por las noches. *X'ob*, con sus poderes mágicos hacia llenar de alimento dos ollitas de barro para el sustento de sus hijos. Su forma como guardiana de la montaña es la de una ranita (com. pers. *Me'el*).

se considera la Madre Tierra, la gran Madre Serpiente” [*K'uk'um chon*], comenta *Me' koltavanej* mientras ayuda a ponerle los vestidos rituales a la madre *paxiona*<sup>44</sup> (Figura 5).



Fig. 5 – *Me' paxion* cubre su cabeza y cuerpo con el mochival (canasta o envoltorio) que esconde sus nombres secretos (Polhó 2010).

La transfiguración (*katasebail*) de la madre *paxiona* como montaña y como serpiente la vuelve un personaje múltiple que lleva los vestidos de la Virgen con sus *stak-nat* (los collares de la Virgen), una identificación parcial de “la madre de Dios”. Por sus características de madre de Dios, toma un lugar primordial en la fiesta y es presentada el domingo del paseo de las santas imágenes, a la cabeza de la procesión, como si se tratara de una madre diosa (*Me' Riox*)<sup>45</sup>. En

44. Ver Martínez (2013, Vol. III), sección *Riox* de “la promesa” y *Me' koltavanej*, asistente de *Me' paxion*, en su cambio de vestidos (Polhó 2008).

45. *Ibid.*, Vol. I, p. 127-130. Véase también “El paseo de las santas imágenes” que se refiere a las acciones rituales del domingo. *Me' Riox* es el nombre que se les dio a las consideradas

el municipio autónomo de Polhó, la imagen de la Virgen es la *muk'ta imagen* “gran imagen”, mientras que en el municipio oficial de Chenalhó, es la *bik'it imagen* “pequeña imagen”, siendo la “gran imagen” la del Cristo.

*Me' paxion* resulta entonces una personificación, en el presente, de la totalidad de una territorialidad ancestral, encarnada por el personaje de *Me'el* (la abuela), constituida a su vez de dos mitades, figuradas por la madre de la montaña (*Me' Tsakel*) y la madre de la Selva (*Me' Kabinal*). Estos tres personajes de la fiesta son actores (hombres) que encarnan las tres madres, evidenciando con sus vestidos femeninos la figura de la madre, que da el nombre antiguo a los pedranos: su *sjolbi* (nombre de la cabeza, de familia) que fue *Saben* “Comadreja”, antes de que la Conquista definiera su nombre Pérez (los hijos de Pedro, el nombre del padre). De esta manera, las tres madres llegadas del mundo de los muertos, del pasado, reviven en la fiesta del *k'in tajimol* para encarnarse en la madre de los pedranos en el presente: la Gran Serpiente, la Crista, la Virgen, la Perseguida, la Madre violada, la Bruja, la Santa..., todas identificaciones acumulativas de múltiples historias de los Pérez-Comadreja, que pueden mirarse en los *tsakiel* como “pieles”, artefactos, maquillajes y otros elementos del vestido ritual, que viste *Me' paxion*.

La corona de Crista y Serpiente, que *Me' paxion* lleva sobre su cabeza, escondida por debajo del *mochival*<sup>46</sup>, la convierte en un personaje enigmático, que integra en uno solo, los personajes de *Me'el*, *Me' tsakel* y *Me' kabinal*. Esta identificación parcial con cada una de “las tres madres” la vuelve una identificación compleja de las llamadas “tres cruces”. Por sus características específicas y las acciones rituales en las que actúan en la fiesta, las podemos situar en distintos momentos de la historia como:

- 1) La abuela, moledora de maíz y anunciadora de cosechas, a quien Angeles Alonso (1997, p. 100), asocia con la madre antigua, patrona del bordado, relacionada a *Itzamna*, diosa lunar, figurada en la tradición iconográfica maya contemporánea entre los tsotsiles con características de serpiente

---

“mujeres diosas” en la mal llamada “Guerra de castas” de 1869, quienes convocaban a retomar las prácticas del *ach' mantal* que se ha traducido como “la verdadera religión”, pero que su traducción literal significa “el verdadero mando”. No fue una guerra de castas, sino una reivindicación de autonomía económica y religiosa de los pueblos indígenas de los Altos de Chiapas (ver Rus 1995, p. 146-174).

46. La cinta roji-azul enredada en la cabeza de las tres madres, como tocado, evidencia la personificación de la Gran Serpiente. El *kapitan k'oj* llama a este elemento del vestido “corona de espinas del Nazareno”, evidenciando la figuración femenina y masculina de estos personajes, pero también su identificación indígena y cristiana. Véase, en los Códices Madrid y Dresde, la figura del personaje femenino llamado “la vieja” con cántaro, *Itzamna*, que lleva un tocado de serpiente, enredado en la cabeza, similar al de las tres madres. Ver también Rosas Kifuri (2008).

- y como hija del Rayo (*ajnel*), la ranita o sapo llamada Antonia quien se encuentra en la entrada de las cuevas y las montañas (ver notas 44 y 47);
- 2) La Crista, “la santa”, con estrecha relación con “María Pérez Ángel” en la rebelión de 1712 y a Agustina Gómez *Chech'eb —Me' riox—* en 1869<sup>47</sup>;
  - 3) La madre de la Selva, *Me' Kabinal* que deriva aparentemente su nombre de “canival”, modo en el que los conquistadores consideraron a los indios que huyeron al territorio del Lacantun para liberarse del dominio de los frailes. A veces es llamada “la bruja” o “la del trasero rojo”, según el *riox* de los *pakbinetik* y *sonoviletik*<sup>48</sup>.

Todas ellas, ligadas al ancestro *K'uk'um chon*<sup>49</sup>, traducido literalmente como “Serpiente de plumas preciosas”, que implica la totalidad del universo en su horizontalidad y verticalidad, revelan, en el presente del ritual, la complejidad de la “primera madre”, dándole un estatus de trilogía a la vez indígena y cristiana: las tres madres (serpientes), las tres cruces.

### Consideraciones finales

Como hemos visto, la relación entre los vivos y los muertos en la fiesta del *k'in tajimol* se da a través de los cargos floridos personificados en las figuras de *paxion* y *paxiona*. Ellos son los articuladores del pasado con el presente, que hace posible el devenir histórico de la memoria colectiva que encarnan, a través de sus danzas, sus cantos, su palabra ritual y de las transfiguraciones rituales donde asumen los vestidos de los ancestros como “otra piel”, “los vestidos de otros en los que voy a convertirme”. Estos vestidos rituales llamados *ts'akiel*, encarnan, con todas sus contradicciones, historias no resueltas de relación entre pueblos originarios y los que “vienen de afuera” (palabras del *kapitan k'oj*, Polhó 2008). Los primeros en relación directa con un nombre de origen materno *Saben* “Comadreja”, los segundos con el nombre impuesto por los conquistadores Pérez, del que se asume el nombre del patrón y padre a la vez, Pedro. Ambos nombres aparecen como *luchbil* en los vestidos rituales de los pedranos reafirmando su identidad múltiple correspondiente a temporalidades distintas y serán parte de un gran universo de almas, con sus ojos, que viven dentro del *ts'akiel*, como los *vayijel*, las “almas que viven en las plantas, en los animales y en los seres que habitan el universo llamado *Osil balami*”.

47. Ver “Las acciones rituales de las madres perseguidas”, *Riox de Me' Tsak'el* y de *Me' Kabinal* en Martínez 2013, Anexos.

48. *Tsajal Chak'e*, en *tsotsil* define a la madre de la Selva como “la del trasero rojo”. Esta expresión establece una relación entre *Me' Kabinal* y los *tsajal karibios*, indios insumisos congregados en la región del Lacantun. Ver Martínez (2013, Vol. III, p. 122-123).

49. Ver López González 2003, p. 52 y Martínez 2013, p. 71-74.

*Katasebail*, la acción de transfigurarse a través de los vestidos rituales, recuerda tal vez, por un lado, la transfiguración de Cristo, pero, por el otro, va a la par del acto de resucitar o revivir a los muertos. Estos llegan al *k'in tajimol* a través de recreaciones teatrales en las que los muertos “reviven” con sus vestidos que los identifican, con las mismas costumbres y gestos con que andaban en vida, eso que los tsotsiles llaman *talel* “lo que de por sí así es” y que identifica al ancestro a través de una materialidad exterior al cuerpo. Es decir, en su vestido o en los artefactos que lleva consigo (como sus instrumentos de trabajo), lo que los actores de la fiesta llaman “las almas que viven adentro del vestido”. Esta acción de *katasebail* parece ser uno de los ejes centrales del *k'in tajimol*, que permite el regreso de los ancestros sobre la Tierra para hacer venir la palabra de los antiguos padres-madres, los “abuelos”, tanto a los aliados como a los adversarios, haciendo eco a distintos momentos de la historia pedrana. Ésta resurge como memoria en los vestidos rituales con distintos diseños “que tienen sus propios ojos”.

A este propósito, es de recordar la singularidad que toman los vestidos de *Me' paxion*, en San Pedro Polhó, respecto al diseño *luchbil* nombrado “Santa Lucha” que engloba la figura de la “Santa Serpiente” (*K'uk'um chon*), del *Santo Luch* (diseño de Santo o Santo diseño) y, finalmente, de las “tres cruces”, lo que renueva el significado del *luchbil*, en relación con las reivindicaciones por la autonomía de los pueblos indios, como veremos a continuación.

*Santa Luch* (Santa Lucha en femenino) es un juego de palabras que viene del *luchbil* nombrado generalmente *Santo luch*, en masculino. Este diseño de “santo” es un motivo tradicional en Chenalhó (ver, al centro de la figura 6, la imagen de un cuerpo humano en posición horizontal) que se broca en la parte baja del *ku'il* como si estuviera conteniendo todos los demás diseños al interior del gran cuadrado que es el vestido como el universo maya (*Osil balamil*). Al llamarle “Santa Lucha”, Juanita convierte al *luchbil* en un diseño renovado del tradicional “Santo Luch”, pero también lo dota de un nuevo significado en un contexto de lucha en el municipio autónomo. Éste se vuelve el “alma” detonadora de la “lucha por la memoria y contra el olvido”, en el *ts'akiel*, que implica a mi interlocutora como parte de la lucha de las mujeres en el zapatismo. Ella identifica la figura de las “tres madres” y de *Me' paxion*, como las tres cruces, recordadas con sus nombres propios (María Ángel, María Pérez Cruz, María de la Cruz), únicamente en esta fiesta. Los tres nombres hacen referencia a personificaciones de la joven que convocó a la Rebelión de 1712. De este modo es muy posible que en la “lucha por la memoria y contra el olvido” que abandera el zapatismo, los actores de esta lucha hayan encontrado un soporte memorístico importante en esta fiesta que rememora, de múltiples formas, las luchas de otros muchos tiempos.

El ritual del *k'in tajimol* se reconstituyó en Polhó en 1996, después de que se conformaran las autoridades del Concejo Autónomo, en diciembre de 1995



Fig. 6 – *Santo luch* (santo diseño), bordado de las “tres madres”, o *Santa luch* (Santa lucha). Al centro se observan plantas de *bromelia*, estrellas, y una figura de “santo” (en posición horizontal). Los remates inferiores en zig-zag de color amarillo, hacen el *luchbil* de *Muk'ta lukum* (la Gran serpiente, que muestra “los ojos del vestido”, en color verde, intercalados entre las líneas amarillas en zig-zag).

(antes de que se firmaran entre el gobierno federal y el EZLN los Acuerdos de San Andrés sobre derechos y cultura indígenas). Una de las demandas de los zapatistas fue el reconocimiento del derecho de los pueblos indígenas para auto-gobernarse y ejercer sus prácticas culturales que, *de facto*, es lo que les ha permitido existir en tanto que “pueblos indios”, con sus propias estructuras de gobierno, lenguajes y tradiciones, lo que llaman “el costumbre”<sup>50</sup>.

En este contexto, *k'atasebail*, la acción de “transformarse” con los vestidos rituales llamados *ts'akiel*, y sus múltiples *luchbil*, que son las almas que tienen nombre propio y una historia que recordar, significa re-configurarse, e implica seguramente, en un espacio donde existe todavía un gran número de desplazados, una verdadera superposición de historias a través del vestido sobre el cuerpo. Podemos pensar que la acción de transformarse significa aquí también la reconstitución de las personas, de sus pensamientos y de las formas relacionales entre la población del pasado y del presente. Los vestidos rituales acumulan una memoria colectiva donde “los muertos que son nuestra memoria”, dice *Me'el*, se transforman en ancestros comunes para cada uno de los pedranos, tanto de Chenalhó como de Polhó, aun en tiempos de guerra. Estos ancestros son reconocibles como en el caso de *Ix-Pérez-Saben*, inscrita en temporalidades superpuestas en las distintas capas de los vestidos de los actores de esta fiesta,

50. Precisamente lo que el Estado mexicano intentó mermar, al mirarlo como folclor anacrónico, opuesto al proyecto de “desarrollo” del “Estado moderno”.

a la vez como animal Comadreja, como Santa, pero también como Pedro Pérez con forma de persona. Pedro Pérez es en Chenalhó y Polhó un equivalente de Juan Pérez, la versión masculina de María Pérez Cruz, que como antes hemos dicho, personifica a la madrina de la fiesta: *Ix Perez Belet*. Mientras que en Polhó es nombrado “rey indio”, en Chenalhó es Pedro Pérez “Don nadie”<sup>51</sup>. En ambos sitios su *luchbil* es igual, no cambia el diseño brocado que es *Saben Comadreja*, “un animalito parado con cuatro ojos”; lo que cambia en cada municipio es el modo de mirar y de interpretar la figura de Pedro Pérez.

La capacidad de reflexividad y las nuevas relaciones que se establecen en cada territorialidad, tanto a nivel cultural como político, les dota de nuevas configuraciones no sólo territoriales. Los modos de interactuar, de escoger sus aliados y de tratar a sus adversarios no son los mismos en cada municipio. En palabras del presidente del Concejo Autónomo de Polhó (2006), “vamos a tomar lo bueno de la tradición, lo que trae “nuestra conciencia” (*jch’ulel*), no lo que nos hace perderla!”. En el *ch’ulel* están implicados la memoria y la conciencia en la configuración de las personas, pero también el modo en el que se constituyen culturalmente a lo largo de la historia. Por esto, la fiesta del *k’in tajimol* es una referencia histórica, de donde cada pueblo toma referencias éticas y políticas de sus ancestros y de sus genealogías a través de los nombres de los diseños de los vestidos rituales. Por todo ésto, las prácticas culturales de los pueblos, transmitidas en el mito, el territorio y la memoria social no pueden confundirse con “prácticas folclóricas anacrónicas”. Interpretarlas de esta manera es ser solamente capaz de mirar la última capa “superflua” de los vestidos.\*

\* Manuscrit reçu en mai 2015, accepté pour publication en octobre 2016.

Este artículo forma parte del número especial *Compases y texturas del tiempo entre los mayas: lo dicho, lo escrito, lo vivido*.

### Referencias citadas

ALONSO Ángeles

- 1994 *Huch Bem Chuy: bordados antiguos*, Asociación Mexicana de Arte y Cultura Popular (AMACUP), Litográfica Turmex, México.
- 1997 *Los mayas de Quintana Roo. Hacia una crítica de los discursos de la construcción del otro y del manejo de los símbolos culturales del poder*, tesis de Licenciatura, Departamento de Antropología de la Universidad de Las Américas (UDLA), Puebla.

51. Pedro Pérez se refiere a la figura compleja equivalente a la de Juan Pérez en Bachajón y Juan García en Cancun (figura mítica, entre Rey indio y Pero Pérez, “pelele”, “Don nadie”). Ver *Excursus Juan Pérez de Chenalhó y Polhó* en Martínez 2013, p. 171-178).

ARIAS PÉREZ Jacinto

- 1985 *San Pedro Chenalhó, algo de su historia, cuentos y costumbres. Slumal San Pedro Ch'ernalhó. Slo'il xchi'uk k'usi stalel ti jteklume*, Gobierno del Estado de Chiapas, Dirección de Fortalecimiento y Fomento de las Culturas de la Subsecretaría de Asuntos Indígenas, Tuxtla Gutiérrez.

AUBRY Andrés y Angélica INDA

- 2003 *Los llamados de la memoria, Chiapas 1995-2001*, Biblioteca Popular de Chiapas, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Tuxtla Gutiérrez.

BASCHET Jérôme

- 2005 *La Rebellion zapatiste*, Flammarion, Paris.

BRICKER Victoria R.

- 1989 *El Cristo indígena y el Rey Nativo, el sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*, Fondo de Cultura Económica. México.

EDMUNSON Munro S.

- 1995 *Sistemas calendáricos mesoamericanos. El libro del año solar*, Instituto de Investigaciones Históricas, Serie de Culturas mesoamericanas, 4, UNAM, México.

FABRE-VASSAS Claudine

- 1984 "Juifs et chrétiens autour du cochon", *Identité alimentaire et altérité culturelle*, Recherches et travaux de l'Institut d'ethnologie 6, Neuchâtel, 12-13 nov. 1984, p. 59-83.

FIGUEROLA PUJOL Helios

- 2000 "El cuerpo y sus entes en Cancuc", *TRACE, El cuerpo, sus males y sus ritos* 38, CEMCA, México, p. 13-24.

GONZÁLEZ ESPONDA Juan

- 2003 *Negros, Pardos y Mulatos*, CONECULTA, Tuxtla Gutiérrez.

GUI TERAS HOLMES Calixta

- 1994 *Visión del mundo y sistema de creencias en San Pedro Chenalhó* (trad. de Victor Manuel Esponda), Gobierno del Estado. Chiapas.

- 1996 [1965] *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*, Fondo de Cultura Económica México.

HOUSTON Stephen D. y David STUART

- 1989 "The Way Glyph: evidence for 'co-essences' among the Classic Maya", *Research Reports on Maya Writing*, 30, p. 1-16.

KOLPAKOVA Alla

- 2008 "El símbolo del rombo en los bordados de los mayas de Chiapas", in Alejandro Sheseña, Sophia Pincemin y Carlos U. del Carpio (eds) *Estudios del Patrimonio Cultural en Chiapas*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Colección Selva Negra. Tuxtla Gutiérrez, p. 279-293.

LÉVI Jérôme M. y Nicolás GIRÓN

- 1978 *Textos tzotziles de San Pablo Chalchihuitán*, Harvard Chiapas Project 1977-78, texto mecanografiado en AHDSCLC. Chiapas.

LÓPEZ GONZÁLEZ Juan

- 2003 *Peregrinación de nuestros antepasados*, CONECULTA, Tuxtla Gutiérrez.

MARTÍNEZ G. Rocío Noemí Martha

2007 “Ak’otajel: patrimonio y memoria”, *Revista en línea*, FCS, UNACH Cuerpo Académico de Estudios Mesoamericanos (edición única), San Cristóbal de Las Casas.

2013 *K’in tajimol, música, danza, gesto y palabra como memoria ritual. Un análisis del carnaval maya tsotsil en San Pedro Chenalhó y Polhó, Chiapas, México*, tesis doctoral, EHESS-LAS, Paris.

MORRIS Walter F. Jr. y Jeffrey J. FOXX

1987 *Presencia maya*, Gobierno del Estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez.

MORRIS Walter F. Jr. y Pedro MESA GIRÓN

s. d. *Batz’i Luch, diseños de la indumentaria tradicional en Chiapas*, San Cristóbal de Las Casas. Publicado por los grupos artesanales de Chiapas, ex-Convento de Santo Domingo.

PIÑA CHAN Román

1993 “Introducción a la simbología y escritura olmeca”, in *Segundo y tercer foro de arqueología en Chiapas*, Serie memorias, Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, p. 26-32.

PITARCH RAMÓN Pedro

1996 *Ch’ulel: una etnografía de las almas tzeltales*, Fondo de Cultura Económica, México.

2011 “The Two Maya Bodies: An Elementary Model of Tzeltal Personhood”, *Ethnos*, 77 (1), p. 93-144.

ROSAS KIFURI Mauricio Eduardo

2008 “Pasajes paralelos en los códices Dresde y Madrid”, in Alejandro Sheseña, Sophia Pincemin y Carlos U. del Carpio (eds), *Estudios del Patrimonio Cultural en Chiapas*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Colección Selva Negra, Tuxtla Gutiérrez, p. 37-84.

RUS Jan

1995 “Guerra de Castas ¿según quién? Indios y ladinos en los sucesos de 1869”, in Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz (eds), *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, CEMCA, CIESAS, Centro de Estudios Mayas-UNAM, UDG, México, p. 146-174.

RUZ Mario Humberto

1997 *Gestos cotidianos. Acercamientos etnológicos a los mayas de la época colonial*, Instituto de Cultura de Campeche, Universidad Autónoma de Campeche, Universidad Autónoma del Carmen e Instituto Campechano, Campeche.

SEVERI Carlo

2008 “El Yo-memoria. Una nueva aproximación a los cantos chamánicos amerindios”, *Cuiculco*, 15 (42), p. 11-28.

2010 “La parole prêtée, ou comment parlent les images”, in Carlo Severi y Julien Bonhomme (eds), *Paroles en actes. Anthropologie et Pragmatique. Cahiers d’anthropologie sociale* 5, L’Herne, Paris, p. 11-41.

STANDFORD E. Thomas

1984 “El concepto indígena de la música, el canto y la danza”, in Julio Estrada (ed.), *La música de México*, t. 1, UNAM, México, p. 63-112.

TUROK Marta

- 1976 *Diseño y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalena*, Chiapas, Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares, 3, Dirección General de Arte popular/SEP, México.
- 1988 *Cómo acercarse a la artesanía*, SEP/CONACULTA/Estado que Querétaro. Editorial Plaza y Valdés, México.
- 1995 “El huipil de la virgen de Magdalena”, in Alain Breton y Jacques Arnauld (eds), *Los mayas, la pasión por los antepasados, el deseo de perdurar*, Editorial Grijalbo, México, p. 133-146.
- 2006 “El huipil de la virgen de Magdalena”, in Mario H. Ruz (ed.), *De la mano de lo sacro, santos y demonios en el mundo maya*, UNAM, México, p. 177-187.

