ICONOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

Discurso Y Metáfora Visual En Los Tejidos *Hñähñus* Del Valle Del Mezquital

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORADO EN ESTUDIOS TRANSDISCIPLINARIOS
DE LA CULTURA Y LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

Beatriz Genoveva López Tovar

ASESOR:

Dra. Graciela Sánchez Guevara

CIUDAD DE MÉXICO OCTUBRE 2024

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO NO. 20090139 DE FECHA 27 DE MARZO DE 2009. CLAVE 2014

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 6

INTRODUCCIÓN 7

CAPÍTULO I 14

EL ENTORNO DE LOS *HÑÄHÑUS* DEL VALLE DEL MEZQUITAL

1.1 LA CULTURA *HÑÄHÑU* DEL VALLE DEL MEZQUITAL 21

1.1.1 Ubicación geográfica de Ixmiquilpan y lugares aledaños en el Valle del Mezquital 23

1.1.2 Los *hñähñus* del Valle del Mezquital 25

1.1.3 Taxadho y San Nicolás 31

1.1.4 Santiago de Anaya 35

1.1.5 Flora y fauna 37

1.1.6 La cosmovisión de la tradición de la cultura *hñähñu* de la región 45

1.2 LOS TEXTILES *HÑÄHÑUS* ARTESANALES Y EL CONTEXTO DEL TEJIDO EN EL VALLE DEL MEZQUITAL 49

1.2.1 El telar de cintura 50

1.2.2 La materia prima *hñähñu* 63

1.2.3 Producción visual *hñähñu* 67

1.2.4 La narrativa cosmográfica *hñähñu* 71

1.2.5 El tejido *hñähñu* 73

REFLEXIONES PRELIMINARES 80

CAPÍTULO II

LOS TEJIDOS *HÑÄHÑÜS* DEL VALLE DEL MEZQUITAL: UN ESPACIO PLENO DE SENTIDO 85

2.1 LA GRAN SEMIOSFERA DE LOS TEJIDOS *HÑÄHÑUS* 90

2.1.1 El Valle del Mezquital: la conexión que guarda el concepto del espacio de sentido complejo con el espacio antroposemiótico 109

2.1.2 Espacio natural / espacio tiempo: rasgos de la semiosfera del Valle del Mezquital 112

2.1.3 La tradición de los tejidos *hñähñus* y su relación con el espacio semiótico del Valle del Mezquital 113

2.2 EL TEJIDO *HÑÄHÑU* COMO GENERADOR DE SENTIDO 119

2.2.1 Los diferentes sistemas de la semiosfera de los tejidos *hñähñus* que constituyen el "gran sistema" 126

2.2.2 El diálogo entre la semiosfera del Valle del Mezquital y los sistemas dentro de la semiosfera de los tejidos *hñähñus* 134

2.2.3 El espacio semiótico del Valle del Mezquital 135

2.2.4 Simetrías y asimetrías como mecanismo para generar sentido en el espacio semiótico de los tejidos *hñähñus* 142

2.2.5 La traducción intersemiótica en los tejidos *hñähñus* 144

2.3 PRODUCCIÓN TEXTIL DE LAS MAESTRAS MUNDO Y BELTRÁN 149

2.3.1 Producción textil de la maestra Tomasa Mundo 156
2.3.2 Producción textil de la maestra Adelaida Beltrán 167
2.3.3 Análisis comparativo de las producciones de las dos tejedoras: convergencias y divergencias en las producciones de las dos tejedoras 186
REFLEXIONES PRELIMINARES 189

CAPÍTULO III
LOS TEJIDOS *HÑÄHÑUS* DESDE LA ÓPTICA DE LA TRANSDISCIPLINARIEDAD Y EL PENSAMIENTO COMPLEJO 194

3.1 EL PENSAMIENTO COMPLEJO EN LOS TEJIDOS DE LAS MAESTRAS MUNDO Y BELTRÁN 197
3.1.1 La interacción Sujeto-Objeto / Tejedora-Tejido 202
3.1.2 El valor del tiempo-espacio desde una perspectiva compleja 204
3.1.3 El pensamiento complejo en el tejido *hñähñu* 211
3.2 LOS NIVELES DE REALIDAD EN EL ESPACIO SEMIÓTICO DEL VALLE DEL MEZQUITAL 213
3.2.1 ¿Qué es lo real y qué es la realidad? 216
3.2.2 La realidad subjetiva y la realidad objetiva 218
3.2.3 Los niveles de realidad desde la visión de Basarab Nicolescu 220
3.2.4 Una metodología transdisciplinaria 224

3.2.4.1 El axioma ontológico: El tejido y la naturaleza 225
3.2.4.2 El axioma lógico: el tercero incluido 226
3.2.4.3 El axioma de la complejidad: niveles de realidad y niveles de percepción 227
3.2.5 La zona de no-resistencia 230
3.3 LOS RITUALES EN LOS TEJIDOS DE LAS MAESTRAS MUNDO Y BELTRÁN 232
3.3.1 El ritual del tejido como un acto individual 235
3.3.2 El ritual del tejido como un acto colectivo 241
3.3.3 El ritual del tejido como un acto sagrado 242
3.4 LA CALADA COMO ZONA DE NO-RESISTENCIA EN LOS TEJIDOS DE LAS MAESTRAS MUNDO Y BELTRÁN 244
3.4.1 La zona de no-resistencia: entre el Sujeto y el Objeto transdisciplinario 246
3.4.2 La relación del tejido con el espacio vacío de la calada: entre lo visible y lo oculto 248
3.4.3 Lo visible y lo oculto en los tejidos de las maestras Mundo y Beltrán 251
3.4.4 Los tejidos de las maestras Mundo y Beltrán: una expresión creativo-poética de la calada como una zona de no-resistencia 254
CONCLUSIONES 256
FUENTES DE CONSULTA 263

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a las maestras Adelaida Beltrán y Tomasa Mundo por su generosidad y enseñanzas, así como a todas aquellas tejedoras y tejedores que me han acompañado y narrado cada día su paso por el mundo a través de sus tejidos. A Marcela Gutiérrez, por haberme abierto la mirada hacia este universo. A mi mamá (mi primera contadora de historias) y a mi papá, por enseñarme la constancia y la disciplina. A Juan por su amor incondicional. A mis hermanos, sobrinos, al resto de mi familia y amigos por haberme esperado con paciencia y cariño en todo este tiempo desaparecida de sus vidas.

A Graciela Sánchez Guevara por creer en mi trabajo y ser mi guía desde el primer momento. A Rafael Mauleón y a todo el equipo de Iconos por su apoyo constante. A la Ibero por brindarme la oportunidad de crecer. Y a todos aquellos que han estado conmigo enredando, desenredando y tejiendo hilos en este lienzo emocionante que es la existencia.

No acabarán mis flores
no cesarán mis cantos
yo cantor los elevo,
se reparten, se esparcen.
Aun cuando las flores
se marchiten y amarillecen,
serán llevadas allá,
al interior de la casa
del ave de plumas de oro.

Nezahualcóyotl

INTRODUCCIÓN

El Valle del Mezquital, conformado por valles y cerros, comprende la mayor extensión del estado de Hidalgo y se distingue por su ecosistema eminentemente seco. No obstante, aunque cuenta con numerosos manantiales y aguas termales, su ubicación impide la llegada de las lluvias y las tierras de cultivo se alimentan de aguas residuales provenientes del río Tula. La aridez del paisaje, así como los tejidos de la cultura otomí, denominada *hñähñu* en esta región, guardan hasta hoy, una interrogante sobre su supervivencia. La aparente sencillez del terreno y los tejidos, son análogos en contenido y belleza, y se manifiesta de manera significativa en las expresiones de la vida cotidiana de las comunidades que lo habitan. El telar de cintura, herramienta ancestral de las tejedoras, está constituido por elementos del entorno, tanto de manera material como simbólica, y como tal, es de interés adentrarse en el significado de su arraigo y trascendencia.

Para entrar en contexto, en el primer capítulo se ubica el espacio físico, antropológico y artístico del lugar para conocer cómo es que los *hñähñus* comprenden y aprehenden su entorno. En específico, esto comprende una investigación de corte empírico centrada en los barrios de Taxadho y San Nicolás pertenecientes al municipio de Ixmiquilpan, así como Santiago de Anaya, población aledaña para recopilar información de las mujeres tejedoras que trabajan con la fibra del maguey o *ixtle*, así como quienes

realizan tejidos dobles, tejidos simples y bordados pepenados con otros materiales, tanto naturales como industriales.

La recopilación del contexto socio-cultural de esta zona tiene la finalidad de explicitar la relación que guarda el entorno natural y cultural con los textiles que realizan las mujeres artesanas en sus telares de cintura desde la perspectiva de su imaginario, su simbología y el uso de los materiales con los que cuentan.

Desde esta perspectiva, es necesario conocer cómo se vincula el sistema natural del Valle del Mezquital con el sistema cultural en la producción de textiles en las comunidades de tejedoras *hñähñus* relacionados con los materiales, las técnicas y los símbolos heredados. De acuerdo con ese cuestionamiento, se presume que hay tres modos de comprenderlo desde: 1) El sistema natural que se relaciona con el medio ambiente, lo económico y la cosmovisión; 2) El sistema cultural que se relaciona con el arte, las creencias y la espiritualidad, que fungen como mediadores donde emerge una posible zona de no-resistencia; y 3) el sistema natural-cultural que da cuenta de lo geográfico, lo social, lo histórico y lo individual, que atañe a la experiencia de las artesanas como portadoras de una tradición y sus creaciones, dado que la naturaleza se halla dentro del objeto transdisciplinario donde la suma de todo es la cultura.

Los otomíes son una de las civilizaciones más antiguas de México, sin embargo, los del Valle del Mezquital son de los menos estudiados, aunque destacan las investigaciones de Raúl Guerrero Guerrero, Andrés Medina y Fernando Benítez, entre otros. No obstante, la información más profunda que se tiene documentada, corresponde a la realizada por los franceses Jacques Soustelle y Jacques Galinier que, aunque está más enfocada en los

grupos otomíes que habitan otras regiones, continúan marcando una pauta en diversos estudios sobre esta cultura.

En el Mezquital, se entiende que los *hñähñus* conservan una cosmovisión en común con otros grupos, aunada a los elementos que les distinguen, como ciertos rituales, tradiciones, iconografía y costumbres. El lugar semidesértico del terreno, le ha hecho aprovechar a este pueblo todo lo que de fauna y flora existe, pero es la planta de maguey la que destaca como máxima proveedora de alimento, vivienda e indumentaria, pues existe la posibilidad de observarla como una unidad compleja auto-eco-organizada, donde cada una de sus partes pertenece a un todo. Los tejidos que se hacen con hilos de la fibra de *ixtle* (*santhe* o *jonxähi* en *hñähñu)*, podrían ser un ejemplo de entidades cerradas que se hallan en un determinado espacio-tiempo comprendido, tanto en el terreno donde se arraiga, como en su traslado al telar y posterior construcción de un textil.

Para validar esta hipótesis es necesario explicar la relación que hay entre el sistema natural objetivo y el empírico basado en las propuestas del *Método 1. La naturaleza de la naturaleza* (2016) de Edgar Morin. Este autor explica que existe un camino en espiral capaz de articular todo lo que está fragmentado en un todo, para lo cual la creación de un método permite el camino hacia un pensamiento capaz de articularlo en un diálogo con lo real, aquello que se resiste, que se halla escondido en lo más profundo del ser, y que a veces, emerge en la superficie

El conocimiento de las mujeres *hñähñus* ha sido heredado generación tras generación, con ciertas reglas, rituales, costumbres, y así se ha perpetuado hasta nuestros días; se relaciona con lo que observan de la naturaleza y cómo la transforman en algo diferente. Sus saberes se han nutrido con el

paso del tiempo, y también se han adaptado a los cambios. A partir de ello, se infiere que su pensamiento y su cultura se traslada en el tejido convirtiéndolo en un todo organizado desde donde se puede apreciar como complejo.

De este modo, la descripción del entorno geográfico del Mezquital es un punto de partida, para poder conocer la relación que este lugar guarda con lo social, histórico e individual de acuerdo con la labor que las artesanas que se dedican a ello realizan, en específico de los lugares en donde se construye el objeto de estudio, que corresponde al sistema natural y cultural *hñähñu*, sus componentes, materias primas, símbolos y ejecución del telar de cintura para elaborar los tejidos.

En el contexto de esta cultura, en el segundo capítulo se tiene el objetivo de identificar la producción de sentido de los tejidos *hñähñus* desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura de Iuri Lotman (1996). Para ello, el análisis se centra en el trabajo de dos maestras artesanas, Tomasa Mundo y Adelaida Beltrán, con la finalidad de hacer énfasis en sus tejidos como actividades complejas y transdisciplinarias que dialogan con los espacios natural, social y cultural en conjunción con el tiempo, la memoria y la identidad.

En este aspecto, habría que indagar en el proceso semiótico que se manifiesta en sus tejidos, por medio de los cuales sería posible observar la interacción que hay entre el espacio natural, social y cultural, que a lo largo del tiempo y la memoria considera al tejido una actividad compleja y transdisciplinaria, apreciada en la producción textil como una gran semiosfera identitaria de la cultura *hñähñu*.

A raíz de este cuestionamiento, se tiene la hipótesis de que la práctica de tejido de estas dos artesanas, representa el espacio natural, social y cultural del grupo *hñähñu* del Valle del Mezquital, que se ha adaptado a las transformaciones que se han suscitado en diferentes tiempos y que, sin embargo, preserva la memoria cultural que les da identidad, por lo que se considera compleja, transdisciplinaria y generadora de sentido, partiendo de la idea de que la naturaleza del Valle del Mezquital es un espacio de sentido y emergencia.

El Valle del Mezquital como un lugar que se constituye de diferentes sistemas, se puede considerar como un universo semiótico que, como tal, está conformado en una gran semiosfera construida a partir de los tejidos, sentando con ello una base para poderlos analizar también desde el punto de vista de Basarab Nicolescu (1996). Describir la gran semiosfera de los tejidos *hñähñus* busca detallar la conexión que guarda este espacio de sentido complejo con el atroposemiótico, el espacio natural, el concepto de espacio-tiempo y la tradición textil.

Con lo anterior, sería posible ubicar el diálogo entre los sistemas y subsistemas hallados, así como las simetrías y asimetrías que hay en los tejidos de estas dos artesanas, a través de las cuales es posible hacer una traducción intersemiótica que abra muchas otras posibilidades de análisis, así como acercamientos a los conceptos de su cosmovisión, de la abstracción que hacen del universo y cómo esta actividad individual, que les da reconocimiento dentro de sus comunidades, se da también en lo colectivo, pues la cultura se liga con la identidad social y esta, a la vez, con la memoria colectiva.

Asimismo, es de interés observar la práctica del tejido como producción de sentido. En especial, porque a través de esta actividad, las maestras Mundo y Beltrán se expresan de manera creativa, con una capacidad de adaptarse a las diferentes condiciones que se les presentan y a la innovación conservando la comunión que tienen con el cosmos.

Como espacio semiótico, es posible identificar la función de las fronteras, que adquieren precisamente un sentido espacial, pues el Valle del Mezquital cuenta con características muy especiales. Las tejedoras pertenecen a dos mundos como traductoras con sus tejidos en el núcleo y en la periferia del territorio. La complejidad de su pensamiento abstracto se convierte en algo concreto pues a través de él se traduce el tiempo y el espacio, no sólo como algo binario-complementario, sino como aquello que va más allá de lo bidimensional, si además se piensa que la estructura para formar el tejido es así, más los hilos ya ocupan un espacio diferente, y el tejido al ser sacado del telar también tiene otra dimensión volumétrica.

A partir del análisis de la gran semiosfera de los tejidos *hñähñus*, se abre la posibilidad de mirar el tejido desde una óptica de la Transdisciplinariedad y el Pensamiento Complejo de Basarab Nicolescu (1996), siendo el objetivo del tercer capítulo la identificación de la producción de sentido desde la perspectiva de los Niveles de Realidad, los Niveles de Percepción, el Tercero Incluido y el Tercero Oculto en la función que tiene la calada que hace posible la existencia de los tejidos de estas dos artesanas como una zona de resistencia y no-resistencia.

Los tejidos hñähñus, de acuerdo con Lotman (1996), articulan todo lo que existe en los sistemas y subsistemas de la gran semiosfera del Valle del Mezquital y en sus niveles de organización, de tal modo que, se podría decir

que la resistencia que ha tenido esta cultura está ligada al tiempo, la memoria y la identidad.

El cuestionamiento que queda entonces en este tercer capítulo, es cómo se puede explicar la producción de sentido y la complejidad que tienen estos tejidos para poder traducir el pensamiento de las maestras artesanas desde los Niveles de Realidad, los Niveles de Percepción, el Tercero Incluido y el Tercero Oculto que representa la calada. Al respecto, se tiene la hipótesis de que a partir de la experiencia que ellas tienen con su entorno y sus tejidos, así como la manera interna de comprenderlo, es que permiten la transformación de lo natural en cultural. En este sentido, la calada se plantea como una zona de resistencia y de no-resistencia, que le conferiría al tejido como actividad compleja y transdisciplinaria.

La calada entonces, es un punto de análisis muy importante como expresión del pensamiento de las artesanas, pues es el espacio donde depositan todo lo que les rodea, sus conocimientos, sus emociones, sus vivencias, su creatividad y sus esperanzas. En esta actividad se supone la existencia de realidades subjetivas y objetivas que se hallan en la interacción de las artesanas con sus tejidos. Esta actividad, se consideraría un acto individual y colectivo, que se halla entre lo visible y lo oculto, y cuenta con diferentes grados de materialidad.

El tejido, como actividad creativa, relaciona a las tejedoras, su telar y sus tejidos con lo sagrado, aquello que tiene que ver con la creación de vida, con sus propios niveles de Realidad y de Percepción, que permiten resistir a todo para trascender, por lo que la calada también se consideraría una zona de resistencia.

CAPÍTULO I

EL ENTORNO DE LOS *HÑÄHÑUS* DEL VALLE DEL MEZQUITAL

Para comprender la cultura *hñähñu*, en el presente capítulo es preciso ubicar el espacio físico, antropológico y artístico del Valle del Mezquital, específicamente el que abarca una zona de Ixmiquilpan (Taxadho y San Nicolás) y Santiago de Anaya. Para el desarrollo del mismo, se generó una investigación empírica que parte del cuestionamiento sobre la comprensión y aprehensión[1] que los *hñähñus* han hecho de la naturaleza y su entorno, apoyada en la postura dinámica de Edgar Morin en *La naturaleza de la naturaleza* (2016) donde él propone la "… búsqueda de un método que pueda articular lo que está separado y volver a unir lo que está desunido." (Morin 2016 27) Para realizar la investigación se entrevistaron a mujeres tejedoras dentro de este espacio físico con la finalidad de comprender la relación compleja objeto-sujeto existente en la realización de la labor.

El Valle del Mezquital es una zona semiárida en la región occidental del estado de Hidalgo que está conformada por distintos valles y llanuras delimitados por zonas montañosas. Ahí habitan los *hñähñus*[2], quienes

[1] Según la RAE, la palabra "aprendizaje" es la acción y efecto de aprender algún arte, oficio u otra cosa, así como la adquisición por la práctica de una conducta duradera. Por otra parte, la palabra "aprehendizaje" como tal es un término que hace alusión al sentido de "atrapar" de manera significativa algún conocimiento, apropiándose de éste de un modo significativo. Esto lo ejemplifica Alfredo López-Austin (2012) en "Cosmovisión y pensamiento indígena" donde señala que "…el hombre tiene la necesidad de aprehender racional y emocionalmente su entorno y su naturaleza, y que esta aprehensión requiere de la concepción de una totalidad de elementos vinculados firmemente." (López-Austin 11)

[2] Según Jacques Soustelle en *La famille otomi-pame du Mexique Central* (1937), los *hñähñus* pertenecen a la familia denominada Otomí-Pame, que se divide en Otomíes, Mazahuas, Matlaltzincas, Pames y Chichimecas. El término otomí tiene un origen azteca (*Otho*: "sin posesión"; *Mi*: "asentarse", "instalarse") que sería la manera de nombrar a un pueblo errante o nómada, sin territorio. Sin embargo, estos pueblos terminaron por instalarse en una gran parte del Centro de México, habituándose a distintas altitudes debido a la persecución constante que sufrieron. El significado de la palabra otomí es dudoso, ya que esta cultura se denomina a sí misma como *hñähñu.* Torquemada les llamó "gente de la Sierra", ya que la mayoría habitaba en las montañas, porque así se ocultaban de los aztecas. La cultura Otopame se ubica en dos territorios denominados: 1) Tierras Templadas: a) Vertiente occidental de la meseta de Toluca y Michoacán (Otomíes, Mazahuas, Matlatzincas); b) Sierra Gorda-Querétaro, San Luis Potosí, Hidalgo y Guanajuato (Otomíes, Pames, Chichimecas); c) Vertiente de la meseta oriental de Hidalgo (Otomíes); d) Flanco oriental de la Sierra Madre que

pertenecen a una de las culturas más antiguas de México. La cultura *hñähñu* construye su identidad a partir de la realidad geográfica en la que viven y a través de diversas prácticas socioculturales, costumbres, creencias y conocimientos ancestrales que conservan hasta el día de hoy.

El objetivo de este primer capítulo es describir el contexto socio-cultural del Valle del Mezquital donde habita el pueblo *hñähñu,* para explicitar la relación que guarda el entorno natural y cultural con la producción de textiles, en especial los realizados en telares de cintura por las mujeres tejedoras de estas comunidades desde una perspectiva de comprensión de su imaginario, su simbología y el uso de materiales endémicos. Al estar ellas en contacto con la tierra, sus frutos y su creatividad, surge la pregunta de investigación: ¿cómo se vincula el sistema natural del Valle del Mezquital con el sistema cultural en la producción de textiles en las comunidades de tejedoras *hñähñus* relacionados con los materiales, las técnicas y los símbolos heredados?

La hipótesis planteada considera que existen tres modos de comprender la producción de sentido del sistema[3] natural-cultural de las comunidades de tejedoras *hñähñus* del Valle del Mezquital:

a) El sistema natural que se relaciona con el medio ambiente, lo económico y la cosmovisión.

penetra Veracruz y Puebla (Otomíes). 2) Tierras Frías: a) Sierra de las Cruces (Otomíes); b) Valle de Toluca e Ixtlahuaca (Otomíes, Mazahuas, Matlatzincas); b) Meseta de Hidalgo y Querétaro, Valle de Laja, Guanajuato (Otomíes); Meseta de Tlaxcala (Otomíes). (Soustelle, 3-30)

[3] Hay diferentes definiciones de sistema, sin embargo, en este trabajo se retoma la acuñada por el lingüista Ferdinand de Saussure (1931) "… el sistema es una 'totalidad organizada' hecha de elementos solidarios que no pueden ser definidos más que los unos con relación a los otros en función de su lugar en esta totalidad." (en Morin 2016 131) Este concepto tiene que ver con el discurso; las palabras pertenecen al sistema de la lengua, tienen una organización e interrelación con la palabra, el significado, el contexto y el hablante en un determinado sistema social.

b) El sistema cultural *hñähñu* que se relaciona con el arte, las creencias y la espiritualidad, mismos que fungen como mediadores donde emerge una posible zona de no-resistencia.

c) El sistema natural-cultural que da cuenta de lo geográfico, lo social, lo histórico y lo individual, que atañe a la experiencia de las artesanas como portadoras de una tradición y sus creaciones, dado que la naturaleza se halla dentro del objeto transdisciplinario donde la suma de todo es la cultura.

Dicha hipótesis surge a partir de la relación que guarda la comunidad con su entorno dentro de un determinado contexto[4]. Por ejemplo, con el uso que se le da a la planta del maguey, la cual aún les proporciona múltiples productos. Dicha planta forma parte de un todo, pues es una unidad compleja auto-eco-organizada donde cada una de sus partes pertenece a ese todo. En tanto que los tejidos de las fibras de *ixtle*[5] que se obtienen de las hojas son entidades cerradas que están en un espacio determinado, y sus componentes se hallan en el entorno del Valle del Mezquital.

Para validar la hipótesis, en este capítulo se explica la relación que existe entre el sistema natural objetivo y el empírico a partir de lo que Edgar Morin

[4] Considerando esto, se podría hacer una analogía con lo escrito por Edgar Morin en *Los siete saberes necesarios* (1999) donde menciona que se debe "… ubicar las informaciones y los elementos en su contexto para que adquieran sentido. Para tener sentido la palabra necesita del texto que es su propio contexto y el texto necesita del contexto donde se enuncia." (Morin 1999 15)

[5] La palabra *ixtle* está escrita en náhuatl. De acuerdo con el Diccionario del *hñähñu* (otomí del Valle del Mezquital), esta fibra en la lengua originaria, se denomina *santhe* o *jonxähi,* si proviene del maguey pulquero, o *thexi* si es obtenido de la lechuguilla. [Bartholomew, Doris y otros. *Diccionario del hñähñu (otomí) del Valle del Mezquital, Hidalgo.* México: Instituto Lingüístico de Verano, A.C., 2010].

(2016) propone en su *Método 1. La naturaleza de la naturaleza* y que él define como:

> Un caminar en espiral; parte de una interrogación y de un cuestionamiento; se prosigue a través de una reorganización conceptual y teórica en cadena que, alcanzando el nivel epistemológico y paradigmático, desemboca en la idea de un método, que debe permitir un caminar de pensamiento y de acción que puede remembrar lo que estaba mutilado, articular lo que estaba disjunto, pensar lo que estaba oculto. (Morin 2016 36)

En esta primera parte de la investigación se busca comprender el diálogo que existe entre los *hñähñus* y su entorno bajo distintas perspectivas del conocimiento que incluyen lo social, lo biológico y lo imaginario, como un conjunto de sistemas que no funcionan por separado sino lo hacen como un todo; es un diálogo con lo real[6]. (Morin 2016 127-142) Se considera que la cultura *hñähñu* ha establecido un diálogo entre el pensamiento simple o fragmentario (que pone en orden al universo, obedece a leyes y principios e ignora el desorden), y el complejo (que está "tejido" en conjunto y es una paradoja de lo uno y lo múltiple, el enredo, el desorden, la ambigüedad y la incertidumbre.

La cultura[7] se ha definido principalmente desde la tradición filosófico-

[6] Para Morin (2016), "… lo real no es lo que se deja absorber por el discurso lógico, sino lo que se le resiste… lo real no se encuentra solamente escondido en las profundidades del 'ser'; surge también en la superficie de lo que está, en la fenomenalidad de las emergencias." (Morin 2016 142)

[7] Gilberto Giménez en *Teoría y análisis de la cultura* (2005 a), menciona que "…tanto en el campo de la filosofía como en el de las ciencias sociales, el concepto de cultura forma parte de una familia de conceptos totalizantes estrechamente emparentados entre sí por su finalidad común, que es la aprehensión de los procesos simbólicos de la sociedad, y que por eso mismo se recubren total o parcialmente: ideología, mentalidades, representaciones sociales, imaginario social, doxa, hegemonía, etcétera…" Asimismo, dice que "…el término cultura admite dos grandes familias de

literaria[8], la antropológica[9] y la simbólica[10], conceptos que serán retomados más adelante. Por las características del presente capítulo resulta de interés recurrir al concepto de cultura[11] de Edgar Morin (2014), y dice que esto refuerza la hipótesis, retomada por Clifford Geertz[12], de que en un principio la hominización biológica fue necesaria para la elaboración de la cultura, y su emergencia lo fue también para la continuación de la hominización, y es a partir de esto que se comenzó "… a percibir la relación en bucle[13] entre

---

acepciones: las que se refieren a la acción o proceso de cultivar…, y las que se refieren al estado de lo que ha sido cultivado… según los casos, estados subjetivos (representaciones sociales, mentalidades, buen gusto, acervo de conocimientos, *habitus* o *ethos* cultural en el sentido de Bourdieu, etcétera), o estados objetivos (…'patrimonio' artístico, de herencia o de capital cultural, de instituciones culturales, de 'cultura objetiva', de 'cultura material')… inicialmente predomina el sentido activo del término, que hasta el siglo XV se aplica casi exclusivamente al cultivo de la tierra." (Giménez 2005 a 31-33)

[8] Menciona Gilberto Giménez (2005 a) que, según Hugues De Varine, la cultura se divide en tres fases: 1) Codificación de la cultura desplegada a lo largo del siglo XIX en la cual se fijan y jerarquizan los valores culturales de acuerdo con la tradición europea y principalmente cristiana. 2) Instituto nacionalización de la cultura, que se dio a partir de 1900, con un sentido político-administrativo donde el Estado controla y gestiona globalmente la cultura bajo una lógica de unificación y centralización, apareciendo los ministerios de cultura, las embajadas, agregados y cooperaciones culturales, casas de cultura, etcétera. 3) Mercantilización de la cultura, que se da actualmente e implica la subordinación de los bienes culturales bajo una lógica de cambio considerada de manera global dentro de un sector económico en crecimiento y en pretexto para la especulación y el negocio, tales como los mercados del arte, el tráfico legal o ilegal de bienes culturales o el llamado "turismo cultural". (En Giménez 2005 a 36-38)

[9] En la obra *Primitive Culture* (1871), Edward Burnet Tylor definió la cultura como "el conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualquier otra capacidad o hábito adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad." Esta definición abarca, por un lado, el conjunto de costumbres, y por otro, el conjunto de artefactos, siendo una referencia en la cultura anglosajona dentro de un concepto científico de cultura. (En Giménez 2005 a 41-42)

[10] Para Lévi-Strauss, la cultura está vinculada al mundo de los símbolos y pertenece íntegramente al orden simbólico y es uno de los precursores de lo que más adelante se llamará "Semiótica de la Cultura…" Para Malinowski la organización social 'no puede comprenderse sino como parte de la cultura' pues es como los grupos actúan de manera estandarizada." (En Giménez 2005 a 47-50)

[11] En *La humanidad de la humanidad* (2014) Morin enfatiza que "… el gran despegue de la hominización hacia la humanidad está animado por el nuevo complejo: cerebro-mano-lenguaje-mente-cultura-sociedad […] El homínido deviene plenamente humano cuando el concepto de hombre comporta una doble entrada; una entrada biofísica, una entrada psico-socio-cultural, que se remiten la una a la otra […] No habría cultura sin las aptitudes del cerebro humano, pero no habría palabra ni pensamiento sin la cultura" (Morin 2014 37-39)

[12] Cfr. *El paradigma perdido.* (Morin 1974 97)

[13] Morin (2014) define un bucle recursivo como una "… noción esencial para concebir los procesos de autoorganización y de autoproducción. Constituye un circuito donde los efectos retro-actúan sobre las causas, donde los productos son en sí mismos productores de lo que los produce.

Causa → Efecto
↑ ↓
←

Esta noción supera la concepción lineal de la causalidad causa → efecto." (Morin 2014 331)

naturaleza y cultura…" (Morin 2014 36). De este modo, para Morin (2014) una cultura es:

> Un conjunto de saberes, saber-hacer, reglas, estrategias, hábitos, costumbres, normas, prohibiciones, creencias, ritos, valores, mitos, ideas, adquirido, que se perpetúa de generación en generación, se reproduce en cada individuo y mantiene, por generación y re-generación, la complejidad individual y la complejidad social. La cultura constituye de este modo un capital cognitivo, técnico y mitológico no innato. (Morin 2014 332)

En cada generación de tejedoras persisten conocimientos heredados que han sido nutridos con nuevos conocimientos y experiencias alejados de un aprendizaje lineal[14], que les hace partícipes de nuevos aprehendizajes. Dichos conocimientos, dice Morin (2016), no se reducen a una concepción "metodológica" o a "recetas técnicas" sino son un principio organizador que articula lo que está separado y lo complejiza. (Morin 2016 36-37)

Las tejedoras *hñähñus* tienen una visión del cosmos, conocen sus herramientas y oficio, y esto junto con sus experiencias personales, les permite hacer emerger su propio discurso donde reflexionan sobre sí mismas, sus creencias, su entorno natural y su círculo socio-cultural. Los tejidos *hñähñus* constan, en principio, de un sistema complejo que se acciona en el entrecruzamiento de los hilos de la urdimbre con la trama, en un plano de espacio-tiempo en un sentir-pensar-actuar que es opuesto pero

[14] De acuerdo con Morin (2014), lo que enseña a aprender es el método como una búsqueda en donde él rechaza la simplificación y un esquema lineal pues considera la circularidad como una experiencia en donde al volver al inicio del círculo ya se experimentó un cambio, y de ahí, es un nuevo comienzo en espiral, que le aleja del comienzo original para dar pie a una nueva experiencia. (Morin 2014 36)

complementario. Porque como menciona Morin (2016) para que este pueda existir como tal se tienen que accionar esos opuestos conjuntados en una unidad, que forma un objeto organizado (parte de un todo complejo) y pertenece a otros sistemas haciendo la analogía de que el universo no está fundado en una unidad indivisible sino en un sistema verdaderamente complejo. (Morin 2016 126-127) Ya que "… la vida es un sistema de sistemas de sistemas…" (Morin 2016 128), y ecosistemas.

Para la cultura *hñähñu* hay una parte lingüística[15] que tiene que ver con la naturaleza y de acuerdo con ello, hay otras nociones en términos de Morin (2016) como la interacción, la interrelación, la organización, el sistema y la totalidad. La organización y el sistema son las dos caras de la misma moneda. En la naturaleza no hay principio sistémico anterior ni exterior a las interacciones entre los elementos. Morin (2016) señala los componentes de la triada interrelación-organización-sistema, de la siguiente manera:

> La idea de interrelación remite a los tipos y formas de unión entre elementos o individuos, entre estos elementos/individuos y el Todo. La idea de sistema remite a la unidad compleja del todo interrelacionado, a sus caracteres y sus propiedades fenoménicas. La idea de organización remite a la disposición de las partes dentro, en y por un Todo. […] Así pues, necesitamos un concepto en tres, tres conceptos en uno, que sea cada uno un rostro definible de la misma realidad común. […] Pero no es este el sentido en el que hay que esforzarse: *es en nuestro modo de*

[15] En *Los siete saberes necesarios*, Edgar Morin (1999) enfatiza "… ubicar las informaciones y los elementos en su contexto para que adquieran sentido. Para tener sentido la palabra necesita del texto que es su propio contexto y el texto necesita del contexto donde se enuncia." (Morin 15)

> *percibir, concebir y pensar de modo organizacional lo que nos rodea y que nosotros llamamos realidad.* (Morin 2016 134-135)

De este modo, hay interrelación entre lo natural que se hace cultural y entre los elementos naturales y los individuos culturales, que hacen un todo cultural. Cuando hay transformación hay organización: las artesanas transforman la naturaleza en algo diferente, hallan la organización en la práctica del tejido. Un todo es el conjunto de textiles que pertenece a esta comunidad. El textil implica naturaleza, siembra, obtención de la fibra, tejido, venta, uso; está hecho del maguey que siembra o compra la materia prima. El artesano interrelaciona los colores, los iconos, los materiales, etcétera.

En la primera parte de este capítulo, se ubica y describe el entorno geográfico del Valle del Mezquital, en especial de los lugares a partir de los cuales se construyó el objeto de estudio, que corresponden al sistema natural; en la segunda parte se describe el sistema cultural de los textiles *hñähñus* y sus componentes, así como la materia prima, los símbolos y la ejecución del telar de cintura; por último, se hace la relación del entorno natural y cultural que tiene que ver con lo social, histórico e individual donde se ubica la experiencia del trabajo de las artesanas.

1.1 LA CULTURA *HÑÄHÑU* DEL VALLE DEL MEZQUITAL

De acuerdo con el Censo de Población y Vivienda 2020 realizado por el INEGI - Instituto Nacional de Estadística y Geografía, el estado de Hidalgo está situado en la zona centro de México, cuenta con 20,821.4 kilómetros cuadrados y tiene una densidad de 148.1 habitantes por kilómetro cuadrado. El total de habitantes es de 3,082,841 (51.9% mujeres y 48.1% hombres) distribuidos en 57% localidades urbanas y 43% localidades

rurales. En el país, Hidalgo ocupa el lugar dieciséis en cuanto a número de habitantes y representa el 2.4% del total de la población nacional.

En *Historia mínima del estado de Hidalgo* (2006), Juan Manuel Menes Llaguno cronista del estado, dice de este territorio (ver figura 1), que está surcado por la Sierra Madre Oriental que lo recorre de noroeste a sudeste, lo que le da profundos contrastes clasificados en nueve regiones naturales: 1) La Huasteca, rumbo al Golfo de México, prolongada hacia Puebla, Veracruz, San Luis Potosí, parte de Querétaro y Tamaulipas; 2) Sierra Gorda, en los límites de Querétaro y San Luis Potosí; 3) Sierra Alta, continuación de una vertiente de la Sierra Gorda hacia el centro del Estado; 4) Sierra Baja, continuación de otra vertiente de la Sierra Gorda, hacia la Meseta Central; 5) Sierra Tepehua o de Tenango, que es el último brazo de la sierra que penetra en los límites con Puebla y Veracruz; 6) Valle del Mezquital, en la región occidental; 7) La Teotlalpan, también en la región occidental; 8) Tulancingo, primera región hacia el sur; y 9) Llanos de Apan, segunda región hacia el sur. (Menes Llaguno 9-11)

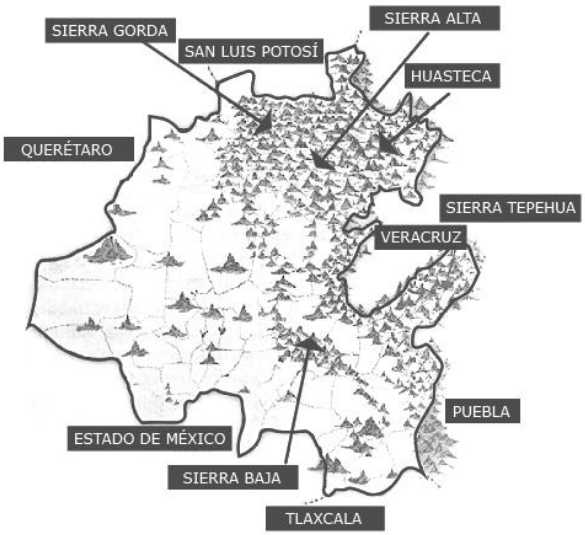


Figura 1. Mapa de las regiones naturales del Estado de Hidalgo. (Fuente: Adaptado de Menes Llaguno, Juan Manuel. *Historia Mínima del estado de Hidalgo*. México: Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2006).

1.1.1 Ubicación geográfica de Ixmiquilpan y lugares aledaños en el Valle del Mezquital

En *Los Indios de México* (2001), Fernando Benítez menciona que los *hñähñus* del Valle del Mezquital forman parte de la cultura otomí que habita en los Estados de México, Querétaro y Puebla, cuyo origen probable es Tula, ciudad donde habitó parte de la cultura tolteca. Esta ciudad comunica a varios pueblos a lo largo del río Tula, entre los cuales está Ixmiquilpan[16] (ver figura 2).

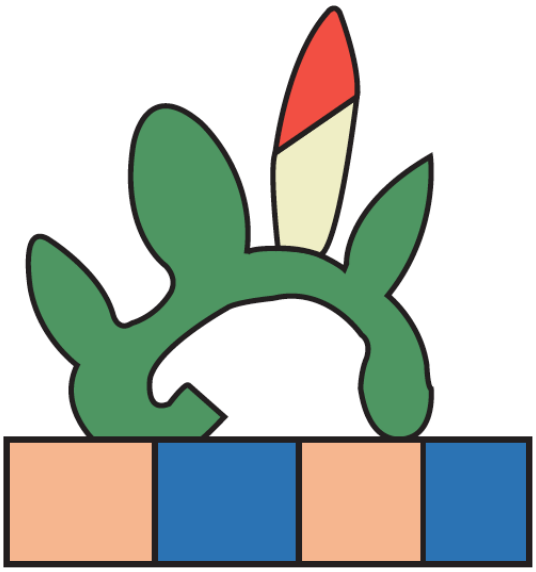


Figura 2. Escudo de Ixmiquilpan o en náhuatl *Itzmiquilpan* en donde se pueden apreciar las hojas en forma de navajas que tienen que ver, de acuerdo con la Enciclopedia de los Municipios de México (2002), con el vocablo *Itztli,* navaja*; milli,* tierra cultivada*; quilitl,* hierba comestible *y pan,* sobre: "Pueblo situado sobre cultivos de hierba con hojas en forma de navaja". (Fuente: Elaboración propia basado en una imagen tomada y actualizada de la Enciclopedia de los Municipios y Demarcaciones Territoriales de México. INAFED, 2022).

Los datos proporcionados por la Enciclopedia de los Municipios y Demarcaciones Territoriales de México, INAFED (2022), señalan que Ixmiquilpan es un municipio del Estado de Hidalgo (ver figura 3), que cuenta

[16] Según la Enciclopedia de los Municipios y Demarcaciones Territoriales de México del INAFED (2022), el nombre primitivo de Ixmiquilpan fue *Zectccani*, que proviene del *hñähñu*: *Nts'utk* o "verdolaga". En náhuatl es *Itzmiquilpan* vocablo formado por *Itztli* o "navaja", *Milli* o "tierra cultivada", *Quilitl* o "hierba comestible" y *Pan* o "sobre". De esta manera, se podría traducir como: "Pueblo situado sobre los cultivos de hierba cuyas hojas tienen la forma de navaja".

con una superficie de 486.84 kilómetros cuadrados y representa el 2.3% de su superficie total. Situado en el centro de México, está ubicado a 1,700 metros sobre el nivel del mar y sus coordenadas geográficas son: 20º29" latitud norte y 99º13" latitud oeste. Colinda al norte con los municipios de Zimapán, Nicolás Flores y El Cardonal; al este con El Cardonal y Santiago de Anaya; al sur con Santiago de Anaya, San Salvador, Chilcuautla y Alfafayucan y al oeste con Alfafayucan, Tasquillo y Zimapán. Las principales localidades con las que cuenta son: Panales, El Tephé, Maguey Blanco, Orizabita, El Alberto, Dios Padre, Julián Villagrán y Taxadhó. (INAFED 30)
De acuerdo con el INEGI (2020), en Ixmiquilpan el 36.77% de sus habitantes habla una lengua indígena además del español y el 2.80% sólo habla una lengua indígena. Las lenguas indígenas más frecuentes son el otomí o *hñähñu* (98.4%) y el náhuatl (1.0%).

En el lugar existen zonas de riego a partir de la vertiente del río Tula, pero el terreno es arcilloso y difícil de cultivar. Respecto a los sembradíos que se pueden apreciar, en *La Flor del Valle, una experiencia indígena de organización artesanal* (2004), la investigadora Martha E. Ramírez Reséndiz menciona que:

> Los principales cultivos son maíz para autoconsumo y alfalfa para la venta. Predominan los arbustos espinosos y fibrosos, y árboles como el mezquite, usado principalmente como forraje. La planta más generosa es el maguey, la cual se utiliza para diferentes usos: en la construcción de viviendas, en la cocina, para la elaboración de artesanías y para la obtención de bebida. (Ramírez 9)



Figura 3. Mapa de localización de Ixmiquilpan, Hidalgo. (Fuente: Elaboración propia, 2018).

En el *Catálogo de Pueblos y Comunidades Indígenas del Estado de Hidalgo. Ixmiquilpan volumen V* (2015), la investigadora María Félix Quezada Ramírez, señala que: "… Ixmiquilpan es conocido coloquialmente como 'El corazón del Valle del Mezquital'…" (Quezada 9) Y afirma que este poblado destaca porque tiene una alta densidad de población joven y, después de Huejutla, tiene un alto volumen de población indígena que, aunque en gran parte conserva su lengua, se ha ido perdiendo y dejado de transmitir entre los más jóvenes, ya sea por decisión de sus padres o por la falta de estrategias para un uso público y no sólo como práctica familiar o comunitaria.

1.1.2 Los *hñähñus* del Valle del Mezquital

Existen diversos textos sobre el grupo cultural *hñähñu*, entre los cuales está *La historia general de las cosas de Nueva España* (2000) de Fray Bernardino

de Sahagún, quien en el libro décimo[17] "… se refiere al hombre en general […] vicios y virtudes de los indios, de las partes del cuerpo humano, de las enfermedades y las medicinas […] y de los diversos grupos que poblaron esta tierra…" (De Sahagún 48) Y los describe con su nombre despectivo, otomí que viene del vocablo otomite[18] como sigue:

> Los otomíes de su condición eran to[r]pes, toscos e inhábiles. Reñiéndole por su torpedad, le suelen decir en oprobio: "¡Ah, que inhábil eres! ¡Eres como otomite, que no se te alcanza lo que te dicen! ¿Por ventura eres uno de los mesmos otomites? Cierto, no les eres semejante, sino que eres del todo y puro otomite, y aún más que otomite. (De Sahagún 48)

Fernando Benítez (2001), también refiere de fray Bernardino de Sahagún sobre la cultura *hñähñu*, que esta fue muy despreciada por los aztecas, pues acusaban a sus hombres de inhábiles, borrachos, holgazanes y poco previsores (aunque reconocían que las mujeres hacían lindas labores, pero las consideraban lujuriosas); además criticaban su lengua pues decían que

[17] Este libro se encuentra en una versión íntegra en *La historia de las cosas de la Nueva España* (2000) del texto castellano del Códice Florentino y se denomina: "De los vicios y virtudes desta gente indiana, y de los miembros de todo el cuerpo, interiores y exteriores, y de las enfermedades y medicinas contrarias, y de las nationes que a esta tierra han venido a poblar." (De Sahagún 27)

[18] Ignacio Guzmán Betancourt en el artículo "'Policía' y 'barbarie' de las lenguas indígenas de México, según la opinión de gramáticos e historiadores novohispanos" refiere que el vocablo otomite es una especie de 'campaña difamatoria' de los 'nahuatlecas' en perjuicio de los otomíes. Asimismo, menciona como el mismo De Sahagún, refiere que el vocablo otómitl se tomó de su caudillo llamado Oton, y al pueblo se le criticaba por ser un pueblo bárbaro. Asimismo, esto se puede comprender pues: "El hombre ve al mundo no sólo con la ayuda de sus ojos, sino principalmente a través del tamiz que le impone la cultura en que nace y se desarrolla. De ello, explica cómo los europeos consideraban bárbaras las lenguas indígenas que les son tan ajenas. "…la palabra 'bárbaro' proviene del griego; el pueblo griego la acuñó, según afirman los modernos especialistas, a partir de una forma onomatopéyica *bar*, la cual reduplicada, trataba de imitar el gorgeo o canto de los pájaros. Los griegos solían emplearla para designar principalmente dos cosas: una, el ya mencionado 'sonido' producido por las aves, es decir, su canto o gorjeo; otra, cualquier habla distinta de la griega." (https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/78278, consultado el 21 de noviembre de 2022 pp. 184-186, 200-205)

se balbuceaba. (Benítez 36-37) De los primeros habitantes *hñähñus*, menciona que:

> La cuenca del río Tula es un mundo en sí mismo […] Y en el mismo borde del desierto se yerguen las ruinas de la ciudad de Tula, morada de Quetzalcóatl, el Dios Civilizador, uno de los centros de la cultura tolteca y el enigma más profundo de la cultura mesoamericana. El mismo otomí es extraño e inquietante. Extraño, porque desde épocas muy remotas siempre ha vivido en los lugares más inhospitalarios formando un grupo homogéneo, e inquietante, porque perteneciendo a las altas culturas, nunca edificó ciudades ni llevó una existencia urbana […] Tal vez fue el habitante más antiguo del centro de México. Asistió de algún modo al esplendor y caída de Teotihuacán, de Tula y del imperio mexicano. Testigo de ilustres civilizaciones, esclavo de los victoriosos, incluidos los españoles, sobrevivió aferrado a su lengua, a sus caracteres étnicos y a su desierto. (Benítez 35)

En este grupo cultural, dice Benítez (2001), llama la atención su inmovilidad, su lengua, religiosidad y condiciones de vida. Es un pueblo que conserva sus costumbres y tradiciones. Por medio de manifestaciones como: la poesía, la religión, la danza, la música y la comida, a través de las cuales el pueblo expresa su cosmovisión. (Benítez 35-46) Además:

> Los *hñähñus* heredaron de Teotihuacán al Padre Viejo o Dios del Fuego y, a la Madre Vieja o Diosa de la Tierra y de la Luna y con ella, la Serpiente Emplumada, una de las primeras concepciones de la Estrella de la Mañana y de Tula y heredaron el concepto muy elaborado de *Quetzalcóatl*. Serpiente Emplumada, Estrella

> Matutina, Dios del Viento. Adoraban a *Otonteuctli*, que era visto como señor de los muertos, a *Xochiquetzal*, Diosa de la Fertilidad; rendían culto a los cerros, a los dioses de la lluvia y de los manantiales. El Dos Conejo es el nombre esotérico de la luna; *Yocippa*, la mayor deidad otomí es llamada Culebra de Nubes y *Mixcóatl*, Dios de la Caza. (Benítez 42-45)

En *Historia Antigua de México* (1944), del sacerdote jesuita Francisco Xavier Clavijero, y que data del siglo XVII, se refiere a este pueblo como "… una de las principales provincias mediterráneas […] la de los otomíes al norte" (Clavijero 50), y los describe así:

> La provincia de los otomíes empezaba en la parte septentrional del valle mexicano, y continuaba por aquellas montañas hacia el norte, hasta cerca de noventa millas de distancia de la capital […] Los otomíes han sido siempre reputados por la nación más tosca de Anáhuac, tanto por la dificultad que todos hallan en entender su idioma, como por su vida servil […] Su lenguaje es bastante difícil, lleno de aspiraciones guturales y nasales; pero no carece de abundancia ni de expresión. Antiguamente fueron célebres por su destreza en la caza; hoy comercian, por lo común en telas toscas, de que se visten los otros indios. (Clavijero 50)

Según Menes Llaguno (2006) y ciertos hallazgos arqueológicos, en la zona la presencia del hombre se remonta a unos 24,000 años[19], los orígenes de esta cultura son motivo de controversia, ya que no hay fuentes suficientes que refieran su asentamiento en el centro de México. De acuerdo con este

[19] Fecha deducida por el arqueólogo Rafael Abascal Macías, según una aplicación del método científico para datar restos hallados en esta región. (Menes Llaguno 13)

mismo autor, hay quienes, como Jacques Soustelle en *La famille Otomi-Pame du Mexique Central* (1937), los relacionan con los olmecas; o quienes, como don Manuel Gamio en *Las excavaciones del Pedregal de San Ángel y la cultura arcaica del Valle de México* (1920), lo hacen con la llamada "civilización arcaica"; u otros que al igual que Hernando De Alvarado Tezozómoc (1975), los asocian con los chichimecas nómadas y cazadores que llegaron después de la destrucción de Tula. (Menes 22-23)

En *Pueblos de la Sierra Madre, etnografía de la comunidad otomí* (1987), Jacques Galinier refiere lo dicho por De Alvarado Tezozómoc como probable pues este grupo cultural se estableció en el Valle del Mezquital, considerado como la frontera norte de Mesoamérica donde había contacto entre grupos nómadas, como los chichimecas, confundiéndolos con ellos. (Galinier 1987 57)

Por otra parte, Jacques Soustelle (1937) hace mención de esta cultura como uno de los pueblos más antiguos de México, considerada por otros pueblos como primitiva e inculta. (Soustelle 514-515) Sin embargo, basándose en traducciones de Daniel Brinton en el texto *Ancient Nahuatl Poetry, containing The Nahuatl texts of XXVII ancient Mexican poems* (1890), cita también que fue considerado por los aztecas como un pueblo poeta:

> Los otomíes no parecen haber mostrado una gran habilidad para las artes plásticas. Sin embargo, esto es cuestionable con los cantos otomíes. Los guerreros se reunían y juntos entonaban himnos al son de su tambor, según la descripción de *Ixtlixóchitl* […] En un conjunto de poesías en *náhuatl* publicadas por Brinton, hallamos muchas canciones donde el título da cuenta de aquellas de origen *otomí* […] Los Aztecas reconocían el gran valor de las

> producciones poéticas de los Otomíes tanto que las tradujeron a su lengua, e influyeron en el *náhuatl* dentro del dominio del arte. (Soustelle 520)[20]

La lengua *hñähñu* (como cualquier otra lengua) es un elemento de identidad y pertenencia; representa un grupo importante de la población que, según datos reunidos en *La migración hñähñu del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo* (2008) de María Félix Quezada, ha emigrado de este territorio con mayor frecuencia desde 1940[21] incrementándose internacionalmente hacia las décadas de 1980 y 1990, con muy alto porcentaje a partir del 2000. Muchos de estos inmigrantes que han salido fuera del país se hallan principalmente en Clearwater, Florida y Houston, Texas, lugares donde es posible encontrar familias que conviven con migrantes de primera y segunda generación. (Quezada 115)

En la actualidad, la tradición sigue siendo muy fuerte, se advierten lazos de unión entre quienes permanecen en sus comunidades y aquellos que están fuera, ya sea dentro o fuera del país. Pensar en la migración parece ser una posibilidad de reforzar la cultura *hñähñu* en aspectos tales, como la reconstrucción del tejido social y el apoyo económico a proyectos locales. Esto se ha podido ver en la entidad donde muchos reciben ayuda del exterior a través de grupos *hñähñus* que viven en el extranjero a través de las remesas. María Félix Quezada (2008) señala que: "…la migración

[20] *Il ne semble pas que les otomis aient déployé une grande habileté dans les arts plastiques. Par contre, il est quelquefois question des chants otomis. Les guerriers se réunissaient et etonnaient ensemble des hymnes au son du tambour; d'après la description qu'en fait Ixtlixochitl… Dans un autre recuil de poésies náhuatl publié par Brinton, on trouve plusieurs chansons dont le titre précise qu'elles sont d'origine otomí… Les Aztèques reconnaissaient donc assez de valeur aux productions poétiques des Otomis pour le traduire dans leur langage, et par là une influence otomi s'est exercée chez les Nahuatl dans le domaine del'art'*. (Traducción al español: Beatriz López Tovar, 2020)

[21] En datos más recientes, la migración representa un 8.7% de la población desde 2015, siendo 17.6% por trabajo, 49.4% situación familiar, 5.6% por estudios, 7.0% inseguridad y 20.5% por otras causas. (INEGI, 2020)

internacional es una estrategia familiar […] la modalidad migratoria depende en primer lugar de la condición étnica.” (Quezada 146)

De acuerdo con algunos testimonios, la mayoría de quienes han emigrado continúan en contacto estrecho con su comunidad, preservan la memoria colectiva y sus tradiciones, tienen un sentido de pertenencia y también están abiertos hacia un posible retorno. Las relaciones parentales son muy fuertes y permanecen, a pesar de que integrantes de las familias se hubiesen ido o incluso no se conozcan personalmente con sus descendientes, pues las nuevas generaciones no han nacido en México o jamás han viajado al país.

1.1.3 Taxadho y San Nicolás

El pueblo de Taxadho data de principios del siglo XX (ver figura 4). Señala María Félix Quezada (2015) que: “Según los informantes el origen de la localidad se remonta a 1908 con entre ocho y nueve familias…” (Quezada 245). La palabra *Taxadho* se compone de los vocablos *T’axi*: blanco y *Do*: piedra. No se sabe cuál fue el origen de este nombre. Existe la hipótesis de que quizá inició con la construcción de la primera carretera, al dejar al descubierto el tepetate (ver fotografía 1), que se ubicaba en el subsuelo y a exposición del sol este se torna de un color totalmente blanco. (Quezada 245)

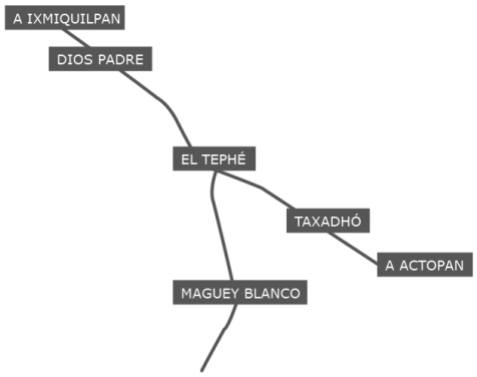


Figura 4. Ubicación del Barrio *Taxadho*. (Fuente: Elaboración propia, 2018).

Según datos oficiales del INEGI (2020), este lugar cuenta con 18,329 habitantes, que representa el 0.6% de la población estatal. El 48.8% son hombres y el 51.2% mujeres. El 1.06% habla una lengua indígena además del español y el 0.25% sólo habla una lengua indígena (de acuerdo con estos últimos datos, es curioso ver que el 47.5% habla *náhuatl* y el 42.5% habla otomí o *hñähñu*). El territorio está dividido sobre tierras comunales y ejidales, la mayoría de las viviendas están construidas con *block*, tabique y lámina galvanizada, sin embargo, en los alrededores aún se conservan algunas construcciones vernáculas construidas con adobe, carrizo y pencas de maguey; esto principalmente se puede ver en las denominadas "cocinas de humo", que se pueden ver tanto en Taxadho como en otras comunidades del Valle del Mezquital.

En *Tradiciones de la cocina hñähñu del Valle del Mezquital* (2014), las antropólogas Edith Yesenia Peña Sánchez y Lilia Hernández Albarrán mencionan que las "cocinas de humo" o tradicionales *hñähñu* están ubicadas en un cuarto aparte de la casa donde se duerme. Están construidas con pencas de maguey, órganos, troncos o quiotes de magueyes secos y techos de pencas de maguey o láminas de cartón. En una esquina se coloca el fogón a ras de piso; en su interior están los instrumentos que servirán para elaborar y guardar la materia prima que se cocinará (metate, molcajete, comal, ollas, cazuelas, palas de madera, cucharas, etcétera) Aunque las cocinas de humo como tal ya no predominen y se usen aparatos eléctricos y de gas, "…hay algo que continúa, la elaboración de platillos realizados a partir de ingredientes o alimentos que ofrece su ecología, y la reunión de su gente al calor del fogón…" (Peña y Hernández 50)



Fotografía 1. Piedra de tepetate. (Fuente: Quezada Ramírez, María Félix. *Las Comunidades Indígenas de Hidalgo. Ixmiquilpan Volumen V*. p. 246. UAEH: 2015).

En la localidad de Taxadho se reconoce una mayoría indígena, heredera de conocimientos ancestrales, donde persiste la lengua *hñähñu* como patrimonio cultural intangible. En el lugar se elaboran tejidos de fibras duras como el *ixtle* y la lechuguilla[22] (ver fotografías 2 y 3). Dado que esta labor ha sido un medio de sustento importante en las familias, tanto los varones como las mujeres se organizan para elaborar sus piezas artesanales.





Fotografías 2 y 3. Lechuguilla. (Fuente: Suárez, Gerardo. "Cooperativa indígena otomí procesa la fibra de lechuguilla y conserva su territorio". CCMSS Comunidades Fuertes Territorios Vivos. Web. 10-08-21. https://www.ccmss.org.mx/cooperativa-indigena-otomi-procesa-la-fibra-de-lechuguilla-y-conserva-su-territorio/).

[22] La lechuguilla es una planta agavácea pequeña de pencas finas que crece de manera silvestre en suelos calcáreos, de rocas calizas, áridas y secas como las de *Taxadhó*. La fibra es similar a la del maguey, es blanca como esta, pero es más suave y fina. (Fuente: Información recabada de la maestra Tomasa Mundo en el trabajo de campo, 2019).

San Nicolás (ver figura 5) está situado dentro de la localidad de Ixmiquilpan a 3.33 km hacia el suroeste y a 2.23 km hacia el norte del centro geográfico de este municipio y tiene un clima semi-seco templado. Colinda con Los Remedios, San Juanico y Capula. Una de sus actividades son los tejidos y bordados de dibujos tradicionales aprendidos de manera oral durante varias generaciones, así como técnicas de tejido especiales, tales como el denominado "tejido de doble faz" que se designa así por entrelazar dos urdimbres con dos tramas combinando hilos de algodón, con lana dando como resultado un dibujo definido en positivo en el haz y otro en negativo en el envés (ver fotografías 4 y 5).



Figura 5. Ubicación del Barrio de San Nicolás. (Fuente: elaboración propia, 2018).



Fotografía 4. Haz de un morral tejido por la maestra Adelaida Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2018)



Fotografía 5. Envés del mismo morral tejido por la maestra Adelaida Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2018)

1.1.4 Santiago de Anaya

En datos del INEGI (2020), Santiago de Anaya (figura 6) es un municipio que cuenta con una extensión territorial de 256.2 km^2 con una densidad de población de 71.5 habitantes por km^2. Conforme a *La Enciclopedia de los Municipios de México* (2022) del INAFED, su nombre primitivo era "Tlachichilco", derivado de *italli* (tierra), *chichiltic* (cosa colorada) y *co* (lugar de) o "Tierra colorada", que fue cambiado durante la Conquista por el nombre del Santo Patrono (Señor Santiago), para después agregarle "Anaya" en honor a quien fuera presidente de México, Gral. Pedro María Anaya, de origen hidalguense. Por sus condiciones climatológicas y composición del suelo, su flora se caracteriza por agaves, palmáceas, mezquites y cactáceas, y su fauna está compuesta principalmente por conejos, coyotes, liebres, ratones, zorros, murciélagos, tlacuaches, zorrillos y aves voladoras. El uso de la tierra es 69.6% agrícola, en pastos naturales y de temporal, y 30.4% para otros usos. (INAFED 55)

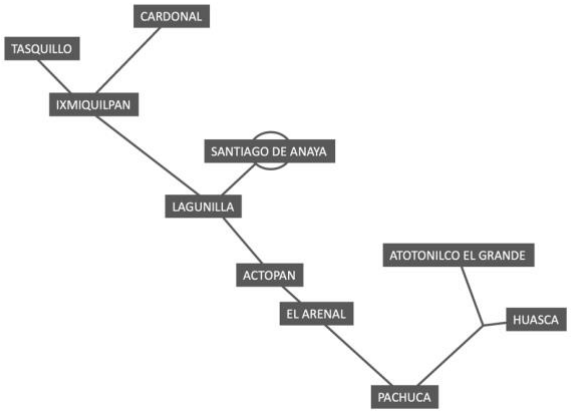


Figura 6. Ubicación de Santiago de Anaya. (Fuente: elaboración propia, 2018)

En esta población, situada a 36 kilómetros de Ixmiquilpan, se realiza desde hace poco más de cuarenta años una muestra gastronómica, donde los platillos se elaboran con ingredientes de la región que dan cuenta de la herencia de la cocina prehispánica y del aprovechamiento de todos los

recursos naturales propios de esta zona del Valle del Mezquital. A partir de la muestra, se busca conservar los saberes ancestrales y el uso de utensilios como el barro, además de incentivar la creatividad de más de 1500 cocineras tradicionales (cantidad calculada por la gente del lugar).

En la plaza principal de este sitio, a partir de la muestra, se hace un concurso gastronómico donde se venden los diversos platillos e ingredientes de la región. Es muy interesante observar el aprovechamiento de los recursos naturales de un lugar tan árido como es el Valle del Mezquital. En *Tradiciones de la cocina hñähñu del Valle del Mezquital*, las investigadoras Edith Yesenia Peña Sánchez y Lilia Hernández Albarrán (2014), refieren la importancia del sentido que esto tiene, como manifestación cultural pues:

> Se asocia con la memoria cuyos recuerdos del pasado, de los abuelos y abuelas, son los fieles transmisores de las tradiciones propias de su cultura, el apoyo de las familias para trabajar y la unión comunitaria para salir adelante en la vida […] Los *hñähñu* del Valle del Mezquital, hacen constante énfasis en que viven en un lugar que mucha gente considera inhóspito e incluso "muerto", sin embargo enaltecen que en este hábitat aparentemente seco, sin vida, siempre han subsistido desde hace siglos y lo conocen a fondo. Discurso base de su identidad que se posiciona en la adaptación y la adversidad, con lo que ponen en evidencia su relación con la naturaleza. Varios informantes manifiestan que el otomí o *hñähñu* es el que "conoce la naturaleza, el que la sabe aprovechar" lo cual se concretiza en dos aspectos fundamentales: en la alimentación tradicional y la utilización del maguey, aun cuando en la actualidad su sustento está basado también en la

> compra de bienes y mercancías industrializadas. (Peña y Hernández 40)

Como parte de la investigación de campo, se realizó una visita a la "XXXIX Muestra Gastronómica de Santiago de Anaya", que se llevó a cabo en abril de 2019. Ahí se pudo observar una pequeña sección de venta de artesanías, en su mayoría textiles, prendas y accesorios tejidos con *ixtle* obtenido del maguey pulquero, donde fue posible constatar la interpretación del entorno natural, no sólo manifestado en la comida sino también en las técnicas de hilado, teñido, tejido y bordado con esta fibra, como se abundará más adelante.

1.1.5 Flora y fauna

El clima en el Valle del Mezquital se considera templado-seco, de tipo semi-desértico. La precipitación pluvial se presenta a finales del verano y es irregular, por lo que el grado de humedad es muy baja. Los vientos dominantes provienen del noroeste, suelen ser muy fuertes y poco benignos para la flora y fauna del lugar.

En la zona se pueden apreciar mezquites (ver fotografía 5) y huizaches (ver fotografía 6), que son árboles espinosos y de lento crecimiento. De estos últimos, en el libro *Nos queda la esperanza. El Valle del Mezquital* (1991), Carlos Martínez Assad y Sergio Sarmiento, hacen referencia a lo escrito por Raúl Guerrero Guerrero sobre la ecología del Valle del Mezquital, quien dice que la flora de este árbol fue muy apreciada en un tiempo por perfumeros en Francia por su delicado aroma. (Martínez Assad y Sarmiento 122) El antropólogo Raúl Guerrero Guerrero en *Panorama geo étnico de las artesanías en el estado de Hidalgo* (1985), lo señala así:

> En general, la flora silvestre del Valle del Mezquital está integrada por maleza, cactáceas, agaves, algunas palmáceas como la palma real, completándose el paisaje con pirúes y mezquites. Anteriormente abundaba un arbusto, el huizache de amarillas y aromáticas flores que se recogían y exportaban para productos de perfumería, pero tal especie vegetal casi está extinguida. (Guerrero 24)

El mezquite, que da nombre a este valle, es una planta leguminosa cuyas semillas de sus vainas son comestibles. En el lugar abundan una gran cantidad de hierbas comestibles como las malvas, los quelites y las verdolagas (ver fotografías 7, 8, 9). En otros sitios abundan las cactáceas, tales como cardones, órganos y arbustos (ver fotografías 10, 11, 12); garambullos cuyos frutos y flores son comestibles (ver fotografías 13, 14, 15 y 16). Hay abundancia de nopaleras de las cuales se obtienen tunas rojas, amarillas, verdes (ver fotografía 17). Asimismo, se aprecian biznagas de varios tipos y magueyes. El maguey pulquero (*Agave atrovirens*) es una planta de la cual se obtienen muchos beneficios, tanto comestibles como utilitarios (ver fotografía 18). Sus flores o *gualumbos* son comestibles (ver fotografías 19, 20 y 21). También hay otro tipo de maguey que se denomina lechuguilla (ver fotografía 22), cuyas fibras son más suaves, tiene propiedades medicinales antiinflamatorias. (Assad y Sarmiento 122-125)



Fotografía 5. Mezquite (Fotografía: Sergio Santillán, 2016)



Fotografía 6. Huizache (Fotografía: Viveros La Región, 2016)



Fotografía 7. Malvas (Fuente: Flora del Valle del Mezquital. *Blog* iNaturalist. Web. 2019. <https://www.inaturalist.org/projects/flora-del-valle-del-mezquital?ta)b=observations)>



Fotografía 8. Quelites (Fuente: tomada del periódico El Universal: Pepe Escárpita, 2018)



Fotografía 9. Verdolagas (Fuente: Flora del Valle del Mezquital. *Blog* iNaturalist. Web. 2019. <https://www.inaturalist.org/projects/flora-del-valle-del-mezquital?ta)b=observations)>



Fotografía 10. Cardones (Fotografía: Martín López Tovar, 2017)



Fotografía 11. Órganos (Fotografía: Autoría propia, 2017)



Fotografía 12. Arbustos (Fotografía: Martín López Tovar, 2017)



Fotografía 13. Planta del garambullo. (Fotografía: Autoría propia, 2019)



Fotografía 14. Garambullos (Fuente: Omar Santiago, 2023. "Garambullos ya comienzan a florear en el Valle del Mezquital" El Sol de Hidalgo. Web. 11-01-23. <https://www.elsoldehidalgo.com.mx/local/garambullos-ya-comienzan-a-florear-en-el-valle-del-mezquital-9449467.html>)



Fotografía 15. Flores de garambullo. (Fuente: Pérez Acosta, Diego. "Flor de garambullo. Ingrediente de la comida *hñähñu.*" Facebook. Web. 22-05-20. <https://www.facebook.com/OrgullosamenteHidalguense.mx/photos/a.533150283513552/1646577215504181/?type=3&locale=es_LA>)



Fotografía 16. Flores de garambullo en la XXXIX Feria Gastronómica de Santiago de Anaya (Fotografía: Autoría Propia, 2019)



Fotografía 17. Variedades de tunas: rojas, amarillas, blancas (Fuente: Castelazo, Tomás. "Frutos de tuna a la venta en un mercado de México". 21-07-06 Creative Commons Web. 29-03-09. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/9/9e/20191006061621%21Prickly_pears.jpg>



Fotografía 18. Maguey pulquero (Fuente: "Maguey pulquero: el estado de Hidalgo destacó en 2017 con 69.7% de la producción nacional" Web: 10-04-18. <https://www.gob.mx/siap/articulos/maguey-pulquero?idiom=es>



Fotografía 19. Maguey con quiote. (Fotografía: Autoría Propia, 2017)



Fotografía 20. Gualumbos en la parte superior del quiote. (Fotografía: Autoría propia, 2017)



Fotografía 21. Gualumbos en la XXXIX Muestra Gastronómica de Santiago de Anaya. (Fotografía: Autoría propia, 2019)



Fotografía 22. Lechuguilla. (Fuente: "Vive El Arenal Hidalgo" Facebook Web 28-06-20 <https://www.facebook.com/El.Arenal.Hgo.Vive/photos/pcb.1652298771587092/1652298428253793/?type=3&theater>)

Por su parte, Diódoro Granados, Georgina López y Juan Hernández (2004) en el artículo "Agricultura *ñhanhñu*-otomí del Valle del Mezquital Hidalgo", publicado en la revista *Terra Latinoamericana*, mencionan:

> La recolección de una variedad de plantas comestibles que comprende frutos de temporada como el garambullo (*Myrtillocactus geometrizans*), el capulín (*Prunus capulli*), la tuna (*Opuntia spp.),* el mezquite (*Prosopis laevigata*), así como flores de garambullo, de palma (*Yucca filifera*) y de maguey (*Agave spp.*). De las tres vertientes del proceso de producción –agricultura, ganadería extensiva de especies menores y recolección– la primera es la actividad que muestra que aquellas ancestrales técnicas hacían de cada sitio una isla con una vocación productiva específica […] La agricultura otomí (*nhanñhu*) del Valle del Mezquital, Hidalgo, es un ejemplo vivo de la conjugación del conocimiento y de la tecnología tradicionales que han hecho posible la sobrevivencia, a lo largo del tiempo, de gran número de comunidades, en un medio que para la moderna agricultura intensiva presenta particularidades que lo vuelven "adverso". No obstante, esta agricultura es también una demostración de la armonía que rige las relaciones entre los ciclos de las sociedades campesinas y los ciclos de la naturaleza. (Granados-López-Hernández 118)

Y aunque mucho de esto se conserva aún, también se ha visto que la llamada "modernidad" e incluso el cambio climático han ocasionado que algunas de las plantas nativas estén en peligro de extinción. Este fenómeno se ha documentado desde hace varias décadas; ejemplo de ello es la referencia del antropólogo hidalguense Raúl Guerrero Guerrero en su obra *Panorama geoétnico de las artesanías en el Estado de Hidalgo* (1985) donde señaló hacia la década de 1980 lo siguiente:

> Otras especies vegetales se están agotando, no obstante que varias personas hemos hecho continua propaganda y recomendaciones para que los nativos replanten constantemente, pues de lo contrario, los artesanos pronto no tendrán materia prima para elaborar sus productos. (Guerrero 24)

En el Valle del Mezquital es todavía frecuente ver que varias familias se dedican a la crianza de pollos, patos, guajolotes, conejos, vacas, borregos, chivos y puercos para autoconsumo, y venta. La diversidad de la fauna es muy rica (sobre todo porque siempre se ha aprovechado al máximo), sobre todo en lo que se refiere a insectos, tales como los *xamúes*, las chicharras y los *chinicuiles*, entre otros (ver fotografías 23, 24, 25). Muchos de estos insectos son comestibles, al igual que otros animales silvestres como el zorrillo, tlacuache, coyote, liebre o la víbora de cascabel (ver fotografías 26, 27 y 28). A partir de esta muestra gastronómica y la promoción que se la ha dado a la "nueva cocina mexicana", se ha observado también un creciente interés en explorar la gastronomía de la región.

En el texto *Geometrías de la Imaginación* (2004) dedicada a la iconografía de la cultura *hñähñu*, Carmen Lorenzo Monterrubio muestra una serie de aves que están presentes tales como los pichones (*pichu*) y palomas (*domitzu*) y pájaros silvestres como los *Tza tza* y *Tza dahñí* (pájaros con peinado), *R'okné* (gorrioncitos), *Pada* o zopilotes y *Bonxemi* o águilas. (Lorenzo 15) Estos elementos se pueden apreciar de manera muy recurrente en la mayoría de los textiles de la región y son elementales en los tejidos, y bordados que se pueden hallar en los mercados, las ferias locales y tiendas de artesanías. De esta manera, se puede observar que la fauna del Valle del Mezquital ha sido inspiración no sólo como alimento, sino

ha sido plasmada, junto con la flora en diversos objetos, de particular interés para esta investigación, en los textiles.





Fotografías 23 y 24 *Xamúes* y chicharras. (Fuente: Animal Gourmet. Fotografías: Álvarez, Deni. Web. 21-04-14 <https://www.animalgourmet.com/2014/04/21/en-el-valle-del-mezquital-lo-que-corre-y-vuela-se-va-a-la-cazuela/>).



Fotografía 25. *Chinicuiles.* (Fuente: Herrera, Diego. Facebook. Web. 28-03-18. <https://es-la.facebook.com/DiegoHerreraIxmiquilpan/posts/1809443449105743/>).







Fotografías 26, 27 y 28. Insectos y animales silvestres en la Muestra Gastronómica de Santiago de Anaya. (Fotografía: Autoría propia, 2019)

1.1.6 La cosmovisión de la tradición de la cultura *hñähñu* de la región

Culturalmente, los textiles y de manera particular los tejidos se han relacionado con la vida humana; alrededor de esta vinculación se han construido muchos mitos. Dado que el universo tiene que regenerarse, del caos surgen estos mitos como una manera de "ordenar el mundo". Los signos que surgen de este "orden" pueden ser analizados pues de este modo, se subraya la importancia que tiene la cosmovisión *hñähñu* en el

tejido donde los hilos que los van construyendo guardan nexo con las palabras y los símbolos, son expresión abstracta de un universo en movimiento, así como de la comunidad que los crea, los usa, los comparte y busca que se preserven. Un ejemplo de esto son las fibras del maguey, que se convierten en hilos y con esto dan paso a la construcción de su cultura. Acerca de las bondades de esta planta, Fernando Benítez (2001) menciona que:

> El maguey no sólo constituye la bebida, el fuego y el asiento del otomí. Las oscuras y largas espinas que le sirven de defensa, se utilizaban en la antigüedad como agujas, alfileres e instrumentos de sacrificio; de sus fibras se hacían vestidos, mantos, ayates, cuerdas y papel; de la savia obtenían miel, azúcar o vinagre, y las pencas sirven aún para techar sus casas. (Benítez 198)

El significado que estos tejidos tienen para la comunidad *hñähñu*, no es la misma para otras culturas, sin embargo, es posible percibir su contenido como memoria cultural que se transmite. De manera verbal, se comunica de lo individual a lo colectivo, no solamente de manera simbólica sino también afectivo-emotiva. Pues es una labor que exige un acto solitario-reflexivo mediante el cual se transmiten saberes, además de que se muestran habilidades que funcionan como un sinónimo de identidad y supervivencia. Benítez (2001) dice al respecto de los otomíes que:

> Todo lo que producían debían cambiarlo por alimentos a los agricultores y esos patrones han permanecido inalterables. Un pueblo tan pobre, no llegó a construir templos, ni estatuas, ni ciudades, y su arte -fuera del tejido, oficio de mujeres- se limitó a utilizar el lenguaje –sus señas de identidad- componiendo unos

> breves poemas íntimos que recuerdan los *haikais (sic)* japoneses y tan originales que los mismos aztecas, grandes poetas religiosos, tradujeron al náhuatl. (Benítez 37)

La planta del maguey es primordial como alimento (gualumbos, cubierta en la preparación del horno para barbacoa o en la preparación de mixiotes) y bebida (pulque y aguamiel); en la construcción de las casas donde las pencas eran usadas para los techos y los quiotes en las paredes (ver fotografías 29 y 30); así como en la elaboración de textiles a partir de las fibras que se obtienen de las pencas.

El hilo de *ixtle* que proviene de las fibras del maguey articula la naturaleza con la cosmovisión, que las artesanas plasman en sus tejidos y a través de estos es posible percibir el discurso que algunas de las tejedoras tienen con su entorno, a través de sus vivencias. Los hilos fungen como las palabras que construyen discursos de manera poética, tal y como Benítez (2001) señala de los pocos poemas que se conocen de los otomíes, que proyectan su espíritu, carente de riquezas materiales, pero con el lenguaje como su bien más preciado, donde: "Todo se marchita y muere, incluso en el desierto, pero el canto prevalece." (Benítez 38)

El tejido entonces es capaz de convertirse en un objeto ritual, que a la par de su utilidad es bello, se relaciona con la vida y la muerte pues en el momento que la planta muere, trasciende en los textiles dándole continuidad y pertenencia a la comunidad, a través de los objetos y sus diversas utilidades en diferentes tiempos y espacios. El paisaje árido del Valle del Mezquital permite apreciar la armonía de las formas, la simetría y el contraste de los colores de las plantas, las flores y los animales con el cielo, y la tierra.

La apreciación de estos elementos es lo que permite su recreación a través de los hilos y se podría decir que, la construcción de los tejidos es en apariencia análoga a sencillos versos que constituyen rasgos esenciales de esta cultura. Pues de alguna manera están ligados a la formación de los tejidos que surgen a partir del acomodo y movimiento de los hilos, constituyendo un canto entrecruzado al fruto de la tierra, al formar los lienzos; tal vez al canto de las aves, al propio sonido del viento y de su lengua.



Fotografías 29 y 30. Arquitectura vernácula del Valle del Mezquital en Hidalgo. Recreación de una casa para exhibición turística que se halla en el Centro de Santiago de Anaya, Hidalgo. (Fotografía: Autoría propia, 2016)

Se pudo observar en todos ellos las múltiples conexiones que se dan entre los valores heredados y la naturaleza. El pensamiento cosmogónico de los *hñähñus* hace posible que transformen la naturaleza, no sólo como una manera de supervivencia, sino que a través de la tradición han heredado la manera de preservarla. A partir de la observación y de la reflexión las artesanas que se dedican a estas labores, permiten interiorizar lo que observan, pues esto corresponde a la relación del mundo externo con lo que hacen y al interno con ellas mismas, cuando los están haciendo. Con esto se da pie a la armonía entre la mente creadora, las emociones y el cuerpo

en conexión con el tejido, así como la manera de comprender el mundo que muestran y comparten.

¿De qué modo perciben, conciben y piensan las artesanas su entorno y su producción textil de un modo organizacional? Se pudo observar que se organizan de diversas maneras, principalmente en sus familias, donde cada miembro cumple con tareas individuales que se suman en un todo. Se organizan también en comunidad intercambiando algunas tareas, por ejemplo, hay quien proporciona la materia prima, quien teje y quien vende (ya sea sus propios productos o los de sus familiares, amigas o vecinas).

1.2 LOS TEXTILES *HÑÄHÑUS* ARTESANALES Y EL CONTEXTO DEL TEJIDO EN EL VALLE DEL MEZQUITAL

Los telares de cintura constituyen la herramienta principal para la construcción de los tejidos *hñähñus*. Tradicionalmente, las artesanas son quienes llevan a cabo todas las partes del proceso de tejido (diseño, elaboración y venta de los textiles). Dentro del conjunto de textiles que realizan los *hñähñus* de la región están los tejidos con la fibra extraída de las pencas del maguey o *ixtle*, misma que es hilada, teñida y tejida en telares de cintura por las mujeres[23] de esta cultura.De manera alterna al tejido del *ixtle*, se hacen telas en telares de cintura con hilos naturales de lana o algodón, aunque se pudo observar que ahora estos se realizan casi en su mayoría con acrílico, fibra sintética que imita la lana y que el algodón tiene una mezcla con poliéster.

[23] "Y de las mujeres otomíes había muchas que sabían hacer lindas labores en las mantas, naguas y huipiles que texían. Y texían muy curiosamente; pero todas ellas labraban lo dicho de hilo de maguey que sacaban y beneficiaban de las pencas de los magueyes, porque lo hilaban y lo texían con muchas labores y lo que texían no era de mucho valor; aunque texían de muchas y diferentes labores y maneras de ropas, y vendíanlo barato." (De Sahagún 963)

La simbología hallada en los textiles ha variado con el tiempo, de la misma manera que la percepción del origen que los *hñähñus* tienen debido a la modificación del entorno y a la falta de interés predominante de las nuevas generaciones para adquirir estos conocimientos (como la lengua misma y el tejido en telares de cintura), pero también porque se han ido incorporando otros elementos de la vida cotidiana. Esto último también se debe a las características propias de continuo movimiento de la cultura, donde las relaciones interpersonales influyen en muchos aspectos, entre ellos, los económicos, los socioculturales, los históricos, los ecológicos y los de conservación del patrimonio.

Y dentro de lo anterior, también se pudo observar que quienes se dedican al tejido son una fuente de narraciones donde todo se comparte, pues a través de sus pláticas es posible percibir esos aspectos de su vida cotidiana (trastocada o no), así como sus aspiraciones y deseos, las narraciones que dan cuenta de su manera de ver el mundo en asociación con otras como leyendas, cuentos, poemas y canciones.

A través de la iconografía es posible ver la reproducción de los símbolos heredados, pero también los que simplemente se ponen "de moda", pues una gran parte de las artesanas reproducen aquellos que otras hacen y en muy contadas ocasiones los recrean. Estos símbolos que se ponen "de moda", generalmente pertenecen en primera instancia a las denominadas "maestras artesanas", quienes suelen tenerlos como herencia de generación en generación, les dan su propia voz y su sentir de forma creativa y artística.

1.2.1 El telar de cintura

En los telares de cintura "se teje todo" destacando entre lo más tradicional lo que se elabora con *ixtle,* pues aunque su uso es cada vez menos frecuente

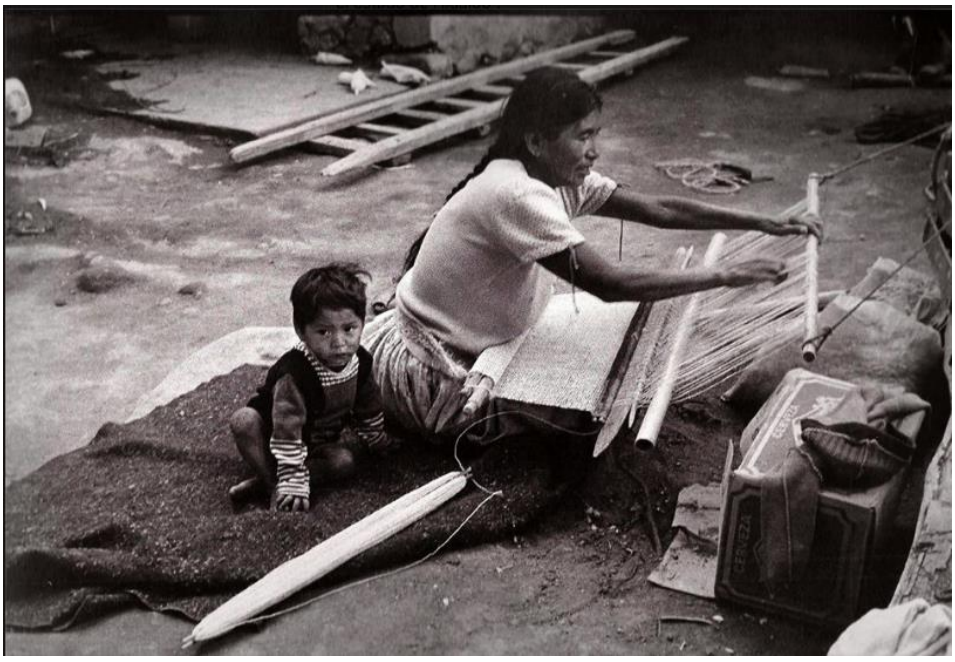
en la vida cotidiana y se comercializa de otra manera, aún se puede ver en los tejidos de lienzos de diferentes tamaños, por ejemplo, entre los más pequeños hay paños cuadrados que se usan a manera de estropajo, o para armar bolsas y morrales. Y entre los más grandes, están los denominados ayates[24], *ayatl* en náhuatl o *r'onjua* en *hñähñu* como se les denomina específicamente en Ixmiquilpan (ver fotografía 31).

En la actualidad, los ayates que más se emplean para carga son aquellos elaborados con fibras sintéticas, de confección totalmente industrial, mismos que actualmente abundan a la venta en los tianguis y mercados de la región. Los elaborados con la fibra del maguey casi han desaparecido en el uso cotidiano, sin embargo, no se han dejado de hacer y continúan siendo apreciados en festividades o danzas. Siendo los más finos aquellos elaborados con hilos muy delgados y suaves con los que se tejen prendas de vestir como camisas, rebozos, enaguas o para cunas de bebés, principalmente. Algo más acerca de la construcción y uso de estos tejidos lo narra Raúl Guerrero (1985) quien menciona que:

> Para hacer los ayates […] se cortan las pencas del maguey pulquero y el corazón, empleando aquellas para los ayates gruesos y estas para los delgados […] Los ayates gruesos, que son los que en mayor cantidad se hacen puesto que el maguey ofrece varias pencas, se utilizan para cargar objetos, semillas, mazorcas, y

[24] Estas piezas están formadas por dos lienzos rectangulares tejidos con hilos de *ixtle* en telares de cintura, que se hallan unidos en forma de un cuadrado. La costura de la unión, como en el texto "Los otomíes del Valle del Mezquital" lo señala Raúl Guerrero (1983) "Las púas de las pencas fueron empleadas en la prehispanidad para efectuar el autosacrificio, con el objeto de sacarse sangre de los brazos, antebrazos, muslos y piernas, y aun de la lengua y del pene, para ser ofrecida a las deidades como alimento divino. Hoy se emplean las púas, sacándolas con un poco de fibra como si fueran con púa de maguey agujas ya enhebradas en forma natural, para coser los dos lienzos del ayate y terminar esta prenda." (Guerrero 54)

también sirven para hacer la cuna y en ocasiones, la mortaja. La fibra del corazón del Maguey se obtiene en menor cantidad y se emplea para los ayates delgados, los cuales sirven a la mujer de tocado para cubrirse de las inclemencias del sol. Los hombres lo utilizan sobre la camisa, anudando las puntas sobre los hombros y ya sea que cuelgue por delante o por detrás del tronco, se forma una bolsa en la cual portan objetos personales. (Guerrero 44)



Fotografía 31. Imagen tomada del libro "Panorama geoétnico de las artesanías en el Estado de Hidalgo" del antropólogo Raúl Guerrero Guerrero (1985). (Fotografía: "Tejedora de ayates". David Maawad, 1982)

Los tejidos de *ixtle* elaborados por algunos miembros de la comunidad son parte primordial de los textiles *hñähñus,* pues su construcción es totalmente local, ya que comprende desde el cultivo de la planta para la elaboración del hilo hasta los objetos textiles terminados y su posterior uso. Estos tejidos son de particular interés en esta investigación, pues a través de ellos se puede apreciar la relación intrínseca que existe entre la aparente sencillez

de su construcción, su textura y su color con los elementos circundantes de la naturaleza de la región.

En el proceso de estos tejidos, las familias tienen diversas actividades, por ejemplo, los hombres cultivan las plantas del maguey y sacan la fibra de sus pencas, la limpian, la cardan y la hilan. Las mujeres tiñen esas hilaturas con tintes de las plantas o minerales del lugar, las secan al sol y preparan las urdimbres de los telares que ceñirán a sus cinturas. El proceso de preparación de la fibra del *ixtle* para ser convertido en hilo y posteriormente en tejido, Raúl Guerrero (1985) describe:

> Cortadas las pencas del maguey se machacan con un mazo de madera […] Machacadas, las pencas se tienden sobre un pequeño tablón inclinado […] sobre un soporte de madera […] sobre dos horcones. El operario, al que se le llama tallador, emplea un instrumento de metal afilado […] y la penca se va tallando para extraerle toda la pulpa, de manera que esta cae sobre un recipiente de madera […] para obtener el *xité* o *xixi*, que contiene saponinas, pues al agitar aquella en agua, produce bastante espuma muy buena para lavar trastos y ropa […] para lavarse el pelo. Obtenida la fibra, se lava en el arroyo y se tiende al sol para que se seque y luego pueda hilarse en el malacate […] El malacate propiamente dicho […] hecho de barro cocido, en forma semiesférica, en ocasiones lleva esgrafiados unos dibujos los cuales quizá representen alguna constelación, pues su forma recuerda a la bóveda celeste […] las mujeres que llevan sus mercancías al tianguis semanario, van por los caminos sin dejar de hilar, aun cargando un pesado fardo o al hijo atado con el rebozo sobre la espalda. (Guerrero 46)

Posteriormente, cuando los tejidos están hechos, se convierten en estropajos, vestimenta, bolsas, cordeles y sacos (ver fotografías 32 y 33), entre otros objetos de uso cotidiano, para el consumo propio y para la comercialización fuera de su comunidad. Lo mismo ocurre con los textiles elaborados con otras técnicas y otros materiales. El proceso del tejido del *ixtle* construye nexos entre los miembros de la familia con su comunidad.



Fotografía 32. Estropajos y otros productos elaborados con *ixtle.* (Fuente: Nochebuena, Sonia. "Aumenta la venta de artesanías en exposiciones y ferias". El Sol de Tulancingo. Web. 16-04-18. <https://www.elsoldetulancingo.com.mx/local/aumenta-la-venta-de-artesanias-en-exposiciones-y-ferias-2174461.html>)



Fotografía 33. Mantos como parte de la vestimenta de la "Danza del *ixtle*" (Fuente: Youtube. "Consejo Supremo Hñähñu. Danza del Ixtle. Prof. Pedro Secundino Miranda.". Web. 2015. < https://www.youtube.com/watch?v=C5Ic4VW-dD4 Anónimo, 2018)>).

El tejido de la fibra de maguey o *ixtle,* como ya se ha dicho, está relacionado con la labor de la mujer en el tejido y su papel de generadora de vida, aunque en la actualidad se ve también a algunos hombres trabajando estas labores. El proceso es incluyente, ya que los interesados participan: mujeres, hombres, niños, viejos, jóvenes. Quienes lo aprecian, cuidan su trabajo con esmero, son generosos y no limitan su conocimiento entre la familia, sino que lo extienden a toda su comunidad e incluso a quien está fuera de ella, porque ante todo, no quieren que se pierda la tradición y comparten el trabajo.

La elaboración del tejido artesanal es una práctica comunitaria porque son varios los miembros de la comunidad que participan de maneras diversas, ya sea en el cultivo de la tierra, el procesamiento de la materia prima, el hilado, la preparación del telar de cintura, el tejido, los acabados y detalles; así como como quien teje, aprende y transmite el conocimiento.

Según Soustelle (1937) basado en datos recopilados por Fray Bernardino Sahagún (1829) en *La Historia general de las Cosas de la Nueva España*:

> Las mujeres *otomíes* tejían el algodón y el hilo de *ixtle* extraído del agave. Las telas de algodón servían para confeccionar la vestimenta de señores y personajes importantes […] al contrario, las telas de *ixtle* eran comunes y sin búsqueda […] podemos deducir que las mujeres *otomíes* no tejían solamente para su uso personal sino para vender. La mayoría de ellas tejían el algodón, pero todas sabían tratar las fibras del agave, de tal modo que esta variedad de tejido era para los *otomíes* una verdadera especialidad […] y las telas de *ixtle* eran el principal producto de intercambio de los *Otomíes* con los *Chichimecas*. (Soustelle 515)[25]

A través del tejido, como ya se mencionó en párrafos anteriores, los artesanos *hñähñus* expresan sus conocimientos y habilidades. Su trabajo tiene un fin utilitario y de sostén económico, pero también constituye una guía para la salvaguarda de su cultura y sus costumbres. A pesar de que

[25] *Les femmes otomis tissaient le coton et le fil d'ixtle extrait de l'agave. Les tissus de coton servaient à confectioner les vêtements des seigneurs ou personnages importants […] au contraire les tissus d'ixtle étaient communs et sans recherche […] on peut cependant déduire que les femmes otomis ne tissaient pas seulement pour leur usage personnel, mais pour la vente. La plupart d'entre elles tissaient le coton, mais toutes savaient traiter les fibres d'agave, de sorte que cette variété de tissage constituait chez les Otomis une véritable spécialité […] et les tissus d'ixtle étaient le principal article d'échange des Otomis avec les Chichimèques.* (Traducción al castellano: Beatriz López Tovar, 2020)

algunos de ellos no estén físicamente en sus comunidades, se establecen códigos de fuerte carga cultural a través de la técnica, materiales y símbolos distintivos. De este modo, el modelo de tejido *hñähñu,* comprende entre otros elementos: a) la técnica ancestral del telar de cintura; b) la materia prima local representada por el *ixtle* o fibra de maguey; c) la organización de la comunidad; d) la cosmovisión y, e) las narraciones orales.

El telar de cintura que se usa en el Valle del Mezquital para los tejidos, tanto de *ixtle* como de otros materiales puede variar entre cada artesana, pero consta principalmente de los siguientes componentes y funciones, según la descripción hecha por la maestra Adelaida Beltrán de su propio telar durante la primera visita a su casa, realizada en 2019 (ver fotografía 34):

1. Mecapal (*Nde, Uande*). Lienzo tejido con *ixtle* para sostener el telar a la espalda a la altura de la cintura de la tejedora.
2. Bastidor, carrizo o enjulio (*Xithi*). Fija el ancho de la tela. Puede estar hecho de carrizo o de mezquite.
3. Palito o medidor (*'Be*). Hecho de girasol o carrizo. Ayuda a mantener la medida del ancho de la urdimbre.
4. *Xochapal* o machete (*Xät'ä*). Instrumento hecho de madera de mezquite que se usa para comprimir el tejido cada que se pasa la trama por la urdimbre.
5. Palito o aviadura, alzador o vara de lizo (*Nsani*). Hecho de girasol o carrizo. Intercambia los hilos de la urdimbre para abrir la calada o espacio por donde irá pasando la trama a través de la urdimbre.
6. Palito, vara de urdimbre o vara de paso (*Juts'i*). Sujeta la urdimbre.

7. Cuerda (*Nthäi*). Lazo con el que se sujeta el telar al tronco de un árbol o a un poste.
8. Carrizo de trama, bobina o lanzadera (*Nts'i*). Palito de girasol o carrizo que contiene los hilos de la trama con la que se teje.
9. Urdimbre (*T'ui*). Serie de hilos colocados en sentido vertical.
10. Trama (*Zi-be*). Hilos horizontales con los que se va formando el tejido.

En esta visita, la maestra Beltrán refirió que los palitos del telar:

> Se obtienen en el campo, como los de carrizo que crecen junto al agua […] a la orilla del río. Se tienen que escoger con cuidado… porque no todos sirven. (Testimonio de la maestra Adelaida Beltrán, agosto 2019)

La manera como ella nombra las partes del telar es trilingüe. Cuando habla con sus hermanas o gente de la comunidad, se refiere a ellas en *hñähñu*. Cuando habla con otras personas, lo hace con estos términos en *náhuatl* y español que, aunque pueden ser comunes, también los adquirió en sus viajes, por el intercambio que tenía con otras artesanas y en FONART[26], lugar en donde le compraban sus textiles. Esto, según dice, "... fue por 1970, porque ahora ya no me invitan, ni voy allá para vender […] a la ciudad."

[26] El Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías (FONART), es un Fideicomiso público del Gobierno Federal, sectorizado en la Secretaría de Cultura, que surge como una respuesta a la necesidad de promover la actividad artesanal del país y contribuir a la generación de un mayor ingreso familiar de las y los artesanos, mediante su desarrollo humano, social y económico, cuyos objetivos son procurar un mayor ingreso familiar a los artesanos del país; conservar el sentido artísticos (sic) de las artesanías mexicanas; y adquirir productos artesanales con cargo patrimonial del FONART. (https://www.gob.mx/fonart?tab=que_hacemos)



Fotografía 34. El telar de cintura de la maestra Adelaida Beltrán y sus componentes (Fotografía e intervención de autoría propia, 2018).

Aunque también es importante señalar que el *náhuatl* está inscrito en la cultura *hñähñu,* por la relación que ésta tuvo históricamente con la azteca. Varios de los nombres de las poblaciones se derivan del *náhuatl* e incluso la denominación Otomí tiene ese origen. Soustelle (1937) lo indica así:

> La palabra *Otomí* es de origen azteca o *náhuatl* (Singular: *Otomitl*, plural: *Otomi*), *Othomí*, *Otomite*, *Othomite*. Nosotros le asignamos etimologías muy variadas. Según algunos autores, *Otomitl* proviene del azteca *otocac*, que camina, y *mitl* de flechas. Según otros, deberíamos formar este nombre de *Oton* u *Otomitl*, antepasado mítico de la raza. Finalmente, algunos han tratado de derivar este nombre bajo la forma *Othomi*, de la misma lengua *otomí*. *Otho*: significa no ser dueño o no poseer y *mi*: asentarse, instalarse; la población que no ha podido instalarse en ninguna

parte, la población errante, ese sería el significado de ese nombre. (Soustelle 4) [27]

Durante la década de 1990, un grupo de tejedoras del Barrio de *Taxadho* (entre las cuales se encontraba la maestra Tomasa Mundo) y barrios aledaños en Ixmiquilpan, ingresaron a un programa de enriquecimiento de la técnica del tejido de *ixtle* con apoyo de un grupo de antropólogos encabezado por la antropóloga Marta Turok. A través de este programa se revalorizaron los textiles elaborados con la fibra del maguey. En *Cómo acercarse a la artesanía*, Turok (2001) destaca la importancia que esto tiene pues, al igual que otros productos artesanales "… parten de profundas raíces culturales y deben encontrar su espacio propio de experimentación y desarrollo, así como también deben mantener el control de su capital cultural." (Turok 194)

El programa de rescate de las raíces biológicas, relacionadas con el *ixtle* comprendió los siguientes pasos:

1. Las familias se dedicaron a recuperar el cultivo del maguey con la finalidad de obtener la materia prima para el hilo.
2. Se hizo una colaboración con diseñadores, para desarrollar nuevos productos mediante el aprendizaje y adaptación de las técnicas aprendidas.
3. Para lo anterior, se hiló el *ixtle*, se tiñó con colorantes naturales y se tejió en telares de cintura.

[27] *Le mot Otomi est d'origine aztèque ou nahuatl (Singulier: Otomitl, pluriel: Otomi), Othomí, Otomite, Othomite. On lui a assigné les étymologies les plus variées. Selon certains auteurs, Otomitl proviendrait de l'aztèque otocac, qui chemine, et mitl, flèche, parce que les Otomis, grands chasseurs, cheminaient chargés de flèches. Selon d'autres, on aurait formé ce nom d'Oton ou Otomitl, ancêtre mythique de la race… Enfin certains ont essayé de dériver ce nom, sous la forme Othomi, de la langue otomi elle-même. Otho signifierait: ne pas posséder, et mi: s'asseoir, s'installer; le peuple quei n'a pu s'installer nulle part, le peuple errant, tel serait le sens de ce nom.* (Traducción al castellano: Beatriz López Tovar, 2020).

4. Con los tejidos realizados, se armaron bolsos que posteriormente se cosieron a mano y algunos fueron decorados con flores tejidas en ganchillo[28] (ver fotografías 35 y 36).

5. La labor iniciada con la primera comunidad de artesanos se extendió a otras comunidades con el fin de abastecer la demanda.



Fotografía 35. Morral tejido en telar de cintura por la maestra Tomasa Mundo *ixtle* teñido con tintes naturales para un proyecto de diseño en 1996. (Fotografía: Autoría propia, 2019)



Fotografía 36. Morral tejido en telar de cintura por la maestra Tomasa Mundo con *ixtle* teñido con tintes naturales y aplicaciones de flores tejidas con ganchillo por una de sus nueras para un proyecto de diseño en 1996. (Fotografía: Autoría propia, 2019)

Lo anterior significó un impulso importante para conservar la técnica y elaboración del *ixtle*, aunque en visitas recientes se ha constatado que presenta condiciones diferentes, por ejemplo, se están elaborando otros productos, principalmente joyería textil (ver fotografía 37), en donde se combina el teñido con tintes naturales e industriales, predominando estos últimos.

[28] El ganchillo o tejido de crochet es una técnica de influencia europea que no tiene urdimbre y trama (como en el telar de cintura) sino que se teje con un mismo hilo en forma de encadenamiento.



Fotografía 37. Aretes elaborados de *ixtle* teñido con tintes industriales (Fotografía: Autoría propia, 2018)

Asimismo, en Santiago de Anaya, población situada a 36 kilómetros de Ixmiquilpan, se realiza desde hace treinta y nueve años una Muestra Gastronómica con ingredientes de la región. En la visita que se hizo al evento en abril de 2019, se pudo observar una serie de prendas y accesorios tejidos con esta fibra.

En cada casa del pueblo, hay por lo menos alguien que se dedica a estas labores y constantemente están ideando nuevos artículos. Las artesanas mezclan en una sola pieza varias técnicas: hilado, tejido en telar de cintura y tejido de *crochet* (ver fotografías 38 y 39), así como hilado, teñido, tejido en telar de cintura y bordado (ver fotografía 40). Del terminado de los tejidos descritos, Raúl Guerrero Guerrero (1985) menciona:

> Los ayates delgados, muy finos, que además del uso ya indicado, también se emplean como adorno, con bordados de hilos de colores, para el uso personal o porque han sido solicitados expresamente, pues el material de fibra delgada, muy fina y bien escogida, es escaso ya que el maguey sólo tiene una parte central, el corazón. (Guerrero 46)



Fotografía 38. Detalle de un morral de *ixtle* cuyo frente está tejido en *crochet*, artesanía *hñähñu* de Santiago de Anaya. (Fotografía: Autoría propia, 2019)



Fotografía 39. Detalle del interior del morral en donde se puede apreciar la parte posterior y forro de la bolsa tejidos en telar de cintura. (Fotografía: Autoría propia, 2019)



Fotografía 40. Lienzo de *ixtle* tejido en telar de cintura y bordado en punto de cruz del mismo material teñido con tintes industriales por la artesana Esperanza Hernández Vargas. (Fotografía: Autoría propia, 2019)

Los objetos que se realizan en esta comunidad, a diferencia del Barrio de Taxadho en Ixmiquilpan, tienen mayor relación con la actividad turística del lugar y con el cultivo del maguey pulquero, ya que la gastronomía en el lugar es un atractivo preponderante y, como ya se dijo, esta planta se aprovecha totalmente. Es muy probable también que el dinamismo de los diseños obedezca a las exigencias del mercado, que busca la gastronomía del lugar y está ávido de encontrar novedades. En este sentido, los diseños que se ponen a la venta son menos "tradicionales" y se combinan muchas técnicas. Sin embargo, conservan aquellos que regularmente tienen que ver

con su uso en la vida cotidiana, sin olvidar la importancia que estos tienen en las ocasiones especiales.

1.2.2 La materia prima *hñähñu*

Como ya se mencionó, el proceso para elaborar los tejidos de *ixtle* es complejo ya que involucra a toda la familia en cada uno de los pasos que lo conforman y significa un compromiso para poder continuar con el siguiente. El compromiso, menciona Anthony Giddens (1996)[29] "… debe ser entendido como un fenómeno del sistema referencial interno: es un compromiso con la relación como tal, así como con la otra persona o personas implicadas" (Giddens 40). De ahí que, lo que elabora cada uno de los miembros de la comunidad, es una pieza que forma parte del resultado final del tejido de *ixtle* y su totalidad, al no implicar solamente su complejo proceso de elaboración, sino también la forma de pensar y sentir de quienes participan en las creaciones, que influye en la salvaguarda del cultivo de la planta y la preservación de la técnica.

La actividad alrededor de los tejidos de *ixtle* refleja claramente el significado sociocultural en la familia y posteriormente en la comunidad. En "Teoría de las prácticas sociales", Pedro V. Castro y otros (1996) dicen que: "Las áreas de actividad social y los lugares de reunión de áreas constituyen el eslabón necesario para elucidar las prácticas sociales." (Castro 43) En la actualidad, los hombres involucrados en esta labor trabajan alternadamente en el

[29] Anthony Giddens, en *Las consecuencias perversas de la humanidad. Modernidad, contingencia y riesgo* (1996), muestra una reflexión en torno al significado que la modernidad tiene en la vida cotidiana de las personas y cómo afecta su experiencia en términos de la interacción dialéctica de lo local y lo global, donde entre ambas, se da "una transformación de la intimidad", y lo que llama una relación pura en donde la confianza se mueve por un proceso de apertura mutua como soporte de las transiciones y transformaciones externas. <https://www.google.com.mx/books/edition/Las_consecuencias_perversas_de_la_modern/LjYz_0R0p0sC?hl=es&gbpv=1&dq=El+compromiso+%E2%80%9C%E2%80%A6+debe+ser+entendido+como+un+fen%C3%B3meno+del+sistema+referencial+interno:+es+un+compromiso+con+la+relaci%C3%B3n+como> (Giddens 1996)

campo o en el pastoreo de sus animales y las mujeres en las labores del hogar de acuerdo con las prácticas socioculturales, económicas y ecológicas que, como nuevamente mencionan Castro y otros (1996):

> Pueden pertenecer a tres esferas: parental, económica y política. La primera, garantiza la generación, mantenimiento y formación de hombres y mujeres, la segunda, la producción de las condiciones materiales para la vida social y la tercera, la creación de categorías sociales que trascienden la condición sexual. (Castro y otros 35)

Ello da cuenta de que las prácticas socioculturales se establecen entre hombres y/o mujeres e involucran, dimensionan el mundo de los objetos y se hallan dentro de prácticas socio-parentales y culturales. En este caso, los objetos son los textiles elaborados a partir del *ixtle* que surgen de esas prácticas socio-parentales, es decir, "no engendran condiciones materiales, sino agentes sociales, hombres y mujeres, susceptibles de asumir identidad social tras la mediación de prácticas socio-políticas […] las prácticas socio-parentales posibilitan la producción básica. Mujeres y hombres resultan imprescindibles para producir vida […] las mujeres, al mantener la vida de los agentes sociales constituye el primer ejemplo de vida social. (Castro y otros 38)

Dichas prácticas socioculturales se ven plasmadas en el proceso para la elaboración de los tejidos en telares de cintura (ver figura 6) referidos en estas comunidades. Un ejemplo se tuvo al conversar con la maestra artesana Esperanza Hernández Vargas (ver fotografías 41 y 42) en Santiago de Anaya durante la XXXIX Feria Gastronómica de Santiago de Anaya en abril de 2019. Con ella se pudo constatar la importancia que tiene el tejido

de *ixtle* en la región como práctica socio-cultural y parental. Ella refirió estar agradecida con esta técnica porque ha sido la salvación de su familia, la considera "…el regreso a la paz y al buen camino".

Dice haber aprendido a sacar la fibra del maguey pulquero a través de su papá, a quien veía hacerlo cuando le ayudaba a pastorear los borregos. Como le daba curiosidad, le pidió que le enseñara y lo aprendió muy bien, más tarde con esto apoyó un poco con el sustento de su familia, que era muy humilde. Esto lo hizo hasta que por motivos de falta de dinero la mandaron a trabajar con una señora, luego se casó y se fue del pueblo a vivir a la Ciudad de México donde tuvo a sus hijos.

Después de unos años, su esposo enfermó gravemente y uno de sus hijos "…se descarriló y lo metieron preso por robo a casa". Cuando su hijo salió de la cárcel, ella decidió regresar a su lugar de origen y "poner orden". Como ella sabía hilar y tejer el *ixtle*, comenzó a hacerlo de nuevo y a vender lo que tejía con mucho éxito. Con lo que ganaba pudo comprar medicinas para que su marido se curara, le dio un oficio de carpintero a su hijo y les alcanzó para comer. Ella ahora les dice a sus hijos: "…somos pobres pero honrados y vivimos tranquilos". Actualmente su marido le ayuda a tallar las pencas y como ella lo dice en sus propias palabras "…hila, teje, vende lo que hace con mucho orgullo y se siente muy feliz".

En el caso de los tejidos que se observaron (que no se hacen con la fibra de *ixtle*) en su mayoría están realizados por mujeres, principalmente las más ancianas de ellas. Ellas mismas compran los materiales y tejen o bordan los lienzos. Muy pocas veces se ve hilar a alguna artesana, aunque ahora es posible ver también que se involucran algunos hombres e incluso jóvenes que no viven en estas comunidades y que lo aprenden para no perder el

contacto con sus raíces culturales, a falta de las mujeres que tradicionalmente lo hacían dentro de sus familias.

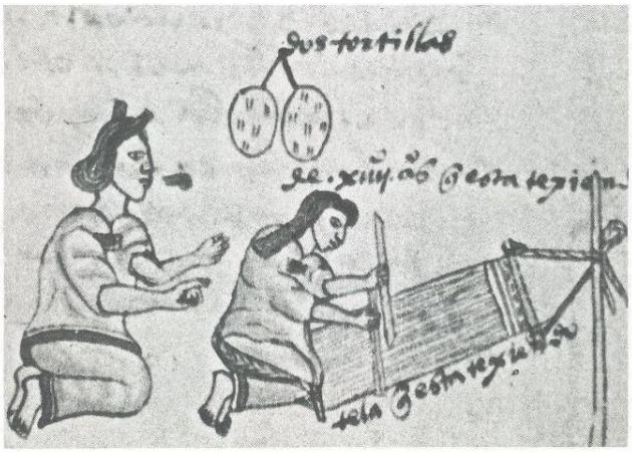


Figura 6. *Mujer joven tejiendo en un telar de cintura*. Códice Mendocino. Lámina LXI, f.60 r. (detalle)





Fotografías 41 y 42. La maestra artesana Esperanza Hernández Vargas hilando *ixtle* con un malacate de barro y portando un chal de *ixtle* con bordados del mismo material durante la XXXIX Feria Gastronómica de Santiago de Anaya. El chal está tejido en telar de cintura, las puntas están anudadas con la técnica de macramé y está bordado con punto de cruz. Sin embargo, los motivos bordados no pertenecen a la simbología *hñähñu* sino a reproducciones de revistas comerciales. (Fotografía: Autoría propia, abril 2019)

1.2.3 Producción visual *hñähñu*

En la simbología *hñähñu* de los bordados y tejidos hay una tradición que da cuenta de una porción de la historia de esta cultura y es la continuidad de su memoria. Es una tradición escrita por medio del tejido y el bordado que muestra su espiritualidad y visión del cosmos. En el caso de la cultura *hñähñu*, la escritura son los símbolos y los objetos que simbolizan a esta cultura son el maguey, la flora y la fauna que se representan de diversas formas.

Las representaciones en los diseños de los textiles han variado con el tiempo, lo mismo que la percepción de las nuevas generaciones sobre su origen, ya sea por la migración o por la falta de interés de aprender el significado de su simbología, así como por causas que han modificado el entorno, por ejemplo, la urbanización causante de un desequilibrio ecológico que pone en peligro de extinción algunas plantas y animales, entre estos las biznagas o las liebres. El haber convertido el río Tula que corre por esa región en un río de aguas negras, ha sido el causante de que sus tierras ya no sean tan fértiles y cuyos efectos han complicado aspectos básicos de su vida cotidiana relacionadas con el aseo, la salud y el comercio de plantas y animales que eran parte importante de su supervivencia, como lo señaló la maestra Beltrán en una de las pláticas con ella:

> Antes había muchos duraznos. Ahora ya no. Las nueces ya se están muriendo… por el agua, yo creo… el agua negra del río. Antes llegaba el agua bien limpiecita; se podía bañar uno en el río o ir a tomar agua para beber. Ahora ya no. (Testimonio de la maestra Adelaida Beltrán, agosto 2019)

Los animales y plantas que simbolizan la cultura *hñähñu* en uso, compilados por Carmen Lorenzo Monterrubio en *Geometrías de la Imaginación. Diseño e iconografía Hidalgo* (2004) son:

a) Motivos zoomorfos: entre los cuales el más importante es la paloma (*domitzu*) que es de origen silvestre; pero también los pichones, que son domesticados y otras aves silvestres como: los *Tza tza y Tza dahñí* (pájaros con peinado), *R'okné* (gorrioncitos); y aves grandes como: el *pada* (zopilote) y el *bonxemi* (águila) - Ver fotografía 43. (Lorenzo 15)



Fotografía 43. La maestra Adelaida Beltrán portando un chal con motivos zoomorfos de aves (Fotografía: Autoría propia, 2018).

b) Motivos fitomorfos: recurrentes en los bordados, de estos hay una clasificación general de flores (*deni*), flores grandes (*dongha denî*) y chicas (*tka' denî*), rosas, flores de estrella, flores de perritos, flor de muerto (*Hodrí*), flores del quiote de maguey (*golumbos*), enredaderas con flores y hojas (*dimathi*), ramas con hojas y granadas y quiotes de maguey (*boó*) - Ver fotografía 44. (Lorenzo 16)



Fotografía 44. Morral elaborado por la maestra Adelaida Beltrán en tela de doble faz que muestra un motivo fitomorfo de una flor grande o *Dongha Dení*. (Fotografía: Autoría propia, 2018).

c) Astros: también presentes en los bordados, cuyo motivo principal es la estrella de ocho picos (*Tzuhu*) que se diferencia de las flores porque carece de tallo - Ver fotografía 45. (Lorenzo 16)



Fotografía 45. Bolsita bordada por la maestra Adelaida Beltrán que muestra unos rombos (*Cocole*) y motivos de estrellas (*Tzuhu*). (Fotografía: Autoría propia, 2018).

d) Signos, marcas y señales: que son elementos de su cultura relacionados con la vida y la cosmovisión, tales como el corazón, que significa la vida (*Mathé*), los caminos angostos (*Hñuu*), los caminos amplios (*Dahñuu*), los rombos (*cocole*), las ofrendas de flores (*ndadri*) -ver fotografía 46. (Lorenzo 16)



Fotografía 46. Bolsitas bordadas por la maestra Adelaida Beltrán y su hermana Cándida Beltrán, que muestran una mezcla de motivos fitomorfos, astros y caminos (Fotografía: Autoría propia, 2018).

En charlas con miembros de esta comunidad, se ha percibido el desuso de algunos símbolos. Entre los cuales se puede mencionar la liebre (*xide*) que en palabras de la maestra Adelaida Beltrán Rafael[30] "…ya no se ve en los caminos[31]; así como algunas flores, que también han desaparecido y al no verlas más por las veredas, dejan de existir en los lienzos… al menos que se tengan en la cabeza como recuerdo…" Sin embargo, quedan algunos como testimonio en dechados antiguos de donde se retoman y al bordarlos sobre el lienzo tejido se vuelve a tomar lugar la palabra en forma de texto que les da vida y movimiento.

Es muy probable que algunos de los tejidos de *ixtle* antiguos ligados al Valle del Mezquital, hayan contado con la simbología *hñähñu* de la misma manera que ahora se puede apreciar en los textiles de algodón, lana y acrílico, como

[30] La maestra Adelaida Beltrán Rafael nació el 12 de abril de 1939 en la comunidad de San Nicolás en Ixmiquilpan, Hidalgo, donde aprendió de su abuela, Cándida Cortés, el oficio del tejido en telar de cintura. Ha sido merecedora de numerosos premios, entre los cuales destacan: en 2002, la Medalla al Mérito Artesanal del Estado de Hidalgo, como reconocimiento a sus más de 60 años de trayectoria en el uso del telar de cintura y en 2008, el Premio Estatal de Artes y Tradiciones Populares de Hidalgo con apoyo del CONACULTA, entre otros.

[31] En *Geometrías de la Imaginación. Diseño e iconografía: Hidalgo* (2004), Angélica Galicia y Sergio Sánchez, mencionan que el significado cultural de la palabra "camino" es una representación de "… las veredas donde huían los *hñähñus* cuando eran perseguidos por sus enemigos". Estos caminos podían ser angostos o *hñuu* y amplios *dahñuu.* (Lorenzo 16)

se pudo observar en los textiles de Santiago de Anaya, donde se pudieron observar algunos símbolos tejidos o bordados sobre el *ixtle*. En la actualidad, la importancia de los tejidos referidos radica en la obtención de las fibras de las pencas del maguey, la finura del hilado, la calidad de la textura y el uso del color.

La estructura de los tejidos es simple y está construida con tafetán (Ver figura 7 y fotografía 47). Sin embargo, todo el proceso que encierra, desde el cultivo de la planta, la obtención de la fibra, el hilo, el tejido y su uso, tiene un sentido más profundo que influye en las relaciones socio-culturales que se dan en torno al mismo y que se explicarán más adelante.

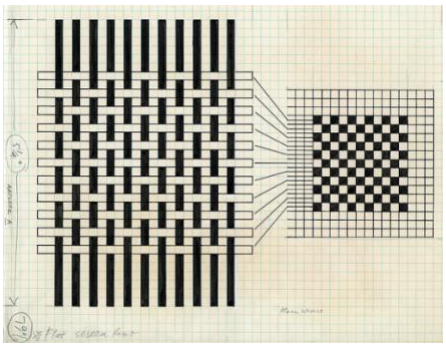


Figura 7. Diagrama del tafetán (Fuente: Albers, Anni. *On weaving*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1965. Impreso).



Fotografía 47. Bolsa de tafetán con hilos de *ixtle* teñido con tintes naturales elaborada en telar de cintura por la maestra Tomasa Mundo. (Fotografía: Autoría propia, 2006).

1.2.4 La narrativa cosmográfica *hñähñu*

La diversidad de los tejidos *hñähñus* unida a su cultura, es una manera de verse también en el otro y en su propio cosmos. Las historias que se desprenden de estos textiles son una fuente de conocimiento para estas comunidades, realidades que han sido transmitidas durante muchas generaciones; están arraigadas porque no sólo se aprenden sino también se

aprehenden, de tal manera que abren un diálogo con los otros (de la propia comunidad y de otras comunidades).

La narrativa de la cosmovisión *hñähñu* posee características que permiten conocer los símbolos que conforman sus tejidos. Estos son los documentos que permiten una aproximación con su pasado y la manera como la tradición en todas sus manifestaciones, pero particularmente en esta actividad, permanece y convive con las expresiones actuales. La estructura de los tejidos permanece, aunque sus componentes materiales hayan cambiado. En el texto "Cosmovisión y pensamiento indígena", Alfredo López-Austin (2002) dice que:

> Según la tradición mesoamericana, el universo está compuesto por dos tiempo-espacios diferentes y por dos clases de sustancias. Ambos tiempo-espacios son coexistentes; pero uno de ellos –el divino-fue-es causa del otro –el mundano- y seguirá existiendo tras la desaparición de éste. Las dos sustancias son distintas por ser fina, sutil e indestructible la primera; pesada, densa y perecedera la segunda. De la primera están formados los dioses y las fuerzas existentes desde el primer tiempo-espacio. Las criaturas, en cambio, están compuestas tanto por la sustancia fina y sutil como por la densa y pesada [...] En el momento de la culminación mítica […] los dioses adquieren una capa de sustancia pesada […] Elementos, astros, minerales, vegetales, animales y el hombre mismo son concebidos por esta razón como seres perecederos que llevan en su interior una persona divino no perecedera. (López-Austin 2)

Los símbolos que se pueden apreciar en los tejidos de la maestra Adelaida Beltrán dan cuenta de motivos zoomorfos y fitomorfos asociados con el hombre, algunos otros representan ideogramas que se relacionan con la religión (especialmente la católica) y los fenómenos naturales. De esta manera, se puede observar que cada elemento del cosmos está muy probablemente representado como una deidad o como vínculo con los otros y el universo. (Ver fotografía 48)



Fotografía 48. Detalle de textil bordado, conocido como "dechado", que muestra una variedad de símbolos pertenecientes a la cosmovisión de los artesanos *hñähñus* del Barrio de San Nicolás en el Valle del Mezquital. Lienzo tejido en telar de cintura con ligamento de tafetán e hilos de un solo calibre, bordado con hilos de crochet, de algodón. (Imagen tomada del catálogo que se imprimió de su trabajo con motivo del Premio Estatal de Artes y Tradiciones Populares de Hidalgo: Adelaida Beltrán Rafael Creación Popular, 2008).

1.2.5 El tejido *hñähñu*

La comunidad del Barrio de Taxadho sigue un modelo común en el proceso de elaboración del *ixtle*, de los tejidos en telares de cintura y de los bordados; también se reconoce al artesano que realiza determinada técnica textil y tiene las habilidades para desarrollarla, aunque es frecuente que a este último no se le llame así y más bien sea considerado como un "artista". El modelo de los artesanos *hñähñus* está fuertemente identificado con sus

bienes culturales a través de los tejidos y bordados. La simbología continúa funcionando como base de expresión, a pesar de que la materia prima no sea totalmente originaria de la región del Valle del Mezquital.

Los hombres y mujeres de estas comunidades, por medio de la actividad que envuelve el proceso del tejido, construyen relaciones socioculturales que fortalecen sus comunidades y les imprimen a las artesanías su propio carácter, como individuos y colectivos, como seres pertenecientes a una cultura. En los objetos artesanales tejidos está inmersa una serie de significados, pero también el sello de quien los hizo. Como ya se dijo, es común que entre la comunidad se reconozca y aprecie el trabajo de los demás. Por ejemplo, se pudo constatar cómo un lienzo bordado trazó el camino para llegar a la maestra Adelaida Beltrán (ver fotografías 49 y 50) después de varios años de que ella lo hubiera realizado, entre muchos otros que ha hecho a lo largo de su vida.



Fotografía 49. Bordado con hilos de algodón sobre manta para una blusa, realizado por la maestra Adelaida Beltrán en 1969 y adquirido en 1996. Con este textil fue posible localizarla varios años después. (Fotografía: Autoría propia, 2019)



Fotografía 50. Detalle del textil elaborado por la maestra Adelaida Beltrán, el cual refirió (el 24 de agosto de 2019) haber bordado hace cincuenta años. (Fotografía: Autoría propia, 2019)

En la actualidad, es difícil observar todas las etapas de elaboración de los tejidos en telar de cintura, por ejemplo, no es común ver el esquilado de los

borregos, el hilado y el teñido de la lana. El algodón es una fibra que apenas se usa porque es poco accesible por su precio y es difícil de vender. En el lugar, se aprecian en mayor proporción los bordados en bolsas y blusas sobre telas de popelina de poliéster cien por ciento o con un porcentaje de algodón; las de manta de algodón son escasas[32]. En algunas ocasiones mezclan los dos materiales, práctica que no es afortunada tanto por la calidad de los acabados (contraste de color y textura) como por los malos acabados de la prenda (ver fotografía 51).



Fotografía 51. Detalle de una blusa en donde están mezclados dos tipos de tela: popelina de poliéster en la parte del torso y algodón en las mangas. (Fotografía: Autoría propia, 2019)

El empleo del hilo de acrílico para bordar está generalizado. A decir de algunas artesanas, se debe a la resistencia que tiene el color cuando se lavan las prendas. Sin embargo, es muy probable que la razón de su desuso

[32] La escasez de la hilatura de algodón en México se ha debido, en gran parte porque durante el inicio del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, se cerraron la mayoría de fábricas que producían estos hilos, además disminuyó la siembra de la planta en el país por problemas de sequía, plagas, corrupción y aumento de la violencia por el narcotráfico (principalmente en el norte del país). Aunado a esto, las semillas se importan de Estados Unidos (siendo la mayoría de origen transgénico), por lo que tienen que ser aprobadas por la Secretaría de Agricultura y esto se hace de manera muy lenta… "el algodón es el único cultivo transgénico producido comercialmente en México…" (El Economista). De acuerdo con la Conabio, actualmente "los principales estados productores de algodón son Sonora, Baja California Norte y Chihuahua; también se realizan cultivos en los estados de Tamaulipas, Coahuila, Sinaloa, Baja California Sur, Chiapas y Campeche, aunque en menor proporción. Cabe destacar que el norte del país es la zona en donde se concentra la producción de algodón." (Conabio 15)

sea precisamente su alto costo y la poca accesibilidad que tienen para comprarlo, como se pudo percibir en palabras de la maestra Adelaida, quien dijo: "… ya no uso otros hilos porque ya no hay nadie que me los venda y la fábrica ya no existe, creo… ya no la vi cuando fui a México".

En el caso del Barrio de *Taxadhó*, los tejidos con *ixtle*, abarcan todo el proceso que ha sobrevivido al tiempo e influencias externas. El proceso comienza desde la preparación de la tierra para el cultivo de la planta de maguey, la recolección de las pencas, la limpieza de las fibras, el hilado, el teñido, el secado, el urdido, el montaje de la urdimbre en el telar de cintura, el tejido, la confección y los acabados del objeto textil planeado. De *ixtle* se siguen tejiendo prendas de uso cotidiano en la comunidad, tales como: ayates (lienzos para cargar a los bebés, para cargar flores, transportar leña o acompañar a los difuntos), mecapales (para sostener el telar de cintura para sujetar bultos en la frente), morrales y costales para cargar semillas u otros objetos.

Los artesanos *hñähñus* de ambos barrios en el Valle del Mezquital tienen el conocimiento de las técnicas para elaborar las artesanías, pero también entre ellos existen quienes no sólo reproducen los símbolos sino se convierten en autores que expresan sus sentimientos a través de lo que hacen con relación a la naturaleza. Esta actividad les permite cubrir necesidades de creación, identidad y libertad. En el texto *Ecología*, Eugene P. Odum (1972), refiere que esto significa para el hombre "… el conocimiento preciso para subsistir, de su medio ambiente, esto es, de las fuerzas naturales y de las plantas y de los animales que lo rodean. Es la 'casa' o 'lugar donde se vive'…" (Odum 1).

De este modo, las temáticas de inspiración que se han podido apreciar tienen relación con el mundo que las artesanas-autoras están viviendo en el presente y que les permiten subsistir sin dejar a un lado los símbolos que permanecen por herencia como parte de su cosmovisión pero también del cuidado de la ecología que va más allá del objeto textil material, ya que éste es una expresión de su lenguaje en combinación con su memoria cultural e imaginación: paisaje, entorno, mitos, ritos, religión, fenómenos naturales. En el texto *Verdad y Método I*, Georg Gadamer (1999), menciona al respecto lo siguiente:

> El lenguaje no es sólo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, sino que en él se basa y se representa el que los hombres simplemente tengan *mundo*. Para el hombre el mundo está ahí como mundo, en una forma bajo la cual no tiene existencia para ningún otro ser vivo puesto en él. Y esta existencia del mundo está constituida lingüísticamente […] El lenguaje sólo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se representa el mundo […] Tener mundo quiere decir comportarse respecto al mundo […] Esta capacidad es tanto tener mundo como tener lenguaje […] El entorno es el "medio" en el que uno vive, y la influencia del entorno sobre el carácter y el modo de vida de uno es lo que hace su significación. (Gadamer 531-532)

El espacio de las artesanas *hñähñus* para elaborar sus textiles, son sus casas o talleres familiares. Las tareas en torno a esta actividad involucran a toda la familia. Lo que realizan es usado por ellos mismos, lo portan en algún detalle de su vestimenta (cada vez con menor frecuencia entre la gente mayor y casi nulos en la gente joven), hacen objetos de uso doméstico y

también lo comercializan desde sus casas, talleres, mercados, cooperativas de artesanos, ferias artesanales o a través de intermediarios a nivel local y nacional.

Existen muy pocas tiendas de artesanías y es más frecuente encontrar objetos de buena calidad directamente con los artesanos que los elaboran en sus casas o en misceláneas, tortillerías y otros pequeños negocios de vecinos y amigos, quienes por lo regular están dispuestos a apoyar su comercio con estas piezas y muestran actos solidarios con los miembros de su comunidad, por ejemplo, si alguna artesana es invitada a una feria artesanal, les avisa a sus vecinas y amigas para que le den sus textiles y los ofrezca a la venta junto con los de ella (como en el caso de la maestra Beltrán en una de las ferias en donde se le ubicó).

Alfredo López-Austin (2012), dice que: "…el devenir convierte la construcción del sistema en un proceso cotidiano ininterrumpido" (López Austin 6). El devenir tiene que ver con la experiencia y un lenguaje interior que se puede relacionar con los tejidos de los cuales emerge un cierto grado de subjetividad entendida como un lenguaje interior del emisor hacia el receptor. Es decir, lo que se podría percibir no es algo que se pueda explicar con palabras. Es el resultado de un proceso que se conecta con la naturaleza pero que también es un acto colectivo entre quienes participan en la creación del tejido. En el caso del *ixtle*, el maguey da la subsistencia en la comunidad, es una forma del Ser y es intersubjetivo porque, como dice este autor menciona "…está formado por los actos mentales de la colectividad constructora-creadora" (López Austin 8).

Para López-Austin (2012) la intersubjetividad es una unidad del conjunto sistémico, una red de coherencia relativa, que no uniforma el pensamiento

ni los sentimientos ni las acciones de las personas y mantiene una posibilidad de comunicación a pesar de las diferencias, así como las variantes temporales y espaciales que se dan en el sistema de producción, los recursos económicos, el medio ambiente, las tradiciones, la lengua, etcétera.

El punto de vista holístico del que habla el autor–se relaciona, por ejemplo, con los tejidos de *ixtle* dado que el conjunto de personas que intervienen en el proceso, aprehenden de manera racional y emocional su entorno y la naturaleza. La aparente sencillez de este tipo de tejidos es subjetiva. Existen muchas miradas, pero desde la comunidad, la permanencia de la tradición en torno al *ixtle* es muy fuerte, su significado tiene la respuesta en la naturaleza y en la conexión de la comunidad con la tierra como fuente de vida.

Las comunidades de tejedores *hñähñus* (tanto los que se dedican al tejido del *ixtle* como de otras fibras) se hallan como sujetos frente a su realidad actual desde un punto de vista objetivo porque requieren de la supervivencia diaria, que los enfrenta a reconfigurar sus conocimientos y en algunas ocasiones a admitir algunas influencias visuales externas o que no son propias de su tradición cultural sino de su devenir, que está en constante movimiento, les permite crear y configurar su mundo de manera subjetiva.[33]

[33] Rodolfo Mondolfo (2007), en *Heráclito Textos y problemas de su interpretación,* presenta el testimonio de Platón en *Crátilo* quien menciona que para Heráclito "…todas las cosas pasan y nada queda inmóvil, y comparando a los seres con la corriente de un río, dice que no podrías entrar dos veces en un mismo río". (Mondolfo 11). Por otra parte, dice que Aristóteles en *De caelo* sostiene de Heráclito sobre el devenir, que: "todo deviene y fluye, pero una sola cosa permanece, aquella, precisamente, de la que todas estas cosas han nacido para transformarse". (Mondolfo 109). Por lo cual, la naturaleza de la existencia es una continua transformación. Para Morin (2016), quien muestra su interés por Heráclito, esto tiene que ver con lo que denomina homeostasis, que se relaciona con la auto-producción y auto-reorganización permanentes del ser vivo, es decir, hay un constante cambio en bucle donde la Naturaleza va hallando su equilibrio. (Morin 2016 244-245) En el caso de las comunidades *hñähñus* del Valle del Mezquital, conocen la Naturaleza que lo conforma; saben cuándo es mejor cultivar y obtener las materias primas para no romper con los ciclos. Las tejedoras conocen

REFLEXIONES PRELIMINARES

De acuerdo con el objetivo del primer capítulo y el método de investigación empírica que se efectuó, apoyado en la postura de Edgar Morin (2016) sobre la "… búsqueda de un método que pueda articular lo que está separado y volver a unir lo que está desunido" (Morin 27) se considera que la apertura entre la relación Objeto-Sujeto podría existir en la labor del tejido en telares de cintura hacia un pensamiento complejo.

El contexto socio-cultural del Valle del Mezquital de Taxadho, San Nicolás y Santiago de Anaya da cuenta de la relación del entorno natural para la producción de los tejidos, en primera instancia en aquellos que se construyen con hilos de *ixtle* (fibra endémica de la planta de maguey) y también con aquellos que se realizan con otras fibras, tanto naturales como sintéticas. Ambas manifestaciones representan para las tejedoras un modo de supervivencia, y para algunas de ellas, además, una manera de percibir el mundo a través de sus vivencias cotidianas con lo cual es posible la generación de sentido, pues el textil es un medio que les permite expresarse para contar historias, describir lugares o evocar sentimientos en un medio natural del cual se apropian. Los hilos representan el poder de la palabra que adquieren sentido "… para tener sentido la palabra necesita del texto que es su propio contexto y el texto necesita del contexto donde se enuncia." (Morin 15)

El sistema natural del Valle del Mezquital se podría vincular con el sistema cultural de la producción de textiles en las comunidades de tejedoras *hñähñus* relacionados con los materiales, las técnicas y los símbolos heredados. El acercamiento con estas comunidades permitió ubicar para

estos ciclos, y así es como los observan, los interpretan, los integran y los transforman en textiles. Por eso, su pensamiento es complejo, pues forma parte de una recursividad.

este estudio, su tiempo-espacio-socio-cultural y artístico, así como observar de qué manera se podría describir y relacionar el entorno natural con la producción de los textiles, la simbología, las herramientas y los materiales empleados para tejer.

La postura que Edgar Morin plantea en el *Método I La naturaleza de la naturaleza* (2016), en cuanto a la relación del ser humano con su entorno, y en *El Método V La humanidad de la Humanidad* (2014), se centra en la identidad humana y la cultura para propiciar la apertura hacia la relación objeto-sujeto (telar-tejedora). Los elementos naturales conforman un todo cultural manifestado en las artesanas tejedoras, pues son capaces de transformar la naturaleza en algo diferente para hallar la organización a través de sus tejidos. Lo que ellas hacen implica naturaleza expresada a través de símbolos, colores, iconos y materias primas que influyen de algún modo en la forma de vida de sus comunidades.

Es evidente que en las tejedoras *hñähñus* actuales existe un peso del exterior que les obliga a transformar sus productos, ya sea por dinámicas familiares en donde sus miembros ya no se dedican a cultivar el campo o han emigrado e incluso no conocen su lengua, ni las costumbres y técnicas, o simplemente porque no se cuenta con el poder económico ni la promoción necesaria de lo que realizan, a pesar de que el tejido continúa siendo una actividad de cohesión social cuyos productos se venden en su mayoría como artesanía y medio de supervivencia, y de algún modo, está presente en sus comunidades para aprender y aprehender su cultura.

Es relevante señalar que, según la información recabada en las comunidades que trabajan con el *ixtle*, el cultivo del maguey se está haciendo de manera descontrolada, sin respetar los tiempos de la planta debido a la alta

demanda de consumo de la "barbacoa de hoyo" (platillo muy apreciado en la zona y fuera de ella) afectando la calidad de las tierras. Por otra parte, se depredan las plantas por aquellos a quienes no les interesa cultivar y prefieren urbanizar los campos, sin importar que estos aún sean el sustento de muchas familias. De este modo, plantas como el maguey, que sería el ejemplo de un elemento natural donde "se aprovecha todo" y que se vuelve cultural, ha caído en manos de la depredación humana, más interesada en un beneficio económico individual que comunitario.

Entre los jóvenes, hay aquellos que permanecen en sus comunidades, pero ya no trabajan la tierra pues tienen el afán de "una mejor vida", ya sea porque han adquirido estudios que les permiten tener otros medios de subsistencia o simplemente porque salen en la búsqueda de otro tipo de trabajos menos fatigantes y más remunerados. O simplemente, porque hay desinterés en mantener ellos mismos sus tradiciones (las pueden "ver de lejos" y tal vez disfrutarlas, pero prefieren "que las hagan los otros", los "menos favorecidos" porque "no buscaron una mejor vida"). Asimismo, en muchas ocasiones han sido sus propios familiares quienes les han empujado a salir de sus comunidades y no les han enseñado su lengua o sus tradiciones para que no sufran la discriminación que ellos han vivido constantemente, así como la pobreza y falta de oportunidades frente a los problemas que ha generado la urbanización.

La occidentalización está cada vez más presente en sus vidas debido al fenómeno que ha traído la globalización. Esto les ha dado acceso a los medios de comunicación como la televisión comercial, la internet y las redes sociales. Lo que ahí se promueve les incita a tener otras aspiraciones, la mayoría de las veces superfluas y muy ajenas a su cultura originaria, y modifica a paso veloz su vida cotidiana.

Sin embargo, entre las tejedoras *hñähñus* que continúan con la labor del tejido en telares de cintura, la producción del sistema natural y cultural, planteadas en la hipótesis, arrojaron los siguientes modos de comprenderla:

a) El sistema natural se relaciona con el medio ambiente, con lo económico y la cosmovisión de las tejedoras, sobre todo a partir del uso que se le da a la planta del maguey, de la cual se aprovecha prácticamente "todo", haciendo de ella una unidad compleja organizada donde cada una de sus partes es ese "todo" que se halla en el entorno del Valle del Mezquital, y que puede explicar la relación que hay entre el sistema natural objetivo y el empírico que propone Morin en su *Método I La naturaleza de la naturaleza* (2016). De algún modo, las tejedoras son ecosistemas y a la vez, están relacionadas con el ecosistema biológico de su entorno. Su pensamiento es cosmogónico y transforman la naturaleza para su supervivencia.

b) En cuanto al sistema cultural *hñähñu* relacionado con el arte, las creencias y la espiritualidad, como mediadores, hay una posible emergencia de una zona de no-resistencia, en especial en los tejidos de las nombradas maestras artesanas quienes cuentan con el conocimiento de sus símbolos, de la técnica y habilidades especiales para llevar a cabo un proceso creativo-introspectivo.

c) A partir de la observación de las actividades que realizan las artesanas de la comunidad y de quienes ellas mismas consideran maestras, ha sido posible ver en sus tejidos varios elementos que constituyen la naturaleza de su entorno, tanto

> en las materias primas que emplean en sus tejidos como en los símbolos que los conforman. Con esto, se abre la posibilidad de explicar lo que atañe a su experiencia particular, el sistema natural-cultural y la interacción con lo social, lo histórico y lo individual como objeto transdisciplinario.

La descripción del entorno del Valle del Mezquital abre muchas interrogantes para tratar de comprender el imaginario que les da identidad a las tejedoras del lugar, así como la práctica del tejido como un generador de sentido con fronteras de lo biológico a lo social y cultural. El haber reencontrado a la maestra Beltrán por medio de un textil de su autoría, y a la maestra Tomasa Mundo con sus tejidos de *ixtle*, propició la observación y comparación del trabajo que ellas en particular realizan junto al que hacen otras tejedoras en sus comunidades.

Sin embargo, es preciso conocer lo que ellas particularmente plasman en sus tejidos; de qué manera aprehenden y recrean su universo cuando tejen; cómo es su contacto con la tierra, sus frutos y el papel que juega su conocimiento a través del lenguaje con el cual reproducen su iconografía; de qué manera la labor que realizan podría inspirar a las nuevas generaciones en favor del cuidado del entorno, sus elementos naturales y la preservación de su cultura. Para ello, en el capítulo siguiente se buscará identificar la producción de sentido de los textiles de estas maestras artesanas a partir de la descripción de la semiosfera de sus tejidos.

CAPÍTULO II

LOS TEJIDOS *HÑÄHÑÜS* DEL VALLE DEL MEZQUITAL: UN ESPACIO PLENO DE SENTIDO

El contexto de la cultura *hñähñu* del Valle del Mezquital y la relación que guarda el entorno natural, social y cultural con la producción de tejidos en telares de cintura por las mujeres de las comunidades en donde se hizo el trabajo de campo, permitió observar y comparar los textiles y procesos de varias artesanas, así como sus prácticas (algunas ancestrales, otras actuales). En dicha comparación, fue posible cerciorarse, en una primera instancia, de la organización que las artesanas tejedoras tienen en la vida cotidiana con relación al tejido, las técnicas y los materiales que emplean, así como la manera en la que representan y/o recrean la iconografía que han heredado de su cultura.

En el presente capítulo se tiene como objetivo identificar la producción de sentido de los textiles *hñähñus* del Valle del Mezquital a partir de la Semiótica de la Cultura propuesta por Iuri Lotman (1996), mediante la cual se describe la gran semiosfera de los tejidos *hñähñus* de este lugar y los sistemas que la conforman. También se analizan los tejidos en telar de cintura de las maestras Tomasa Mundo y Adelaida Beltrán, con la finalidad de hacer énfasis en el tejido como una actividad compleja y transdisciplinaria al apreciarse en ella un diálogo con los espacios natural, social y cultural, en conjunción con el tiempo, la memoria e identidad.

Lo anterior conduce a la pregunta de investigación: ¿Cómo es el proceso semiótico manifiesto en los tejidos de las maestras Mundo y Beltrán, a través del cual se observa la interacción entre el espacio natural, social y cultural que, a través del tiempo y la memoria, considera compleja y

transdisciplinaria la actividad del tejido que se aprecia en la producción textil como una gran semiosfera identitaria de la cultura *hñähñu*?

A raíz de este cuestionamiento, la hipótesis es que la práctica de tejido que realizan las artesanas mencionadas, representa el espacio natural, social y cultural del grupo *hñähñu* del Valle del Mezquital. Esta actividad se ha ido adaptando a los cambios manifestados en diferentes tiempos. A través de ella, se ha preservado la memoria cultural que le da identidad a este grupo originario, por lo tanto, es compleja, transdisciplinaria y generadora de sentido. Se explica desde las teorías de subjetividad de Lotman (1996), ya que, él considera la interacción cultural como un motivo de análisis semiótico en el que un conjunto de sistemas interactúa en determinados espacios y tiempos, así como en diferentes niveles de organización, comunicación y significación.

El espacio natural del Valle del Mezquital, en primera instancia, se considera un espacio de sentido, que es un concepto de emergencia[34] para Edgar Morin (2016), pues la simbiosis entre la naturaleza que lo conforma, es análoga a la de los tejidos mismos, toda vez que la naturaleza es plasmada y representada por las tejedoras, se aprecia la comunicación constante que ellas mantienen con su entorno. Este espacio es un universo semiótico que está constituido por diferentes sistemas conformados en la gran semiosfera de los tejidos *hñähñus.* Desde la perspectiva de Iuri Lotman (1996) el análisis realizado sienta una base para identificar los niveles de realidad

[34] De acuerdo con Edgar Morin en *El Método 1. La naturaleza de la naturaleza* (2016): "Se puede llamar emergencias a las cualidades o propiedades de un sistema que presentan un carácter de novedad con relación a las cualidades o propiedades de los componentes considerados aisladamente o dispuestos de forma diferente en otro tipo de sistema" (Morin 2016 137)

desde la óptica de Basarab Nicolescu (1996)[35] que se abordará en el capítulo siguiente.

En la descripción de la gran semiosfera de los tejidos *hñähñus*, se detalla la conexión que guarda el espacio de sentido complejo con el antroposemiótico, así como el espacio natural, con el concepto del espacio-tiempo y la tradición de estos tejidos con el espacio semiótico del lugar. A partir de ello, se ubican los diferentes sistemas y subsistemas que constituyen el gran sistema de los tejidos y se analiza el diálogo que existe entre el espacio semiótico del Valle del Mezquital, los sistemas hallados, y la ubicación de las simetrías y asimetrías que fungen como un mecanismo generador de sentido en los tejidos, con lo cual se logra una traducción intersemiótica.

El interés por describir lo que está dentro de la semiosfera de los tejidos *hñähñus* del Valle del Mezquital abarca muchos aspectos para su análisis, entre los cuales está el acercamiento al texto *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes* (1990) de Jacques Galinier, quien ha realizado estudios profundos de esta cultura que ha resistido por cientos de años diversas incursiones e inclemencias, pero que se ha podido adaptar y reinventar sin perder su esencia y su particular manera de ver el mundo.
Es conocido que, desde tiempos anteriores a la llegada de los españoles a estas tierras, hasta nuestros días, ha habido transformación en la lengua, la vestimenta, la religión, la música y en general, en todo lo relacionado con la occidentalización, y en la actualidad, con el fenómeno de la globalización. A pesar de ello, la resistencia de la cultura *hñähñu* en esta región está

[35] La propuesta de Iuri Lotman está contenida en la *Semiosfera I* (1996). El concepto de Niveles de Realidad lo desarrolla Basarab Nicolescu en su obra *La Transdisciplinariedad Manifiesto* (1996).

fuertemente ligada a su sentido de identidad pues permanecen aquellas características que la sustentan y les distinguen.

Si se habla de la práctica del tejido *hñähñu* como producción de sentido, hay que tomar en cuenta la cosmovisión de esta cultura como un macrosistema[36] que conforma la gran semiosfera identitaria de este pueblo. El tejido, en este sentido, posibilita la abstracción de todo el conjunto de sistemas que lo conforman. Las tejedoras Mundo y Beltrán, a través de su actividad, expresan su memoria cultural e identidad, además de poseer un discurso artístico que cuenta con una mirada particular que se traslada de lo individual hacia lo colectivo.

La identidad es un concepto complejo en sí mismo, que en términos de Edgar Morin (2016), comprende el Uno y el Todo a la vez. La memoria colectiva en la comunidad, se tiene por herencia e identidad, sin embargo, como señala Giménez (2005 b): "…tiene por soporte a un grupo limitado en espacio y tiempo." (Giménez 2005 b 123). El espacio habitado se transforma a través del tiempo e incluso se podría decir que se puede "trasladar" el tiempo en un sentido abstracto (como más adelante se explicará), pero conserva características únicas y rasgos identitarios que distinguen a las diferentes comunidades *hñähñus* que viven en otras zonas de Hidalgo, en otras regiones del país o incluso en el extranjero.[37]

[36] Las aportaciones de Alfredo López Austin en torno a la cosmovisión, es sustancial, pues como señaló en una entrevista realizada por Alicia Salmerón y Elisa Speckman "Cosmovisión y mitos" (2004), la cosmovisión es más que un conjunto de creencias; es un sistema, un macrosistema y la máxima abstracción de sistemas que ha creado el hombre en todos los aspectos de la vida cotidiana, trascendiendo con ello sus vías de expresión, y dejando al descubierto el mito y el rito. (López Austin en Salmerón y Speckman 37).

[37] Esto corresponde a las narraciones de algunos artesanos y artesanas *hñähñus* respecto a sus familiares que viven en el extranjero, pero que conservan sus tradiciones. Por ejemplo, una sobrina de la maestra Adelaida Beltrán que aprendió a tejer en telar de cintura en Estados Unidos habiendo nacido allá y sin conocer México, u otro sobrino (hijo de su hermana Cándida) que aprendió el *hñähñu* cuando emigró a ese país, al convivir con otros compañeros del mismo grupo originario, aunque no pertenecientes al del Valle del Mezquital.

Al estar ligada la cultura a la identidad social, y ésta a la vez, a la memoria colectiva, existen puntos de referencia fundamentales que parten de la identidad individual de cada miembro de la cultura *hñähñu*, y en el caso particular de esta investigación de las tejedoras, pues cada una de ellas, como individuos, conforman una parte de la identidad de su comunidad, donde son reconocidas.

La innovación y adaptación que este grupo originario ha tenido en el transcurso de su historia (como ha sucedido en otros grupos originarios), le permite conservar sus propios elementos culturales a través del tiempo, con adaptaciones y cambios sin perder su esencia.[38] De este modo, el sistema semidesértico que conforma el Valle del Mezquital, puede ser explicado a través del entramado que estas dos artesanas hacen entre todos estos sistemas, que les permiten estructurar y sistematizar su pensamiento. De gran relevancia es todo esto en la actualidad pues, entre otras cosas, significaría influir en las nuevas generaciones en el conocimiento y cuidado de la naturaleza de su entorno, la preservación de su cultura y su significación.

La práctica del tejido *hñähñu* en telar de cintura forma parte del discurso de los tejidos y visibiliza de una manera particular la conexión del cuerpo de las tejedoras con el espacio natural, que tiene su soporte en la memoria colectiva. Esta actividad que les representa y les distingue en su comunidad,

[38] Margarita Nolasco (1995) en la reseña bibliográfica "Por la tierra y por los santos: identidad y persistencia cultural entre yaquis y mayos" de Alejandro Figueroa, destaca lo que él dice sobre el acceso que estos grupos tienen actualmente a los medios de comunicación y al consumo de productos que les son ajenos y que, a pesar de ello, "…al igual que otros grupos indígenas, que incorporan elementos culturales ajenos, siempre lo hacen dándoles un nuevo significado". (Nolasco 131)

también tiene influencia en los descendientes *hñähñus* que han salido de sus comunidades o en quienes son ajenos y no pertenecen a ella.

En consecuencia, se describe la producción textil de ambas artesanas, y se hace un análisis comparativo de sus tejidos para mostrar las convergencias y divergencias halladas en su trabajo, pues el imaginario que les da identidad como tejedoras *hñähñus*, y la práctica del tejido como generador de sentido, se relaciona con lo biológico, lo social, lo cultural y articula lo que existe entre el mundo externo con el objeto y el mundo interno con el sujeto.

A lo largo de esta investigación, existe la posibilidad de que los tejidos de las maestras Mundo y Beltrán representan una actividad compleja y transdisciplinaria al contar con múltiples conexiones a partir de su herencia, su pensamiento cosmogónico, el aprovechamiento de la naturaleza y su adaptación al medio, así como a los cambios sucedidos a través del tiempo (con sus diferentes consecuencias), pero que les ha permitido reflexionar lo que observan para hacerlo suyo y expresarlo, lo cual es un generador de sentidos.

2.1 LA GRAN SEMIOSFERA DE LOS TEJIDOS *HÑÄHÑUS*

Para Lotman (1996), el término de semiosfera es de carácter abstracto y no se debe confundir con el de noosfera de Vernadski considerado en "…una determinada etapa en el desarrollo de la biosfera[39]…" (Lotman 1996 11). La noosfera para Lotman (1996), es una determinada etapa en el desarrollo de

[39] Es de importancia lo que refiere Lotman (1996) respecto al sentido de biosfera para Vernadski, quien dice que ésta tiene un mecanismo cósmico dentro de la estructura planetaria que abarca toda la materia viva constituida por un conjunto de organismos vivos, que transforma la energía solar en energía química y física, y con ello la materia inerte. El hombre en la naturaleza, como todos los seres vivos, son una función de la biosfera, en un determinado espacio-tiempo. (Lotman 1996 11-12)

la biosfera donde comienza el dominio de la razón humana, cuya existencia es material y espacial en una parte del planeta, mientras que el espacio de la semiosfera es abstracto, tiene un sentido metafórico y está encerrado en sí mismo. (Lotman 1996 11)

Por su parte, para Edgar Morin (2014)[40]: "Toda sociedad humana engendra su noosfera…" (Morin 2014 50) al pensar que la mente humana es el medio sin el cual no se podría realizar nada de lo que se considera humano, ya que depende del pensamiento y la cultura, a través de la cual participan de manera recursiva los saberes y mitos, por medio de los cuales los seres humanos se organizan en sociedad.

La Naturaleza es una unidad compleja y global que relaciona el Todo y las partes que lo comprenden pues es un sistema que se halla en todas partes. Siendo que "…la vida es un sistema de sistemas…" (Morin 2016 128), el ser humano forma parte del Todo, del sistema de sistemas, en la cual su evolución mental, psicológica y afectiva ha sido posible a través de la emergencia del lenguaje y la cultura. Esto ha permitido a la humanidad organizarse, comunicarse y hacer emerger diversas cualidades; ha sido a través de su mente que se ha podido abrir al mundo, reflexionar y tomar conciencia de él.[41] De este modo, los tejidos de las maestras Mundo y Beltrán, en términos de Morin (2016) son un sistema de sistemas, que en

[40] En *El Método 5 La humanidad de la humanidad*, Morin (2014) se refiere a la noosfera como aquello que contiene a los humanos y es parte de ellos, que es capaz de transfigurar lo real y confundirse con ello, pues es a través de los saberes, mitos, leyendas o ideas, que los seres nacidos de la mente, por ejemplo, los dioses, cobran fuerza por medio de la fe o las creencias, ya que emergen del pensamiento mitológico. (Morin 2014 50-51)

[41] Estas ideas las desarrolla Morin en *El Método 5. La humanidad de la humanidad* (2014), específicamente cuando se refiere a la función que tienen el cerebro, la mente, el lenguaje y la cultura, pues sin pensamiento no hay cultura y la consciencia es una emergencia de la mente humana que le pertenece al mundo. (Morin 2016 39-45)

Lotman (1996) es el "gran sistema" visto como un gran modelo generador de otros modelos.

El espacio semiótico que se halla en el "gran sistema" de la semiosfera de los tejidos *hñähñus*, donde es posible la semiosis, está ocupado por diversas formaciones semióticas en diversos niveles de organización cuyos sistemas funcionan sumergidos en un *continuum* semiótico. (Lotman 1996 11-12) En el Valle del Mezquital el hombre y la naturaleza forman parte de ese "gran sistema" cuyos componentes no se encuentran aislados.

De este modo, los tejidos *hñähñus* están conformados por una serie de signos dentro de un espacio, con un sentido metafórico, donde surgen muchos procesos comunicativos que se encuentran en interacción constante permitiendo múltiples intercambios. La naturaleza y todo lo que la conforman están ligados a la cultura *hñähñu* sin excepción pues en su universo semiótico hay diversos textos y lenguajes cerrados distintos entre sí, y donde "… la existencia de ese universo hace realidad el acto sígnico particular". (Lotman 1996 24)

En los orígenes de la semiótica contemporánea, Lotman en *Acerca de la semiosfera* ([1984] 1996) se remonta a sus dos tradiciones científicas, la primera de Charles S. Peirce ([1992-1998] 2012)[42] y Charles Morris ([1938] 1994), cuyo punto de partida es el signo como elemento primario de todo sistema semiótico […] y la segunda […] que fundamenta la antinomia entre

[42] Peirce, Charles S. *Obra filosófica reunida; edición Nathan Houser, Christian Kloesel; traducción Darin McNaab.* México: FCE, 2012. Impreso. De: *The essential Peirce. Selected philosophical writings*, 1992. Volume I (1867-1893).
Peirce, Charles S. *Obra filosófica reunida; edición Nathan Houser, Christian Kloesel*; traducción Darin McNaab. México: FCE, 2012. De: *The essential Peirce. Selected philosophical writings*, 1998. Volume II (1893-1913). Editor digital: Trivillus. ePub base r1.2
Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974. Impreso.

la lengua y el habla de Saussure y la Escuela de Praga. Del primer enfoque, tomó como base el elemento más simple (el signo aislado) y lo que se considera semejante a él (la secuencia de signos)[43]. Del segundo enfoque consideró el acto comunicacional aislado (intercambio de un mensaje entre destinador y destinatario como elemento primario, que es el modelo de la lengua natural) y el modelo de todo acto semiótico (las lenguas naturales como modelos semióticos universales).[44]

Para Lotman ([1984] 1996), la cultura se construye sobre la base de dos lenguajes primarios, uno que es la lengua natural[45] que se da en el trato cotidiano y el otro que tiene que ver con el modelo estructural del espacio que puede dividirse entre, por ejemplo, la vida y la muerte o lo sagrado y lo profano. En la lengua natural se forma una duplicación del mundo-objeto, donde todas las divisiones del espacio forman construcciones homomórficas con un espacio propio y otro ajeno, como en los rituales, donde se copia de manera homomorfa el universo, y donde quien, al entrar y hacerse partícipe de él se convierte en otro, para después adquirir de nuevo su esencia humana. Es entonces cuando:

> La duplicación del mundo en la palabra y la del hombre en el espacio forman el dualismo semiótico de partida. La cultura, en correspondencia con el tipo de memoria inherente a ella,

[43] Morris, Charles. *Fundamentos de la Teoría de los signos*. Barcelona: Ed. Paidós, 1994. Impreso.

[44] De este segundo enfoque atribuible a Saussure, Revzin definió que: "El objeto de estudio de la semiótica es cualquier objeto que ceda ante los recursos de la descripción lingüística" cuyo criterio responde al pensamiento científico que lleva de lo simple a lo complejo con el peligro de que el análisis se perciba como una propiedad ontológica del objeto complejo reducido a la suma de objetos simples. Ahora se sabe que su separación obedece a una necesidad heurística y que sólo pueden funcionar mediante un *continuum* semiótico en diversos niveles de organización. (Lotman 1996 21).

[45] Para Lotman (1996) la lengua natural representa una serie de signos independientes extendida en el espacio, que tiende a convertirse en un único signo portador de sentido. (Lotman 1996 95)

> selecciona en toda esa masa de comunicados lo que, desde su punto de vista, son "textos", es decir, está sujeto a inclusión en la memoria colectiva. (Lotman 1996 58)

En el caso de los tejidos de la maestra Mundo, hay varios lenguajes primarios que se transforman en otros lenguajes:

a) El de la planta de maguey, de donde se obtienen las fibras de *ixtle,* que sólo comprenden los campesinos que lo cultivan y las tejedoras que las hilan, ya que ambos tienen una relación con la tierra.

b) El de las fibras de *ixtle*, que son transformadas al lenguaje del hilo.

c) El del hilo, que se transforma al lenguaje de la urdimbre colocada en el telar de cintura.

d) El de la trama, que al insertarse en la calada (espacio que forman los hilos de la urdimbre para que se dé el tejido), en un intercambio aritmético, que no necesita un color adicional al de la fibra misma, pues en ese estado ya le está dando forma a la naturaleza.

e) El del color, al teñirse los hilos, que comprende dos lenguajes: el de los teñidos con tintes naturales (que se toman de la naturaleza); y el de los tintes artificiales (que tienen origen en la industria).

f) El de la forma, cuando con los lienzos tejidos se realizan objetos textiles o cuando a estos se les realizan acabados de costura a mano, asas trenzadas o adornos con motivos de *crochet*.

En el caso de los tejidos de la maestra Beltrán, los lenguajes primarios se dan de modo distinto pues todos los hilos son industriales y están previamente teñidos. Además, el tipo de tejido que ella hace corresponde a la construcción de una tela doble que tiene como base dos colores en contraste que se intercambian constantemente, es decir, ella teje al mismo tiempo dos telas que se unen para formar un solo lienzo. De esta manera, los lenguajes primarios de lo que hace son:

a) El de los hilos de colores, generalmente en alto contraste, que se transforman al lenguaje de la urdimbre, donde un grupo de hilos formará una primera urdimbre y otro formará una segunda.

b) El de los hilos de una primera trama y los de una segunda que, por medio de un intercambio aritmético entre la urdimbre, se unen y se separan en determinadas secciones de un mismo lienzo para formar los motivos.

c) El del color, que refleja lo que se percibe en la naturaleza de acuerdo con la hilatura que se cuente.

d) El de la construcción del tejido, que se une a la organización del color de la urdimbre para ir formando la iconografía planeada (los pájaros, los cerros, los caminos, los astros, las plantas, etcétera).

e) El de la forma, cuando con los lienzos tejidos se realizan objetos textiles que se complementan con otros terminados como, por ejemplo: la costura de las piezas a mano o máquina de coser, las puntas, los cordones trenzados, los pompones, el cierre, etcétera.

Como se hace en la pintura, "se dibuja" la naturaleza, no necesariamente de manera figurativa pues, además de los iconos, se habla del lenguaje de las plantas, de los colores, de las texturas. Todo aquello que pasa por el pensamiento de la tejedora, que es capaz de abstraer, no se limita a lo meramente aritmético, pues hay un traslado del contenido de su memoria individual y su pensamiento creativo a la memoria colectiva de su comunidad, en diferentes tiempos, que modifican cada uno de los espacios de sus tejidos.

El acercamiento al conocimiento de los tejidos *hñähñus*, está dado por aquello que conforma el espacio natural del Valle del Mezquital y los procesos que se llevan a cabo. Esto transforma los textiles en un producto cultural, pues los tejidos son textos que expresan la cultura. En *Cultura y Explosión* (1999), Lotman precisamente define a la cultura como texto[46], pues para él es una entretejedura de espacios, tiempos y culturas, así como de memorias colectivas que se hallan sometidas a esas leyes. La memoria colectiva, dice Lotman (1998), está sometida al tiempo y se puede regenerar, pues hay signos y símbolos que se hallan dentro de la cultura y

[46] La cultura en su conjunto puede ser considerada como texto. Pero es sumamente importante subrayar que se trata de un texto organizado de manera compleja, que se escinde en jerarquías de "textos dentro de textos" y que forma, por lo tanto, una compleja trama con ellos. Dado que la misma palabra "texto" incluye en su etimología la idea del entramarse de los hilos del tejido, podemos decir que con una interpretación tal restituimos al concepto de "texto" su significado original […] La idea del texto como un espacio organizado de manera homogénea se completa con la intrusión de multiformes elementos "casuales" que provienen de otros textos. (Lotman 1999 109)

sólo se han adaptado a los diferentes contextos en los que han estado situados.[47]

Peeter Torop, en el artículo "La semiosfera y/como el objeto de investigación de la semiótica de la cultura" (2006), después de una conversación que sostuvo con Lotman a propósito de la publicación del libro *Cultura y Explosión* en 1992, menciona el interés que este tiene sobre el destino de las personas en la historia respecto a los adelantos científicos como algo totalmente impredecible, situando el papel del arte como otra forma de pensar y un sistema de modelación del mundo. Lotman (1996), al respecto dice:

> La introducción constante de elementos desde el exterior en un sistema confiere a su movimiento un carácter, al mismo tiempo, de linealidad e imprevisibilidad (sic). La unión en un mismo proceso de estos elementos, en un principio incompatibles, se halla en la base de la contradicción entre la realidad y el conocimiento de ella. Esto se manifiesta de manera más clara en el conocimiento artístico: a la realidad transformada en trama se adscriben conceptos como los de inicio y final, de sentido y otros más. La conocida frase de los críticos de obras artísticas: "Esto no sucede

[47] Lotman (1998), en la Semiosfera II dice que: "El estudio de la cultura comenzó como estudio de su historia" y este fue evolucionando con el tiempo. Sin embargo, reconoce que "el fenómeno de la cultura es paradójico desde determinado punto de vista… la historia de la técnica es historia en el pleno sentido de la palabra…" Menciona que, en términos de la semiótica de la cultura, existen las "leyes de la memoria" donde existen códigos complejos que se seleccionan, se conservan, y bajo nuevas condiciones, se vuelven a manifestar […] y siendo la cultura "…una de las formas de la memoria colectiva […] está […] sometida a las leyes del tiempo" donde por ciertos mecanismos hace "… resistencia al tiempo y a su movimiento […] La memoria no es un depósito de información, sino un mecanismo de regeneración de la misma […] los símbolos que se guardan en la cultura, llevan en sí información sobre los contextos […] y […] para que esa información 'se despierte', el símbolo debe ser colocado en algún contexto contemporáneo, lo que inevitablemente transforma su significado […] la información que se reconstruye se realiza siempre en el contexto del juego entre los lenguajes del pasado y el presente." (Lotman 1998 109-111)

> en la vida" presupone que la realidad se halla rígidamente limitada por las leyes de la causalidad lógica, mientras que el arte es el dominio de la libertad. Las relaciones entre estos elementos son extremadamente más complejas: la imprevisibilidad (sic) en el arte es al mismo tiempo consecuencia y causa de la imprevisibilidad (sic) en la vida. (Lotman 1999 109-110)[48]

Sin embargo, de acuerdo con Torop (2006), se vive en un mundo hallado entre estos conflictos donde se genera un nivel de predecibilidad diferente al de impredecibilidad con la lógica de razonamiento que se acerca al pensamiento transdisciplinario actual. La clave para la consideración de la semiosfera como una metadisciplina parte de la interrogante retórica que Lotman planteó sobre el significado que tiene la masa humana de seres aislados que puebla la tierra en un espacio determinado con derecho a la vida o como un método de descripción de esa masa de seres aislados donde cada uno es un método de descripción.

De este modo, la semiosfera como metadisciplina perteneciente a la ciencia de la cultura, se relaciona con el holismo, con el concepto de parte y todo, y como transdisciplinariedad, al ser muy cercana al símbolo en el simbolismo, pues tiene la capacidad de intermediar la comprensión de lo incomprensible, a la vez que "…el símbolo puede tener un volumen semántico muy grande como mito reducido […] en este contexto la semiosfera marca la complementariedad de las disciplinas que investigan la cultura…" (Torop 12)

[48] En la traducción al castellano, del libro de Lotman *Cultura y Explosión* (1999), aparece la palabra "imprevisibilidad". El uso de "impredecibilidad" en otras traducciones al español, se podría deber a la traducción de este adjetivo del inglés al español pues *unpredicatable* tiene el mismo sentido en ese idioma; es un sinónimo.

El principio dialógico del método de Lotman apoyado en el de Mijaíl Bajtín[49], y de quien rescata que cualquier elemento enunciado transmite un pensamiento que se traduce en un contexto diferente y activo, cuya comprensión busca "… una contra-palabra a la palabra de un hablante…" (Torop 13) Para Lotman no es suficiente la comprensión de la palabra en un diálogo, pues el diálogo anticipa y genera el lenguaje, es decir, sin la semiosfera el lenguaje no existe, pue es el espacio semiótico fuera del cual no existe producción de sentidos, en términos de Lotman.

Ciertamente, uno de los valores de los tejidos *hñähñus* se da como resultado de esa contemplación que hacen las tejedoras de la naturaleza, así como de su comunión con el cosmos (en un orden cognitivo y afectivo), lo que motiva y orienta la acción de los tejidos hacia quien los ejecuta. Esto está en función de la biosfera donde ha ocurrido y ocurre todo con relación al espacio-tiempo; ahí donde la mente humana explora y hace suyo lo que le rodea. Como lo señala Morin (2014): "La mente humana se abre al mundo […] Incita todos los comienzos." (Morin 2014 45)[50]

La relación espacio-tiempo a través de la memoria colectiva, se encuentra en constante circulación; es análogo al accionar de los hilos del telar pues construye relatos de lo que le circunda en conjunto con lo que culturalmente ha heredado. Por otra parte, cuando estos textos se impregnan de otros que provienen del exterior, se marca y fortalece la identidad, pues como

[49] Torop (2006) rescata esto del tratado que Bajtín publicó bajo el nombre de Valentín Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. (Torop 12)

[50] Morin, en *El Método 5. La humanidad de la humanidad* (2014), hace referencia hacia la apertura de la mente humana al mundo en donde a través del conocimiento se manifiesta esa pasión por el saber y la sensibilidad para observar lo que le rodea. Dice: "Se manifiesta en el modo estético por la emoción, sensibilidad, fascinación ante las salidas y puestas de sol, a luna nocturna, el rompimiento de las olas, las nubes, las montañas, los abismos, los ornatos animales, el canto de los pájaros, y estas emociones vivas llevarán a cantar, dibujar, pintar." (Morin 2016 45) En el caso de las artesanas *hñähñus*, esta observación la plasmarán en sus textiles.

menciona Gilberto Giménez (2005 b): "La memoria colectiva permite hacer la unión entre herencia e identidad." (Giménez 2005 b 78) La memoria colectiva posee una corriente continua de pensamiento, que retiene del pasado lo que permanece vivo, o vive en la consciencia de quien así lo ha mantenido en cierto espacio-tiempo. (Giménez 2005 b 119-123) Esto se podría advertir en los diversos momentos donde el ejercicio del tejido se ha visto irrumpido, influido y adaptado por aspectos tales como la religión, la economía, la migración, la tecnología, la globalización, etcétera.

En lo que corresponde a esta investigación, para describir la gran semiosfera del tejido *hñähñu*, es necesario señalar que Lotman ([1984] 1996), le da a la semiosfera un carácter delimitado e individual y no puede estar en contacto con textos externos o con no-textos. A pesar de ello, sí es posible traducir los mensajes del exterior al lenguaje del interior de la semiosfera y viceversa, así como la realidad de lo hallado del exterior y los espacios culturales particulares, pues esta cuenta con una frontera semiótica[51], que tiene la función de ser el filtro traductor (evidente en el caso de los tejidos *hñähñus*), que permite la existencia de múltiples diálogos.

La semiosfera *hñähñu* de esta región, en términos de Lotman ([1984] 1996), posee una irregularidad semiótica, cuyo espacio "no semiótico" es espacio de otra semiótica. Esto significa que, cada parte que la conforma tiene su propia semiótica, por ejemplo, las plantas pertenecen a una semiótica, los tejidos a otra, y las tejedoras a otra. Las tejedoras mantienen

[51] Para Lotman (1996) "… el concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica… En este sentido se puede decir que la semiosfera es una 'persona semiótica' […] La frontera de la persona como fenómeno de la semiótica histórico-cultural depende del modo de codificación". (Lotman 1996 24-25)

comunicación con la Naturaleza, y a través de sus tejidos comunican lo que observan y perciben.

Cada una de las semióticas tiene su propio sentido espacial, y se hallan en comunicación constante. Con esto, hay que considerar que la inteligencia no es solamente una cualidad de los seres humanos pues se liga con la vida y es la manera como las semióticas interactúan entre sí. Diversos estudios sostienen que, por ejemplo, en el caso de las plantas, estas se comunican entre ellas e incluso con los seres humanos.[52] De este modo, la Naturaleza se expresa a través del comportamiento de los seres vivos que la integran y la comunicación que existe entre ellos.

Desde todos los puntos de la gran semiosfera del Valle del Mezquital, existe quién está situado en cierta posición de una frontera. En cada espacio semiótico, como dice Lotman ([1984] 1996), se van a hallar muchas estructuras nucleares organizadas que pueden ser representadas por fragmentos de las mismas u otros textos aislados. De este modo, la frontera es traductora de un texto ajeno, capaz de formar sentido, y cada fragmento o texto aislado conserva los mecanismos para reconstruir todo el sistema,

[52] En el artículo "El lenguaje de las plantas", el autor, Leonardo Huerta (2020) refiere que, en 1966 Cleve Backster, un experto de la CIA, después de un experimento con las terminales de un polígrafo que colocó en las hojas de unas plantas, sostuvo que estas reaccionaban a los pensamientos de las personas. Posteriormente, en 1973, Peter Tompkins y Christopher Bird publicaron el libro *The secret life of plants*, donde afirmaban que las plantas son seres sensibles con emociones capaces de percibir los pensamientos humanos. La investigadora Karina Boege Paré, del Laboratorio de Interacción Planta-Animal del Instituto de Ecología de la UNAM, no habla de emociones o sentimientos, sino de percepciones. Ella dice que las plantas pueden percibir, emitir señales y comunicarse entre ellas, por lo que actualmente se estudia su comportamiento, pues está comprobado que cuando reciben un estímulo, ya sea del ambiente físico o biótico, emiten señales para protegerse. Por ejemplo, mediante estos compuestos orgánicos volátiles se dirigen a los enemigos naturales de los herbívoros para lidiar con ellos o se comunican con plantas vecinas sobre lo que ocurre. Por lo tanto, sí se puede hablar sobre la existencia de un grado de percepción, emisión y recepción de mensajes, así como de respuestas a los estímulos. https://www.gaceta.unam.mx/el-lenguaje-de-las-plantas/ Consultado el 24 de julio de 2023.

que en la semiosis da cabida a un intercambio de textos. (Lotman 1996 29-33)

La frontera entonces adquiere un sentido espacial, la zona que forma parte del Valle del Mezquital tiene un carácter territorial con características muy especiales. La semiosfera se identifica con el espacio cultural, y el mundo exterior con los elementos caóticos. Al darse esto, se podría decir que las tejedoras *hñähñus* pertenecen a dos mundos como traductores establecidos en la periferia territorial, es decir en la frontera del espacio de su cultura[53] y sus mitos, mientras que los tejidos se hallan en el centro (Ver figura 7).

Resulta de gran valor el mito, pues tiene relación con la tradición como medio de expresión de la cosmovisión en diferentes tiempos y espacios, donde el espacio-tiempo del semi-desierto y el de los tejidos dan lugar a la construcción de la cultura. La importancia del pensamiento mítico es abordada por Alfredo López-Austin y Luis Millones en *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y Los Andes* (2015), donde el primero de ellos refiere que: "… no sólo está vigente, sino que sigue siendo el fundamento de las concepciones de una parte considerable de la humanidad." (López Austin 2015 15)

[53] Lotman (1996) cita que: "La función de toda frontera… se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrar y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles, esta función invariante se realiza de diferente manera. En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos(sic) al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. Desde este punto de vista, todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. La frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares… En los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental… La frontera tiene también otra función en la semiosfera: es un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena* cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojar". (Lotman 1996 26)

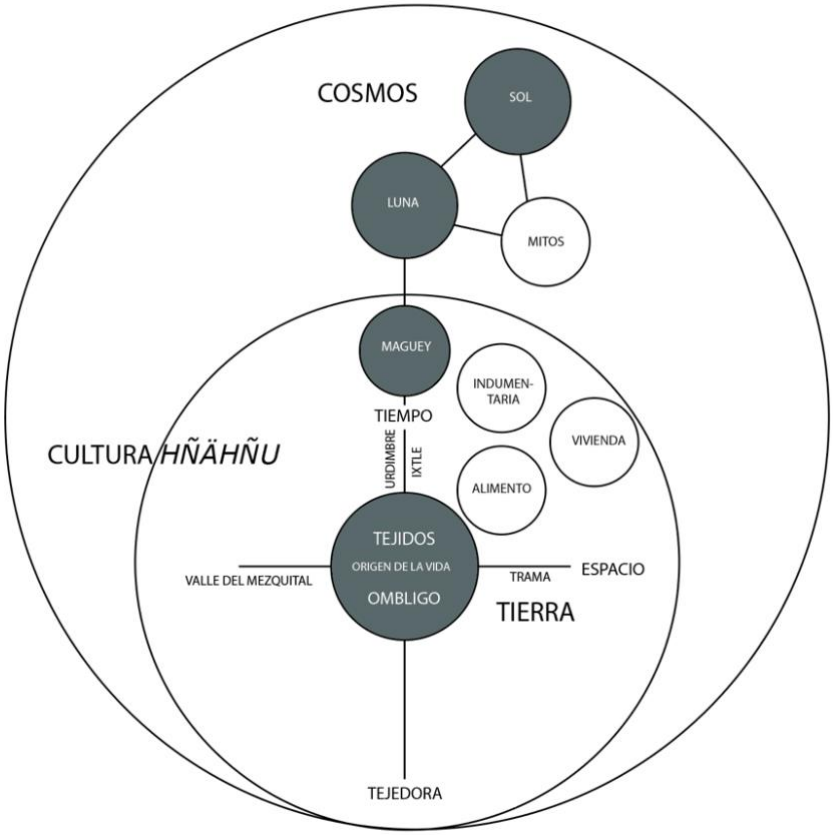


Figura 7. Diagrama que muestra al tejido *hñähñu* situado en el centro, la conexión de la planta del maguey con la luna. La tejedora en el plano medio, entre el cielo y la tierra; su ombligo en el centro de su telar, los hilos de *ixtle* que surgen de la planta del maguey para generar vida. Los múltiples usos de la planta. El tejido en el centro, del cual parten muchas relaciones. (Elaboración propia, 2023)

Dado que "…la frontera necesita de un entorno exterior «no organizado» […] La cultura crea no sólo su propia organización interna, sino… su propio tipo de organización externa." (Lotman 1996 15) Las estructuras externas que se hallan del otro lado de la frontera semiótica se declaran no-estructuras. La lengua *hñähñu*, por ejemplo, guarda muchos significados que no se pueden traducir en otra lengua porque simplemente no hay una traducción como tal. La traducción se puede explicar solamente dentro de esa semiosfera conectada con la naturaleza, ya que existen conceptos que sólo pueden ser expresados por dicha cosmovisión en donde se le da un valor particular a la vida. Esto apela también a Morin (2016) pues a través del

lenguaje se está abierto al mundo al mismo tiempo que se está apartado de él, y el pensamiento de esta cultura extrae de las palabras su sentido para hacerlas emigrar hacia otro sentido, como en la poesía, donde hallan la libertad y estallan en metáforas o analogías. (Morin 2016 41-42)

En el Valle del Mezquital, la semiosfera está relacionada, en principio, con las cualidades que guarda su espacio donde cierta flora y fauna pueden subsistir. El aspecto árido del terreno pertenece a una realidad que en apariencia no ofrece una riqueza abundante de recursos. Sin embargo, la naturaleza se transforma mediante diversas manifestaciones culturales, y el espacio se convierte en una fuente donde se generan nuevas realidades. Es fundamental recalcar que para Lotman ([1984] 1996), cada parte de estas realidades, genera textos y lenguajes particulares que son "…traductores a través de los cuales pasa un texto que se traduce a un lenguaje distinto y se halla fuera de la semiosfera dada llevándolos al lenguaje interno de la semiosfera, y viceversa…" (Lotman 1996 12-13)

Por otra parte, Jacques Galinier (1990) en relación con el sentido de los ritos en la vida cotidiana de los *hñähñus*, y el significado de la palabra *mate*, dice "…posee igualmente los sentidos de "mitad" y "medio" – noción coextensiva a la de 'centro del mundo' […] *ma* 'lugar' […] *te* 'vida' […] El lugar de la vida…" (Galinier 1990 40). Asimismo, señala la comparación de esta palabra con el término *go,* que se relaciona con las festividades y el sentido de la dualidad y cuya extensión *go-sipi*, en el Valle del Mezquital, tiene que ver con el fogón que se sitúa de manera simbólica en el centro del universo. El fogón guarda una importancia vital pues es ahí donde se preparan los

alimentos que les provee el desierto, las cocinas de humo[54] son centro de reunión, de rituales y creatividad; han sido centro de subsistencia y goce de los sentidos en el recorrido de los años.

El espacio-tiempo está relacionado también con otros rituales, así como con el simbolismo de los colores y los dos polos principales del cosmos, que son el Sol y la Luna (que son opuestos, pero no puede existir el uno sin el otro), y a partir de los cuales se desprenden otros símbolos. Este concepto de dualismo asimétrico está relacionado con el cuerpo humano siendo éste el lugar del ritual, es decir, el espacio donde sucede la metamorfosis (Galinier 1990 40-43), misma que se puede observar en el tejido y que divide la mitad del mundo en el ombligo de la tejedora; esa conexión del vientre a través de los hilos representa la creación de la vida, y en la vida se cuentan historias, se apropia el entorno, se describe el universo y todo está en constante movimiento. El ombligo es, de acuerdo con Galinier (1990), el eje que divide el Cielo de la Tierra, y de ahí parten muchos significados.

La complejidad del pensamiento abstracto *hñähñu*, se transforma en algo concreto: los tejidos a través de los cuales se traduce su pensamiento, que alude a la denominada *Lógica de lo Concreto* desarrollada por Lévy-Strauss (1997).[55] De modo que, el pensamiento *hñähñu*, obedece a un modelo que se halla dentro de esta lógica pues funciona con imágenes sensibles y tiene una dimensión poética, mientras que el pensamiento occidental lo hace a partir de conceptos.

[54] Ya se ha mencionado la importancia de las cocinas de humo en las casas *hñähñus*, así como de la importancia de la comida cuyos ingredientes principales provienen de ese espacio que habitan. (Ver capítulo I, pp. 32, 35-37).

[55] Lévy-Strauss, en su obra *El pensamiento salvaje* (1997) abre nuevos caminos para la existencia de otras formas de conocimiento y es la primera categoría del pensamiento de lo concreto en cuanto a la contemplación del mundo. (Lévy-Strauss 10-59)

Lo concreto como una primera categoría del pensamiento, da origen a otras categorías como, por ejemplo, nuevamente en lo que se refiere al espacio-tiempo y la analogía con los hilos que, como en el plano cartesiano, interaccionan para formar un tejido: el tiempo representado por los hilos de la urdimbre en el sentido de las coordenadas verticales, y la trama que, como las coordenadas horizontales, va llenando el espacio que da lugar al objeto textil, que se transforma y adapta en el transcurrir del tiempo. El pensamiento concreto está en la naturaleza que ahí se expresa, en la relación con las tejedoras, el tiempo que transcurre en el tejido y su vida cotidiana, entre otras categorías, sin embargo, esta interrelación va más allá de lo bidimensional, de lo meramente concreto.

La gran semiosfera de la cultura *hñähñü* que se da a través de los textiles (en especial los tejidos) abstrae el universo que se ve reflejado por la recreación de sus elementos, los que han sido heredados y los que observa, aquellos que pertenecen al mundo personal de las tejedoras quienes, a través del telar, tienen la posibilidad de "hablar". Los hilos comunican sus experiencias en lo colectivo. Son sistemas semióticos que forman parte de un entramado cultural con el cual se construye el textil que, además "…cumple con una función formadora de sentido […] como generador de sentidos." (Lotman 60)

De este modo, en la complejidad de esta gran semiosfera de los tejidos *hñähñus* hay un conjunto de sistemas tales como: el natural, el cultural, el social, el técnico-manual, el del alimento y el económico, así como diversos subsistemas que se desprenden de ellos. Este conjunto de sistemas y subsistemas contribuyen juntos al equilibrio de la ecología; hay una homeostasis, es decir, hay una reorganización permanente de los elementos que conforman este sistema. Como dice Morin (2016):

> Los seres ecodependientes tienen una doble identidad: una identidad propia que los distingue, una identidad de pertenencia ecológica que los conecta con su entorno […] El entorno no es solo copresente: es también coorganizador". (Morin 2016 255)

Un ejemplo es el cultivo del maguey pulquero y la lechuguilla para la elaboración de los tejidos de *ixtle*, pues va de la mano con todo lo que interviene en ello y con su organización: la conservación de la planta, el significado cultural, la cohesión social, la permanencia de la técnica manual de tejido en telar de cintura, la alimentación y el sustento que se deriva de todo ello.

Las comunidades *hñähñus* dependen del cuidado de su entorno. Es cierto que con el paso del tiempo hay transformaciones, pero es necesario que exista una consciencia del cuidado del ecosistema pues, como dice Morin (2016), los seres vivos transforman su entorno, pero también lo depredan, por lo que se debe tener en cuenta que: "Un bucle retroactivo fenoménico va a unir el ser vivo a su ecosistema: el uno produciendo al otro y recíprocamente…" (Morin 2016 257)

Las tejedoras mismas son ecosistemas dentro de su entorno, y a partir de lo que hacen hay una relación que se complementa, se enriquece y les da identidad. Su pensamiento está en sus textiles a la vez que lo está con la naturaleza. Sus tejidos como objetos forman parte de un sistema de signos que constituyen textos plenos de sentido pues cuentan con un sistema multidimensional de signos que fungen como mediadores de comunicación entre lo que las tejedoras o emisoras quieren decir a los destinatarios y sus tejidos.

Cumplen así con una función socio-comunicativa, que de acuerdo con los procesos de las funciones comunicativas descritas por Lotman (1996), comprende el trato entre el destinador y el destinatario a manera de un texto que se dirige hacia un auditorio donde cumple la función de memoria cultural colectiva y funge como mediador entre el trato del lector consigo mismo, así como con el sentido del texto en determinado contexto cultural, con un carácter metafórico, en este caso. (Lotman 1996 54-55)

Las funciones comunicativas de Lotman (1996) se pueden apreciar en el diálogo que hay entre la semiosfera de los tejidos *hñahñus* y los subsistemas dentro de la semiosfera de la siguiente manera:

1) Las artesanas como destinadoras de los tejidos hacia diferentes destinatarios, dentro de su comunidad y fuera de ésta, en donde el mensaje que se transmite es uno, pero la manera en la que se percibe es distinta.

2) El tejido como portador de tradición cultural, de memoria cultural colectiva, misma que puede ser transformada constantemente por diversos factores tales como la transformación del entorno, el acceso a la materia prima, la comercialización de los productos o las influencias externas de otra índole, por ejemplo, la migración[56].

3) Las artesanas como lectoras de sí mismas en cuanto a la relación que tienen con su herencia cultural pero también con sus

[56] Ver capítulo I, pp. 30-31.

vivencias personales, la manera como perciben su entorno e imprimen en sus tejidos su propio sello creativo.

4) La manera como el destinatario "lee" los tejidos, es decir lo que las tejedoras quieren transmitir a través de lo que tejen, siendo esto el texto que media el acto de comunicación entre el destinador y el destinatario que aprecia estos productos por su significado cultural, por ser hechos a mano y, por ende, piezas únicas.

5) El tejido como sustituto del contexto en tanto que representa una parte del todo. El tejido con un sentido metafórico en el que se representan diferentes estructuras y niveles de sentido. El paso del tejido de un contexto cultural a otro contexto cultural convirtiéndose en un dispositivo complejo capaz de generar códigos diversos, transformar y generar nuevos mensajes.

En esta intercomunicación, menciona Lotman (1996) la existencia de mecanismos de inclusión y exclusión. Entre aquellos que se denominan de inclusión, se podría representar al grupo de artesanas que conserva las técnicas heredadas y se expresa a través del tejido. Entre los de exclusión, se podría considerar a aquellas que ya no lo hacen ni lo han heredado a su descendencia, cortando así, la comunicación "natural" de estos saberes.

2.1.1 El Valle del Mezquital: la conexión que guarda el concepto del espacio de sentido complejo con el espacio antropo-semiótico

El concepto del espacio de sentido para Morin (2016) tiene que ver con el concepto de emergencia "…que es una cualidad nueva con relación a los constituyentes del sistema…" (Morin 2016 137) dentro de un espacio organizado como lo es el Valle del Mezquital en cuanto a la naturaleza que

le circunda y que es parte de él. Para que este sistema tenga sentido, es indispensable el lenguaje humano constituido por los *hñähñus*, y en especial la relación que tienen con su entorno para plasmarlo en todo lo que hacen, donde la noción de su sentido tiene que ver con su propio discurso, en el caso de este trabajo, a través del tejido, como una concepción hermenéutica, es decir, lo que las tejedoras expresan en sus textiles como un texto que da cuenta de su observación de la naturaleza, y sus conocimientos heredados pero también lo que esta actividad significa para cada una de ellas. (Ver figura 8)

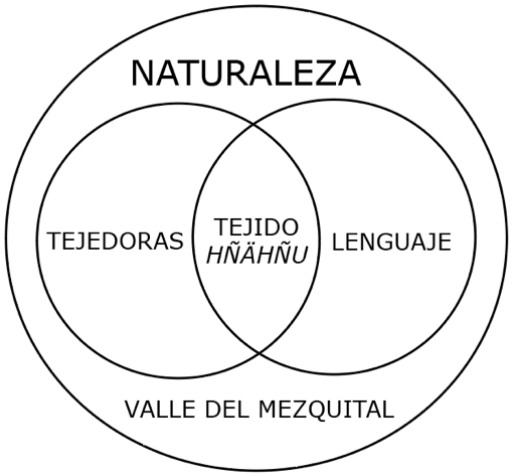


Figura 8. Diagrama que muestra el concepto de Morin acerca del tejido *hñähñu* como una concepción hermenéutica donde las tejedoras son observadoras de la naturaleza que les circunda y lo plasman en sus tejidos teniendo como base su lenguaje pues funciona como un texto que le da sentido a lo que hacen. (Elaboración propia, 2022)

El espacio semiótico que conforma la región *hñähñu* del Valle del Mezquital, aguarda la flora y fauna como fuente de producción creativa a través del tejido. Por un lado, la planta del maguey de cuyas hojas se extrae la fibra que se transforma en hilos así como algunas plantas, flores y frutos que se convierten en colorantes para teñirlos y construir con ellos la urdimbre y la trama en el telar de cintura; luego, esa misma flora junto con la fauna del

lugar, forman parte de la simbología que se teje con otros materiales textiles para formar lienzos destinados a usos específicos, ya sea dentro de la comunidad o fuera de esta y que unidos son parte de la cosmovisión *hñähñu* que ahí se representa.

Dicho espacio semiótico tiene un carácter abstracto y metafórico, pues posee rasgos distintivos mediante los cuales es posible llevar a cabo una acción comunicativa. En el proceso semiótico del tejido se halla la homeostasis[57], pues existe un equilibrio entre el espacio, el tiempo y la creatividad. Los textos dentro de este universo semiótico no funcionan de manera separada, están organizados en un *continuum* de relaciones de opuestos, haciendo alusión a la estructura de los tejidos[58], a la cultura *hñähñu* misma, así como al concepto de semiosfera que refiere Lotman (1996):

> Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el

[57] Para Edgar Morin (2016): "La homeostasis es lo propio de la organización fenoménica; a este respecto depende del principio generativo de organización/reorganización a partir del cual se constituye y se reconstituye sin cesar". (Morin 2016 245) Para Iuri Lotman, la homeostasis (en condiciones de entropía creciente), es una propiedad característica de los sistemas complejos, que en sus propios términos "…es la autodescripción cultural en condiciones de heterogeneidad semiótica". (Lotman en: Hirschfeld, Eric Hernán y Miño, Virginia (2020). "La epistemología de Lotman: analogía, cultura, mundo". Traducción: La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales. 25-06-20: p.8 *aacademica.org.* Web. 22-11-22. < https://www.aacademica.org/eric.hernan.hirschfeld/6.pdf>

[58] La estructura que conforma los tejidos se refiere a los hilos de la urdimbre que ocultan la trama y aquellos que la dejan al descubierto para ejercer la acción de tejer. Esta acción se relaciona con el sistema binario traducido de muchas maneras como: uno-cero, tomo-dejo, negro-blanco, sonido-silencio, vida-muerte. Para la construcción de cada estructura de los tejidos existe el concepto de espacio-tiempo. Lo interesante es lo que conforma el inicio y final de ese espacio-tiempo donde se halla la creatividad y entran en función otros aspectos como el cosmos, sus creencias, historia, cultura, sociedad, cuerpo y metáfora, entre otros.

> acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno y otro ladrillito, sino el "gran sistema" denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. (Lotman ([1984] 1996 12)

El texto, referente a Lotman ([1984] 1996) por sí solo no genera nada, sino necesita de un auditorio que le dé la posibilidad de generar sentido, y para ello, "…debe estar sumergido en la semiosfera…" (Lotman [1984] 1996 62). Con esto, se podría considerar que los textiles *hñähñus* son textos que se hallan dentro de la semiosfera del Valle del Mezquital, donde hay varios niveles de realidad, que no están aislados sino se hallan interactuando con otros textos en ese espacio semiótico, que es a la vez natural, social y cultural.

2.1.2 Espacio natural / espacio-tiempo: rasgos de la semiosfera del Valle del Mezquital

El espacio natural del Valle del Mezquital, como uno de los rasgos de la semiosfera *hñähñu*, tiene una influencia fundamental en el pensamiento de las artesanas *hñähñus* al hacer una representación de la naturaleza en sus tejidos. Desde el momento en que comienzan a tejer, ellas traducen la naturaleza, y en este proceso existen filtros traductores que les permiten el paso de una realidad a otra, de un nivel de realidad a otro que genera un diálogo entre la semiosfera, y los subsistemas dentro de ella, como parte de su espacio-tiempo.

Desde un punto de vista genético, el conocimiento de la técnica del telar de cintura, la obtención de la fibra del maguey (*ixtle*), el hilado, los teñidos

naturales y los símbolos, se han transmitido de generación en generación y conforman parte de su cultura ancestral, siendo el espacio cultural otro de los rasgos de dicha semiosfera.

Desde esta perspectiva "…la cultura se construye sobre la base de dos lenguajes primarios. Uno de ellos es la lengua natural, utilizada por el hombre en el trato cotidiano." (Lotman ([1984] 1996) 57) De este modo, el conocimiento ha sido transmitido de madres a hijas, y entre ellas hay quienes han sido consideradas maestras para otra parte de las comunidades, pues son quienes portan la herencia, razonan lo que tejen y plasman lo que perciben de lo que les rodea y viven de manera cotidiana hasta hacerlo suyo y compartirlo.

A través del ejercicio creativo se genera un modelo estructural donde estas mujeres que portan el conocimiento y tienen un don especial son ubicadas no sólo como tejedoras y artesanas, sino también como artistas. Entre todo este intercambio, en el espacio social que conforma la semiosfera *hñähñu* se construyen muchos lazos de comunicación entre los miembros de las familias y las comunidades, e incluso entre quienes hacen estas actividades como mero medio de subsistencia diaria, y copian el modelo del gran modelo.

2.1.3 La tradición de los tejidos *hñähñus* y su relación con el espacio semiótico del Valle del Mezquital

Dentro del espacio semiótico del Valle del Mezquital se puede observar que entre los grupos de artesanos se conservan técnicas tradicionales transmitidas principalmente por medio del conocimiento de los ancianos, que por mucho tiempo han sido reconocidos y respetados en las comunidades. En su sistema social, están ubicados en diferentes

comunidades, y son diferentes familias las que se dedican a estas labores. Existen familias con una larga herencia de transmisión de la iconografía *hñähñu*, del empleo del tejido en telares de cintura, del bordado pepenado, de la siembra del maguey para el aprovechamiento del *ixtle* y la obtención de algunos tintes naturales.

En dichas familias es común que las mujeres de mayor edad sean quienes se dediquen a estas labores pues ellas guardan los dechados que les han heredado sus antecesoras y es a través de estos que pueden reproducir los motivos que los componen. La calidad de los productos entre cada grupo de artesanas es variable. Aunque se percibe que han hecho muchos esfuerzos para transmitir las técnicas ancestrales a las nuevas generaciones e intercambiar experiencias con los diferentes grupos de artesanos de los diversos barrios que existen en Ixmiquilpan, en la actualidad, son pocos los jóvenes interesados en aprender y conservar estos conocimientos.

Los textiles elaborados por las maestras artesanas que forman parte de esta investigación y que son consideradas "diferentes" entre sus comunidades se distinguen en principio por los materiales que utiliza cada una para elaborar sus tejidos y ambas tienen en común el uso del telar de cintura. La maestra Adelaida Beltrán conserva las técnicas de tejido heredadas por sus antepasados, sin embargo, los materiales con los que los elabora han variado, es decir, el algodón y la lana han sido sustituidos por el acrílico casi en su totalidad; de esta manera se diría que las fibras industrializadas han irrumpido en el sistema natural. De la misma manera, esto ha sucedido en la mayoría de los casos observados en otras comunidades o con la mayoría de las artesanas que se dedican a actividades similares.

Para la maestra Tomasa Mundo, el *ixtle* es la materia prima principal. Ella ha sido parte de una cooperativa de artesanos denominada "La Flor del Valle"[59], en donde aún suele vender algunos de sus productos. Aunque ella se unió a la iniciativa de teñir los hilos con tintes naturales, actualmente lo está haciendo con tintes industriales porque es más fácil obtenerlos, teñir con ellos y son más económicos. Además, las mujeres de su familia ahora prefieren tejer con ganchillo y no con el telar de cintura porque dicen que es más difícil y se vende menos porque sale más caro, a pesar de que maltratan mucho sus manos, a diferencia del tejido que hacen en el telar de cintura.

Al igual que la maestra Mundo, otras artesanas que se dedican a esta labor, se muestran preocupadas por la explotación indiscriminada del maguey y tratan de cuidar los cultivos para obtener la materia prima que saben es fundamental para su cultura. Además, dicen estar conscientes de que el tiempo de vida de una planta de maguey es de 4 a 7 años y que su reproducción no se da por medio de la diseminación que hacen las aves de las semillas, sino que depende únicamente de su cuidado para detectar el momento en que un "retoño" pueda ser plantado.

Por otra parte, la maestra Adelaida Beltrán[60] dice que: "los hilos de acrílico son más baratos y se venden más fácil". Ella también está preocupada por la desaparición de algunas plantas y animales que conserva en su memoria y que los jóvenes ya no vieron. Sin embargo, considera que aún puede

[59] De acuerdo con el texto "La Flor del Valle, una experiencia indígena de organización artesanal" de la investigadora Martha E. Ramírez Reséndiz (2004), esta cooperativa fue integrada en 1978 por mujeres y hombres *hñähñus* con el objetivo de mejorar la economía familiar y preservar la cultura y tradiciones de la comunidad en donde los artesanos producen y comercializan sus productos. (Ramírez 6)

[60] Testimonio de la maestra Adelaida Beltrán en noviembre de 2018.

contarles cómo eran a través de sus tejidos. Y que, aunque ya no consigue los hilos de "la Reforma"[61] que usaba para tejer o ya no esquila borregos para obtener lana que pueda hilar, ahora cuenta con este material sintético para poder seguir mostrando lo que sabe hacer, y como dice "…de todas formas es hilo".

Los textiles que las artesanas elaboran e integran en su vida cotidiana se han modificado y se han ido sustituyendo poco a poco por aquellos producidos de manera industrial, ya sea por su costo o su fácil cuidado, o porque prefieren vender los productos que ellas tejen meramente como un medio de subsistencia. El costo de los textiles tradicionales varía por la materia prima que se emplea aunada al aprecio que la comunidad tiene por las personas que los hacen y que conservan estos conocimientos ancestrales, fundamentales para su preservación. En el caso de la maestra Beltrán, se reconocen los numerosos premios que ha tenido en el Estado de Hidalgo y fuera de este, aunque a decir de ella misma: "…hay compañeras que 'me esconden' y me tienen envidia… y dicen que yo no soy una artesana… entonces, ¿qué soy?"

Tanto la maestra Beltrán como la maestra Mundo, son artesanas que venden sus productos en sus casas. La primera, a menudo suele exponerlos en diversas ferias organizadas en la región; la segunda, como ya se mencionó, forma parte de la cooperativa "La Flor del Valle" donde lleva sus tejidos e

[61] La Reforma es una antigua fábrica de hilos de algodón ubicada en Puebla, que ahora forma parte de Hilos Omega. Principalmente fabrica hilos y torzales, cardados y peinados, de algodón 100%, fibras largas de algodones selectos (entre más larga es la fibra, mejor es la calidad), números del 4/1 al 80/1 (del más grueso al más delgado en número inglés Ne), doblados o torzales en cono o madeja. Son hilos que se venden aún para fabricación artesanal de rebozos. Asimismo, son hilos costosos si se comparan con los de origen sintético. (Información reunida de la página web de Hilos Omega: www.hilosomega.mx, 2020)

incluso algunas madejas de *ixtle* que tiñe con tintes tanto naturales como industriales.

En la actualidad, no es frecuente que ellas salgan de sus lugares de origen para ofrecer lo que hacen pues no hay mucha promoción de su artesanía ni tampoco demasiados lugares donde exhibirla. A esto se suma que existen muchos comerciantes que acaparan este tipo de mercancías y pagan muy poco por este trabajo, además de que hay competencia desleal de quienes reproducen estos textiles en telares de pedales e incluso algunos de manera industrial. Esto último ha sido señalado por la maestra Beltrán como una situación muy desventajosa ya que considera "…le quitan importancia a su trabajo…" ya que los dibujos se reproducen más fácil, la calidad del tejido es muy plana y demerita la técnica del telar de cintura que ella u otras artesanas hacen. Y no sólo eso, sino que se menosprecia aquello que se ha transmitido durante muchas generaciones, así como la destreza de quienes lo hacen.[62]

A pesar de todo lo mencionado, es posible observar que la tradición de los tejidos *hñähñus* permanece, no obstante, a lo que las maestras han narrado, y a los cambios que con el tiempo se han ido suscitando en el sistema del Valle del Mezquital. Esto se podría explicar en cuanto a que los subsistemas que lo componen están abiertos y son capaces de traspasar fronteras. Las maestras artesanas son herederas directas de muchos saberes que han sido capaces de mantener involucrando los diferentes sistemas que circulan en torno suyo, por ejemplo, transformando su sistema natural en cultural pero también, empleando ahora materiales sintéticos en sus tejidos, teniendo con

[62] Testimonio de la maestra Adelaida Beltrán en noviembre de 2018.

ello la apertura para adaptar lo que en la actualidad no es posible conseguir con facilidad.

Lo mismo sucede con las técnicas tradicionales, la irrupción del tejido de ganchillo y el teñido con tintes artificiales les ha permitido innovar sus productos y ampliar, por ejemplo, las posibilidades de la aplicación del *ixtle* para hacer nuevos productos capaces de adaptarse en otros mercados, abrirse a los constantes cambios que esto conlleva para finalmente, cumplir con algo que es inherente a la cultura, que es mantenerse en movimiento continuo y constante.

Asimismo, y aludiendo a Lotman (1996) la frontera como parte indispensable de la semiosfera "…necesita de un entorno exterior 'no organizado' …la cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa." (Lotman 1996 15) y de acuerdo con ello es cómo se pueden observar innovaciones constantes y adecuaciones en los tejidos de estas comunidades que van del centro a la periferia y circulan de diferentes maneras transformando su espacio-tiempo sin afectar mayormente su esencia, es decir, el mensaje puede ser el mismo aún con el uso de otros materiales y estar inmerso en momentos y circunstancias distintas.

El paso del tiempo ha modificado el espacio de los *hñähñus* debido a diversos factores; por ejemplo, la contaminación del agua y con ello el de la tierra; el cambio climático; la sobreexplotación de los recursos naturales; la desaparición de los campos de cultivo para darle paso a las construcciones de viviendas no tradicionales. Por otra parte, en los tejidos, con el tiempo se han modificado la mayoría de las materias primas de naturales a

sintéticas (de algodón a acrílico; o de *ixtle* a polipropileno); o de manuales a industriales (de telar de cintura a telares de pedales o telares industriales.

Lo anterior ha ido cambiando también ciertas costumbres que han repercutido en el tejido social y cultural, por ejemplo, debido al fenómeno de migración quienes se dedican a las labores del campo ya son pocos, y quienes se han ido y regresado, han traído nuevos hábitos; ya casi nadie enseña la lengua *hñähñu* a sus descendientes, así como tampoco el tejido en telares de cintura o el hilado del *ixtle*. El tipo de alimentación se ha modificado, aunque en las fiestas u ocasiones especiales se conservan las tradiciones, se consume mucha comida industrializada. El acceso a la educación, aunque es algo que se ha podido extender en las comunidades, no ha sido todavía suficiente.

Sin embargo, esta cultura resistió a la colonización durante cinco siglos, y a pesar de los cambios señalados, ha conservado su sistema cultural y cosmogónico (con todas las adaptaciones tras la introducción del cristianismo). Esto que aún se puede apreciar en varias de sus manifestaciones, en especial aquí, en el tejido.

2.2 EL TEJIDO *HÑÄHÑU* COMO GENERADOR DE SENTIDO

Los tejidos como textos generadores de sentido tienen como primera función plasmar la realidad. Su segunda función, que es de carácter interno, heterogéneo y estructural, es generar varios lenguajes más, ejemplificado en lo que se plasma de la naturaleza en los tejidos (las formas, las texturas, los colores de la flora y la fauna). Por último, cuenta con una tercera función donde el tejido es portador dinámico de la cultura y está ligado a la memoria pues ahí los símbolos adquieren autonomía y funcionan en un corte

sincrónico, ya que, en el presente las tejedoras incluyen determinados símbolos que aprendieron y repiten en serie en un corte diacrónico[63].

Dichos símbolos han ido evolucionando o se han ido transformando en el tiempo, algunas veces por desconocimiento, otras por reinterpretación o "moda" basada en la demanda comercial, el uso del color, la materia prima de natural a sintética o viceversa. De este modo, el Valle del Mezquital es un texto cultural y también un lugar de producción de sentido. Todo este conjunto complejo genera los tejidos en la cultura *hñähñu* (Ver tabla 1)

CULTURA *HÑÄHÑU*		
TEJIDO	**CORTE SINCRÓNICO URDIMBRE**	**CORTE DIACRÓNICO TRAMA**
TÉCNICAS	El telar de cintura permanece en uso, aunque en menor medida al lado de otras técnicas.	Se han incorporado al tejido en telar de cintura (con el paso del tiempo a través de la memoria) otras técnicas, pues el tejido es un portador dinámico de la cultura, tales como: bordado (pepenado) y tejido en crochet.
SÍMBOLOS	Los símbolos son repetidos en serie por las artesanas para el comercio cotidiano.	Los símbolos han variado con el tiempo por diversas causas: desconocimiento, recreación, adaptación, moda
ALGODÓN / LANA	Casi no se usa. Sólo para pedidos especiales.	Las fibras naturales se han cambiado por las sintéticas (acrílico, poliéster, nylon y polipropileno). Se adquieren hilos comerciales pre-teñidos.
IXTLE	Permanece en uso, aunque en menor medida en algunos productos.	Ha permanecido a través del tiempo pues es producto de la planta de maguey que continúa teniendo diversos usos. Se le ha podido hallar en su color natural o teñido con tintes naturales y/o artificiales.

Tabla 1. Al ser el tejido considerado como texto, desde el planteamiento de Ferdinand De Saussure (2010) en torno a la lingüística permite observar ciertas características en función del comportamiento del tejido *hñähñu* en el presente y a través del tiempo; es decir, lo que permanece (el corte sincrónico, que sigue siendo el eje, la urdimbre en el presente) y cómo ha evolucionado en el tiempo (el corte diacrónico de la trama, lo que se ha ido narrando, adaptando y transformando a través del tiempo, como los símbolos, las técnicas y los materiales. Sin embargo, ambos están indisolublemente unidos pues forman en sí una estructura compleja, que es parte de un gran sistema. (Autoría propia, 2022)

[63] En la obra "Curso de lingüística general", Ferdinand de Saussure (2010) constituye a la lingüística como una ciencia; él refiere la relación espacio-tiempo en su perspectiva estructuralista de la lengua y la clasifica en sincrónica y diacrónica. Con la idea de una lingüística sincrónica explica la función de la lengua en el presente, y con la de una lingüística diacrónica, su evolución en el tiempo. Él las define de esta manera: "La *lingüística sincrónica* se ocupará de las relaciones lógicas y psicológicas que unen los términos coexistentes y que forman sistema, tal como son percibidos por la misma conciencia colectiva. La *lingüística diacrónica* estudiará por el contrario las relaciones que unen términos sucesivos no percibidos por una misma conciencia colectiva, y que se substituyen unos por otros sin formar sistema entre sí." (Saussure 140-141)

Desde un primer enfoque, y en paráfrasis con Lotman (1996), el texto (aquel que se refiere a un tejido *hñähñu*) es un enunciado con un lenguaje de naturaleza unitaria de señal o unidad indivisible de sus funciones dentro del contexto cultural *hñähñu* que, de acuerdo con un mensaje dado se puede definir como tal porque está codificado más de dos veces; y en un segundo enfoque, se halla concebido como una formación finita delimitada y cerrada en sí misma. En el primer caso, "… un rasgo distintivo esencial del texto es su extensión en el tiempo natural, en el segundo el texto tiende a la pancronicidad…" (Lotman 1996 64)

Según la teoría lotmaniana, los tejidos *hñähñus* podrían ser considerados un conglomerado de textos que, al estar dotados de sentido, son capaces de transmitir un sinnúmero de significados, que generan a la vez muchos otros sentidos. En la segunda función de estos textos, se transmite mucha información entre quien teje y quien "lee" los tejidos al convertirse en un dispositivo donde existe un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo *continuum* circulan múltiples mensajes. (Ver figura 9)

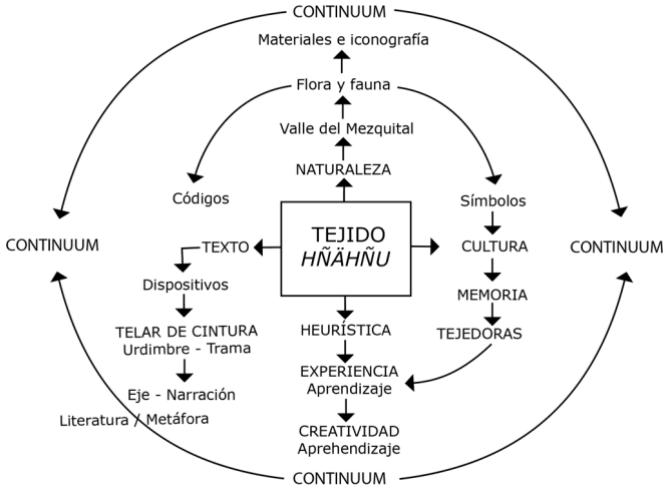


Figura 9. Diagrama que muestra algunos de los sentidos que están relacionados con el tejido *hñähñu* en cuyo *continuum* circulan múltiples mensajes. (Elaboración propia, 2022)

Los tejidos tienen un punto de vista heurístico en tanto que se basan en el conocimiento, la experiencia y la creatividad de las tejedoras para realizarlos. Lo anterior se sustenta en la memoria, ya que a través de ella pueden compartirlo, darle sentido e identidad. Estos entonces fungen como textos que cumplen lo que para Lotman (1996) forma parte de una de las funciones socio-comunicativas, la memoria cultural colectiva que se enriquece constantemente, actualiza la información y la transforma. (Lotman 1996 54).

En el juego de sentidos del tejido hay muchas posibilidades de sentido porque generan sentido. En el espacio semiótico del Valle del Mezquital y en la cultura *hñähñu* que lo habita, los lenguajes interactúan, se cruzan y se ordenan del mismo modo que los tejidos y lo que interviene en su construcción. Esta acción es compleja ya que la interacción se da en dos tipos de contextos, uno que es homogéneo y otro que es aparentemente incomprensible, es decir lo que se halla en el sentido abstracto del tejido.

Esto va más allá de su construcción binaria y la herencia de los símbolos[64], y está ligado con su capacidad de comunicar (de manera inconsciente) hacia el receptor. En los textos generados es importante subrayar la importancia de las fronteras[65], es decir, la manera como se realiza una conversión del contexto en los textos.

[64] Lotman (1996), al referirse al símbolo, menciona que este: "… se separa fácilmente del entorno semiótico y con la misma facilidad entra en un nuevo entorno textual…" cuyo rasgo esencial es que "… nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico." (Lotman 1996 102)

[65] El concepto de frontera en el espacio semiótico, dice Lotman (1996) "…no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa… sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semiótico y alosemiótico. Tan pronto pasamos al dominio de la semántica, nos vemos en la necesidad de apelar a la realidad extrasemiótica… en la medida en que sea traducible al lenguaje de la misma." (Lotman 1996 14)

En la semiosfera de los tejidos *hñähñus*, los textos se transforman y se forman nuevos mensajes; la yuxtaposición de textos no homogéneos también genera un efecto retórico, con múltiples lenguajes, son textos dentro de otros textos. Por ejemplo, los símbolos tejidos en fibras que ya son producto de la época colonial, como la lana presente en algunos tejidos antiguos (ver fotografía 51) o los símbolos que no pertenecen a la cultura *hñähñu* sino a aquellos de la religión católica que fueron tejidos "por encargo" a la maestra Adelaida Beltrán con la técnica que ella hace en sus tejidos tradicionales en telar de cintura (ver fotografía 52). Lotman (1996) refiere:

> «El texto en el texto» es una construcción retórica en la que la diferencia en la codificación de las distintas partes del texto se hace un factor manifiesto de la construcción autoral del texto y de su recepción por el lector […] Al mismo tiempo, se acentúa el papel de las fronteras del texto, tanto las externas, que lo separan del no-texto, como las internas, que separan los sectores de diferente codificación[…] La naturaleza sígnica del texto artístico es dual[…] por una parte, el texto *finge* ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real, por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo. (Lotman 1996 71)



Fotografía 51. Tejidos de lana elaborados por la abuelita de la maestra Adelaida Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2019)



Fotografía 52. Prueba de tejido por encargo para las fiestas patronales del Barrio de San Nicolás elaborado por la maestra Adelaida Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2019)

El tejido *hñähñu* se entreteje de manera compleja en el texto que comprende el Valle del Mezquital. Como tal, no se puede limitar a una mera concepción de dos dimensiones, pues desde el momento en el que se concibe y se construye, se convierte en un objeto complejo de múltiples sentidos que comprende memoria cultural, cosmovisión, conocimiento, experiencia adquirida, expresión creativa, instrumento de trabajo a través del cuerpo, sentido de identidad y pertenencia, así como sujeto de interacción social dentro de las comunidades (y fuera de ellas).

Es de importancia señalar que la cultura *hñähñu* actual, como otras culturas mesoamericanas, se han adaptado a los cambios suscitados a través de la historia, y como señala Enrique Florescano (2014) en *La visión del cosmos de los indígenas actuales* "… comparten una visión común sobre las divisiones del cosmos y las características que distinguen a cada una de sus partes…" mencionando que, los estudios antropológicos actuales "… muestran que el calendario de fiestas religiosas y agrícolas sigue siendo el

principal regulador de las actividades colectivas y el activador de su memoria histórica." (Florescano 17-22)

El telar de cintura como dispositivo de preservación de la memoria de esta tradición, es a la vez generador de sentido; es heterogéneo en su misma construcción, pues está conformado por diversos lenguajes, entre ellos el de los materiales que provienen de la naturaleza, que hablan de las plantas y de los espacios donde se obtienen; es políglota, pues al referirse a los elementos que lo conforman se nombran lo mismo en *hñähñu* (otomí), que en *náhuatl* o castellano.[66]

En el caso de los tejidos con *ixtle*, son heterogéneos por el lenguaje que interviene, pues los hilos provienen de la planta, la planta tiene relación con la luna, lo tiñen con tintes naturales (por ejemplo, la cochinilla grana proviene del nopal, planta que convive en el mismo espacio del Valle del Mezquital). El tejido de telar de cintura le da la forma, por lo cual se considera políglota, pues la tejedora, a través de su pensamiento habla varios lenguajes con su herramienta, que no son necesariamente lenguas naturales.

Es polifónico[67] en términos de Bajtin (1999), pues no es algo que se relaciona con sonidos (como en la música) sino con lenguajes que están comprendidos y representados en el tejido, como son el color, la forma y la

[66] Ver Capítulo I, pp. 47-48.

[67] El término polifónico parte de lo que Dostoievski denominó "novela polifónica", en la búsqueda del "yo mismo". Dice Bajtin (1999) que, en ese sentido: "La búsqueda de la palabra propia por el autor representa en general una búsqueda de género y de estilo, de la postura del autor." Él planteó esto al problema de lo que en ese momento se tenía en la literatura contemporánea, que llevaba a la negación del género de la novela o a la literatura del absurdo, y que se podían definir de alguna manera como "diversas formas del silencio". (Bajtin 372)

textura; a través de los cuales se pueden "escuchar" muchas voces (de la tejedora, de la naturaleza, de la comunidad, de la herencia cultural, etcétera), y donde también se halla el silencio. La tejedora como autora necesita de argumentos para expresar de maneras diversas lo que se halla en su pensamiento. Sus tejidos hablan a través de ella. Es su ser quien lo hace a través del movimiento de los hilos, que entrecruzados son sonido y silencio; no puede existir uno sin el otro.

La memoria y la conciencia de las tejedoras están apoyadas en un ritual cotidiano, pues a decir de Bajtin (1999), "la vida cotidiana del hombre siempre está volcada en una forma, y esta forma es siempre ritual (aunque sea estéticamente)." (Bajtin 377) En el caso de las tejedoras *hñähñus* esto no se puede limitar sólo a algo estético; es también un soporte productor y reproductor de lo simbólico[68] con múltiples representaciones.

2.2.1 Los diferentes sistemas y subsistemas de la semiosfera de los tejidos *hñähñus* que constituyen el "gran sistema"

El espacio semiótico del Valle del Mezquital, como ya se ha referido, guarda diferentes sistemas de los cuales se desprenden subsistemas que constituyen un gran entramado cultural complejo, y en la semiótica de la cultura, desde un punto de vista transdisciplinario, es fundamental el estudio de estos sistemas y subsistemas sígnicos. Para ello, se debe tener presente lo que el texto es para Lotman (1996), y que describe como "… un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los

[68] Lotman (1998) en la Semiosfera II, menciona que: "…Los símbolos más simples pueden ligarse a distintos diferenciadores de sentido elementales (cromáticos, sonoros, geométricos, etc.), y los más complejos -por ejemplo, los pertenecientes a la simbología religiosa…, artística, etc. – frecuentemente se forman de combinaciones de ellos…" y considera que hay un vínculo muy estrecho entre el símbolo y el ritual, que va experimentando transformaciones con el paso del tiempo. (Lotman 1998 111-112)

mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional…" (Lotman 1996 82).

De este modo, en esta investigación se entiende como el núcleo de este gran sistema al tejido, que funge como un dispositivo complejo en el que circulan diversos códigos con los cuales se transforman los mensajes y se generan otros nuevos, por ejemplo, aquello que se toma de la vida cotidiana, como por ejemplo la cría de animales que serán puestos a la venta o formarán parte de la alimentación principalmente durante festejos especiales, y cuyas escenas se representan en un textil para vender, como complemento de vestir en la vida diaria o en alguna fiesta. (Ver fotografías 53 y 54)





Fotografía 53 y 54. Tejido realizado por la maestra Adelaida Beltrán realizado a partir de una escena de su vida cotidiana, en su casa, donde tienen guajolotes y gallinas que crían para su consumo o durante fiestas especiales. (Fotografía: Autoría propia, 2019)

Lotman (1996) subraya que la cultura se construye sobre la base de dos lenguajes primarios: a) la lengua natural que emplea el hombre en el trato cotidiano y b) la del modelo estructural del espacio, que se clasifica, se divide en "propio" y "ajeno", por ejemplo, la cultura *hñähñu* guarda una estructura en común en cuanto a la manera de ver el mundo, sin embargo, la forma como lo expresan depende del espacio que habitan, es decir, no es lo mismo la Naturaleza de la Huasteca que la del Valle del Mezquital y esto

se expresa en sus textiles. Por ejemplo, los *hñähñus* de la Huasteca bordan la naturaleza que les circunda y también representan la vida cotidiana mediante dibujos con mucho color y movimiento; sus bordados, sin embargo, datan de la década de 1960.

Los *hñähñus* del Valle del Mezquital datan de mucho tiempo atrás, una herencia de siglos, representaciones y tiene varias traducciones de acuerdo con las relaciones espaciales, pero para que un sistema pueda cumplir "… con sus funciones semióticas, debe poseer un mecanismo de duplicación […] del objeto que constituye su significado […] La duplicación del mundo en la palabra y la del hombre en el espacio forman el dualismo semiótico de partida." (Lotman 1996 84-85)

Dice Lotman (1996), que el ritual copia las formas del universo y participa de él; a la vez el mundo se duplica en el ritual, como es capaz de hacerlo con la palabra. El telar de cintura se acciona con el cuerpo, pertenece y representa al cuerpo por medio de la palabra; así, las tejedoras toman conciencia de éste a través de su vientre y lo conectan con el universo; hay una relación espacial entre la naturaleza y el cosmos, las tejedoras, sus telares y los textos representados en sus textiles.

En el espacio semiótico del Valle del Mezquital, que pertenece a la gran semiosfera de los tejidos *hñähñus,* se aprecian diversos sistemas que a la vez generan subsistemas dialogando entre sí de diferentes maneras, de los cuales sobresalen los siguientes:

a) **El sistema natural.** Que comprende la flora y fauna del lugar representada en los tejidos.

a. El caso del maguey, planta fundamental de la cual se obtiene la materia prima del *ixtle*, está dentro de este espacio semiótico donde a la vez se generan varios subsistemas, tales como: el de la pre-producción (la naturaleza), la producción (obtención de la fibra, hilado, teñido, tejido y armado de objetos textiles), post-producción (producto terminado) y uso, distribución o venta. Dichos subsistemas primarios se hallan en la naturaleza y cada uno genera otro subsistema:

i. El que llevan a cabo los hombres (generalmente los esposos, hermanos o hijos de las tejedoras) como: el cultivo y el cuidado de las plantas, así como el aprovechamiento total de sus recursos (por ejemplo, en la alimentación, el aguamiel y el pulque; y como materia prima, el *ixtle*).

ii. El que realizan las mujeres, como: la limpieza y el hilado del *ixtle*, el teñido de los hilos, la preparación del telar de cintura, el tejido, la construcción de objetos textiles, los acabados, la distribución y/o venta.

iii. El que hacen los miembros de la familia mediante el uso de los objetos textiles o quienes adquieren dichos productos a través de la compra de los mismos.

b. Las representadas en la iconografía *hñähñu* que se hallan en los textiles realizados con otras fibras (algodón, lana y acrílico) y que incluso también se puede encontrar en algunos tejidos de *ixtle* en lugares aledaños a Ixmiquilpan (de manera concreta en Santiago de Anaya).

b) **El sistema cultural.** Así como el paisaje árido del Valle del Mezquital permite apreciar la armonía de las formas, la simetría y el contraste de los colores de las plantas, las flores y los animales con el cielo y la tierra, también posibilita la apreciación de dichos elementos para recrearlos por medio del intercambio de los hilos en el telar convirtiendo así esta labor en un sistema cultural que se entreteje con el natural. Un ejemplo de esto, que está ligado al punto anterior, es el bolso adquirido en Santiago de Anaya (ver fotografías 55 y 56) que combina el tejido plano hecho en telar de cintura con el de punto elaborado con la técnica de *crochet* que representa un icono *hñähñu* donde es posible ver el sincretismo entre el conocimiento de las culturas ancestrales, lo colonial y lo actual.



Fotografía 55. Bolso de *ixtle*. Vista frontal y asa elaboradas con tejido de punto de *crochet.* (Fotografía: Autoría propia. Santiago de Anaya, 2019)



Fotografía 56. Bolso de *ixtle*. Vista posterior y forro elaborados con tejido plano en telar de cintura. (Fotografía: Autoría propia. Santiago de Anaya, 2019)

c) **El sistema social.** En torno al tejido existen muchas interacciones sociales. En las comunidades conviven diferentes técnicas textiles, concentrándose algunas de ellas en comunidades específicas. Por ejemplo, en San Nicolás es muy conocida la técnica de tejido de dos vistas. En Taxadho, el tejido con *ixtle* es el más común. En ambos

lugares, los tejidos se hacen en los hogares de las tejedoras y participa toda la familia en alguna parte del proceso.

Generalmente, son las mujeres quienes tejen en los telares de cintura; la mayoría aprendió la técnica de sus madres y abuelas, desde muy pequeñas. El tejido siempre ha sido un pretexto para convivir en familia, para platicar de sus problemas o alegrías, del pasado, presente y futuro, además de ser aún una parte importante como medio de subsistencia en algunos hogares. En algunos casos, es una manera de conexión entre las tejedoras y su familia fuera de sus comunidades. El tejido del *ixtle* es el que ha mostrado una interacción social más sólida dentro de la familia pues requiere del trabajo de todos sus miembros, en la siembra y cuidado del maguey, en la obtención de la fibra, el hilado, teñido, tejido, confección, promoción y venta de los productos.

d) **El sistema económico.** El tejido, continúa siendo un medio importante en determinadas comunidades para la obtención de recursos económicos dentro de las familias. Son las mujeres quienes generalmente venden sus artesanías y se trasladan a los lugares donde los pueden colocar. En sus comunidades se ponen de acuerdo para unificar los precios de acuerdo con la materia prima empleada y el proceso de elaboración de los productos, además de evitar competir deslealmente con sus compañeras artesanas. Muchas veces se organizan para "repartirse" el trabajo, es decir, hay quien compra los materiales o los elabora, quien teje en el telar de cintura o en *crochet*, quien cose, quien promueve o vende, etcétera.

Algunas veces se reúnen en grupos o hay alguien que las promueve en ferias artesanales, ya sea de manera privada, en asociaciones o por parte

del gobierno del Estado, sin embargo, muchas veces su trabajo no es bien remunerado. Las maestras artesanas logran vender a mejores precios sus productos (a veces bajo encargos especiales debido al prestigio de su trabajo) pero esto sigue siendo insuficiente para vivir sólo de ello, por lo que suelen hacer otras actividades como vender parte de sus pequeñas siembras de hortalizas, hierbas o frutas, o de la preparación de comida tradicional.

e) **El sistema técnico-manual.** Las tejedoras *hñähñus* conservan el tejido en telar de cintura, que es el dispositivo principal con el cual realizan sus textiles; estos telares son personales y han sido construidos por cada artesana; algunos también han sido herencia de sus antepasados, aunque no los usan propiamente sino los conservan como recuerdo de sus usuarias y símbolo de respeto hacia su trabajo; se podría decir que son una extensión de su vida.

   Actualmente predomina el uso de esta técnica entre las mujeres mayores, quienes cada vez con menor frecuencia la enseñan a sus hijas o nietas, pues estas tienen poco interés en aprenderlo y no lo consideran un medio de subsistencia, ya sea porque tienen un mayor acceso a la educación escolar, o porque salen de sus comunidades y se dedican a otras labores que no les dejan tiempo libre para hacerlo. Sin embargo, respetan a quienes aún conservan esta técnica, y algunas tienen la curiosidad por aprender con la idea de que perdure, mas no como un sustento económico.

f) **El sistema gastronómico.** Aunque no se descarta la intrusión cada vez más generalizada de la comida industrializada o la denominada

"chatarra" o poco nutritiva, el entorno natural del Valle del Mezquital continúa siendo un medio importante para la alimentación de sus habitantes. En primer lugar, se encuentra el cultivo del maguey, planta que hasta hoy les proporciona beneficios[69]. Permanece también de manera notable la cocina tradicional del Valle del Mezquital, pues en las comunidades *hñähñus* más tradicionales, aún aprovechan en todo lo posible los bienes de la naturaleza que les circunda, y están conscientes de lo que la hace especial y única. Saben de su importancia al ser considerada una cocina refinada y *gourmet*[70] en diversos ambientes gastronómicos dentro y fuera de este lugar.

La cocina *hñähñu*, además de ser considerada nutritiva y de formar parte del consumo familiar en estas comunidades, les permite obtener ingresos económicos pues la venden de manera particular en sus casas, en mercados, plazas o festivales (siendo el más conocido el que se lleva a cabo en Santiago de Anaya). Las llamadas cocinas de humo descritas en el primer capítulo[71], son habitaciones imprescindibles en una vivienda tradicional, y a pesar de que muchas casas están actualmente construidas con materiales y edificaciones contemporáneas, estos espacios se conservan adyacentes y en su estilo vernáculo. Incluso, durante las fiestas son estos lugares donde se preparan los alimentos de manera rústica con leña, y no en las cocinas que están dentro de las casas que habitan.

---

[69] Es de interés señalar que actualmente ya no son tan populares algunos de sus beneficios gastronómicos, por ejemplo, ya no se consume tanto el pulque ni el aguamiel como hace unos años y se ha incrementado, por otro lado, el de la barbacoa, provocando que no se respete el promedio de vida del maguey (además, paradójicamente nombrado "pulquero") y que, junto con este abuso, se talen también los árboles de mezquite (de crecimiento muy lento) para obtener la leña que le da un sabor único. A pesar de que en las familias *hñähñus* tradicionales sí se está muy consciente la protección de la naturaleza que les ha dado alimento durante tanto tiempo, son cada vez menos sus descendientes interesados en el cuidado de su medio ambiente.

[70] Ver capítulo I, pp. 35-36.

[71] Ver capítulo I, p. 32.

La flora y la fauna forman parte de las preparaciones culinarias (ítem capítulo 1), se aprovechan los recursos como alimento, pero también se representan en la iconografía de los textiles y otros objetos tradicionales donde son materia prima, inspiración e incluso forman parte de los componentes de los telares de cintura (en los palitos, las lanzaderas, los mecates, el mecapal, entre otros).

2.2.2 El diálogo entre la semiosfera del Valle del Mezquital y los sistemas dentro de la semiosfera de los tejidos *hñähñus*

En la relación de las prácticas culturales y semiótico-discursivas de las tejedoras *hñähñus* el lenguaje juega un papel fundamental en el proceso del conocimiento, pues a través de él se producen imágenes de su entorno y es producto de su entorno. Es una producción social y simbólica presidida por su experiencia sociocultural. Como tal, el tejido constituye un espacio desde el cual se abren posibilidades creativas y poéticas, que al relacionarse con la lengua genera sentido y lo hace complejo.

Así como en la gran semiosfera de los tejidos *hñähñus* en el Valle del Mezquital confluyen muchos sistemas, subsistemas, hay varios niveles de realidad. Las tejedoras son ecosistemas que, por medio de sus tejidos y su pensamiento cosmogónico relacionan aquello que lo conforma como un ecosistema biológico al transformar la naturaleza para su supervivencia y su quehacer creativo.

Los tejidos *hñähñus* son un texto con códigos. Un ejemplo de ello es el caso del maguey; la planta es un texto que se visualiza en la naturaleza; que se halla colocado en un espacio-tiempo determinado para convertirse en alimento, vivienda, fibra, hilo, aguja, textil u objeto artístico o utilitario; es étnico, pues pertenece a la cultura del lugar y a las comunidades que lo

conocen, cultivan y aprovechan. Y es también semiótico, pues a partir de él se abren fronteras de lo biológico a lo social, y al ser tocado por la mano del hombre, sus propiedades pertenecen a un conocimiento empírico ancestral con múltiples utilidades. La planta en sí es compleja, por lo que contiene, por lo que produce y porque permite modificar diversas realidades.

2.2.3. El espacio semiótico del Valle del Mezquital

La interacción activa entre los diferentes sistemas que se pueden dar en el espacio semiótico del Valle del Mezquital origina procesos dinámicos dentro de la semiosfera, donde va a existir un diálogo, para lograr la semiosis, la homeostasis y generar sentido. La irregularidad que se puede mostrar en cada nivel estructural se complementa con la mezcla de los demás niveles en donde es posible hallar otros textos sumergidos en lenguajes que no les corresponden, descifrados por códigos que pueden estar ausentes. El espacio «no semiótico» puede dar como resultado el espacio de otra semiótica y "… se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares… de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las estructuras nucleares…" (Lotman 16)

De acuerdo con los sistemas semióticos mencionados (natural y cultural), que constituyen el gran entramado cultural de los textiles como texto, los niveles de realidad hallados en los tejidos *hñähñus* son los siguientes:

1. **Subsistema del espacio-tiempo.** Tiene que ver con la apropiación de la naturaleza, del propio espacio que habitan, el Valle del Mezquital como esa zona semidesértica que ha sido su medio de subsistencia durante siglos, en donde la flora y fauna han sido alimento, materia prima e inspiración en sus creaciones, reproduciendo lo que ahí hay, y todos los cambios que en diferentes tiempos se han suscitado. Y está el

espacio representado en los tejidos, en cada interacción de la urdimbre y la trama que se colocan en los telares de cintura, y que interactúan como los ejes transversales del plano cartesiano para construir los textos que dan cuenta de esas transformaciones: lo que existió, lo que persiste y aquello que finalmente sigue vivo y se encuentra en constante cambio; aquí hay diferentes tiempos en un solo espacio, el de la técnica del telar de cintura desde el momento en el que se prepara la materia prima, la urdimbre que después se va tramando hasta desmontar el tejido resultante que ocupará otro espacio y otro tiempo; o la iconografía heredada que se teje y se ha ido transformando a través del tiempo según las situaciones económicas, políticas y sociales predominantes.

La semiosfera de los tejidos *hñähñus* funciona a través de la memoria en cuanto a que su profundidad es diacrónica y se halla en esta como un todo en donde el conocimiento del espacio-tiempo se lleva a otro espacio-tiempo. La memoria de la cultura, espacial y temporal, es continua y capaz de reproducir los textos que ahí permanecen, que no solamente tienen que ver con la lengua *hñähñu* en sí, sino también con todo lo que pertenece al campo visual representado a través de los textiles. El tejido le da continuidad y pertenencia a la comunidad en diferentes tiempos y espacios.

2. **Subsistema de la cosmovisión.** Está relacionada con sus creencias, su manera de percibir el universo, el recuerdo del pasado, la recreación misma de ese pasado para que permanezca vivo, pues cada que se teje, se vuelve a vivir, es un pasado que se traslada al presente y una lectura de ese universo que existió, que es cambiante pero cuya esencia permanece a través de la cultura.

El tejido cobra un sentido dentro de otro sentido alcanzando un nivel de abstracción de su pensamiento (diametralmente opuesto al pensamiento occidental) que les permite percibir la naturaleza de una manera distinta y con ello toman el espacio natural que habitan para después habitar de manera trascendente en los tejidos como medio de comunicación, de destinadoras hacia sus destinatarios, hablando de la lengua *hñähñu*, que es una lengua natural.

3. **Subsistema natural-socio-histórico-cultural.** Las tejedoras tejen sus propias vivencias, tienen sus propios rituales, y no sólo son portadoras de los símbolos heredados, existe una relación humana entre cada una de las tejedoras con sus familias y su comunidad. Hay también la relación con su entorno, los seres vivos y los inertes que lo conforman. El telar de cintura tiene un valor simbólico; las plantas, los animales, los cerros, los caminos y los astros son parte de su iconografía a nivel estético, pero también lo son a nivel histórico y cultural pues representan su pasado y su memoria. Asimismo, es importante contemplar dentro de su sistema natural, los materiales con los que construyen los telares, que conforman el espacio del telar mismo pero cada uno proviene de diferentes espacios (cerros, riberas, campo, etcétera).

La semiosfera de los tejidos *hñähñus*, desde su perspectiva compleja, aborda fenómenos sociales y culturales de los cuales se ha mencionado el conjunto de sistemas del que está compuesta. El análisis de los tejidos da cuenta de la interrelación que existe entre diferentes conocimientos contemplados en la naturaleza misma y sus representaciones, los procesos de obtención de la materia prima, la técnica del tejido en telar de cintura, el teñido de los hilos y la elaboración de los objetos textiles, además de los

procesos culturales y sociales que surgen de todo esto. Sin embargo, también hay que contemplar el fenómeno de la migración y su funcionamiento en este sentido.

4. **Subsistema de lo estético.** No es sólo la iconografía de los tejidos la que habla de ese universo, sino su construcción misma, desde la estructural más simple hasta la expresión icónica, así como lo que hay entre ambas, que a la vez son representadas por la observación del entorno, la interpretación de la naturaleza y el cosmos, por medio de la materia prima y el colorido que los conforma, entre otros aspectos.

La traducción de la cosmovisión del pueblo *hñähñu* y su relación con la creación artística ejemplificada en el tejido permite un acercamiento más profundo hacia la labor de las tejedoras, a la expresión de lo que les es circundante, que de algún modo ha asegurado su permanencia. La lengua es esa parte inmersa de manera abstracta, elemento de identidad que comunica su pensamiento a través de su ejercicio creativo. No son sólo los símbolos heredados, sino el tejido y su mundo personal que "los hace hablar" desde lo individual hacia lo colectivo, con una estética propia[72] de su cultura, pero también personal y única, pues en su trabajo hay procesos creativos propios y no sólo reproducen sus símbolos como medio de subsistencia.

[72] A partir de ello, es pertinente señalar que la estética desde el punto de vista de los *hñähñus* está fuertemente ligada al espacio que les circunda. Sus construcciones son aparentemente simples, pero se relacionan también a su propia forma de ser introspectiva y dulce, donde la belleza radica en algo interior. La estética interna también se podría relacionar a la de los griegos, que consideraban, por ejemplo, no sólo la estética de lo externo, sino la armonía de lo externo con lo interno. Esto de algún modo, en los *hñähñus*, se relaciona con la vida, el cuerpo en comunión con todo lo que rodea, todo aquello que las tejedoras hacen suyo a través de sus cuerpos.

5. **Subsistema corporal.** El cuerpo de las tejedoras es el eje del cual parte el tejido; los hilos se conectan con su vientre a manera de cordones umbilicales, que representan la maternidad que produce nuevos objetos-sujetos, ya que en objeto se halla la subjetividad de la mujer que "parió" esa pieza textil. Y los hilos a la vez, se dirigen al cosmos en un determinado tiempo y espacio, en diversos ciclos que hacen del tejido un acto íntimo, un ritual cotidiano y de meditación. Esto se ve representado en la maternidad, que produce nuevos objetos-sujetos, dado que en el objeto está la subjetividad de quien "parió" la pieza textil.

Se conserva la herramienta en común, el telar de cintura y, sin embargo, aunque posee los mismos componentes en esencia, tiene también sus particularidades de acuerdo con la propia tejedora que lo usa, los materiales que emplea y lo que teje. Estas maestras artesanas tienen también una perspectiva especial de los tejidos pues no están elaborados de manera superficial ni siguen una estructura básica de manera fortuita, sino permiten que el tejido "viva" como continuidad, no sólo de su pensamiento sino también de su cuerpo.

6. **Subsistema metafórico.** No se puede dejar a un lado lo que Lotman (1996) menciona, "Sin semiosfera el lenguaje no sólo no funciona, sino que tampoco existe […] La interconexión de todos los elementos del espacio semiótico no es una metáfora, sino una realidad." (Lotman 1996 20) Sin embargo, considerando que el tejido es un espacio creativo y un universo simbólico, es metáfora como episteme y no sólo con un sentido retórico. Es un contenido para la creación.

Con ello, se puede decir que el sistema conceptual ordinario del tejido *hñähñu* es de naturaleza metafórica, en el sentido de metáfora visual, ya

que los conceptos que les rigen tienen que ver con los detalles que les hacen funcionar en el mundo y relacionarse con quienes les rodean. El concepto de metáfora visual en el tejido tendría relación no sólo con las imágenes que se pueden percibir sino también con las que se pueden intuir y, que se hallan presentes en un plano donde se pueden "ver con el sentido de la vista", pero también aquellas que conviven con el resto de los sentidos y se hallan ocultas ante la mirada. Si bien el entorno es visual y su complejidad integra el cosmos (como lo hace con el quehacer de la vida diaria), la metáfora visual es el medio para dar cuenta de la mirada que construye el pensamiento de las tejedoras, que es reflexiva a la existencia.

7. **Subsistema de la vida interior.** Este pertenece a un lugar privilegiado, que tiene que ver con la naturaleza porque a través de ella se valora la vida y la existencia tiene una razón de ser. En el tejido se puede observar esto pues representa la vida, que se construye a partir de un acto introspectivo, reflexivo y mayormente conectado con lo sagrado, que será abordado en el capítulo 3.

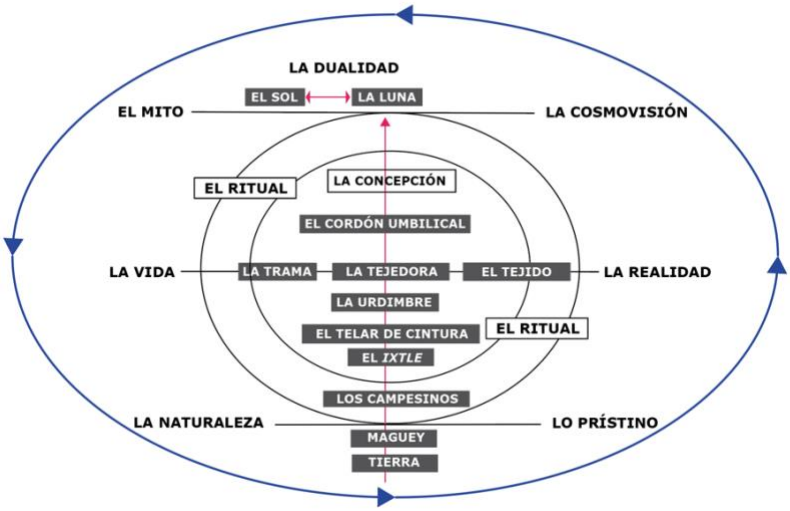


Figura 10. Diagrama que muestra algunos niveles de organización de los tejidos *hñähñus* elaborados con la fibra del maguey. Esto es un primer acercamiento al análisis de los niveles de realidad relacionados con el valor de la vida y lo sagrado de Nicolescu en el capítulo siguiente. (Elaboración propia, 2023)

Un ejemplo de lo anterior es el de la planta de maguey que forma parte del sistema natural del Valle del Mezquital (Ver diagrama 10). En un primer nivel de organización esta planta nace de la tierra, pertenece a la naturaleza, a lo prístino o no tocado por el hombre. En el momento en que el campesino cultiva la tierra y domestica la planta, se da un segundo nivel de organización que pertenece a la realidad, su existencia cobra un nuevo valor dentro de la comunidad. La planta proveedora de las fibras de *ixtle* representa el acto de la creación de vida al convertirse en los hilos de la urdimbre sostenidos en el telar de cintura. La urdimbre, como cordón umbilical, se dirige hacia la luna. Desde el centro de su cuerpo la tejedora va tramando su discurso, concibe el tejido como un modo de vida. Este acto pasa a un nuevo nivel de organización que pertenece a la cosmovisión y al mito: la luna es creadora y está íntimamente conectada con la planta, por lo que la tejedora es una mediadora entre ella y el cosmos.

Ahí todo está en movimiento, es permanente y cíclico a manera de bucle, pues constantemente se transforma, se ubica en diferentes espacios y tiempos; no es algo único pues tiene la capacidad de ampliarse. La luna tiene un papel cambiante, ya sea masculino o femenino, pero necesita de su complemento, el sol, como la urdimbre requiere de la trama para que exista el tejido. La urdimbre en el telar es la intermediaria entre la planta y la luna, pero todo requiere de un complemento para dar razón a la existencia. Así pues, en esta construcción de niveles de organización se representa dicha dualidad y el sentido de la existencia. En todos estos actos está presente el ritual, desde aquel que pertenece a la vida cotidiana hasta ese otro que se construye en la vida interior.

2.2.4. Simetrías y asimetrías como mecanismo para generar sentido en el espacio semiótico de los tejidos *hñähñus*

El intercambio y comunicación entre los diferentes subsistemas del gran sistema de la cultura *hñähñu* (semiosfera) y subsistemas (comunidades, como las de San Nicolás y Taxadho, o algunas colindantes como Santiago de Anaya) que se hallan en la semiosfera de los tejidos *hñähñus* del Valle del Mezquital, y la combinación de los principios de simetría-asimetría en su cosmovisión, tienen lecturas muy amplias generadoras de sentido pues cada una de ellas tiene sus variantes. Lotman (1996) se refiere a esto como la irregularidad semiótica que existe dentro de un espacio semiótico, cuyas estructuras son nucleares. En este hay un espacio periférico con una interacción activa entre todos los subsistemas que se complementan y se mezclan; algunos de ellos son más dinámicos que otros con fronteras a través de las cuales se transmite información del interior al exterior de la semiosfera y viceversa. (Lotman 1996 17)

La gran semiosfera *hñahñu* comprende ese amplio espacio con su núcleo y periferia, donde caben otros espacios, cada uno con sus propios núcleos y periferias, unos dentro de otros, como lo menciona Lotman (1998), a modo de "…círculos en el agua o de las *matrioshkas*[73] que se meten unas dentro de otras…" (Lotman 1998 10). Aunque este ejemplo podría situar el comportamiento del cerebro y la cultura desde una perspectiva binaria (como también se podría situar al tejido), esto no ocurre así pues la información circula de manera continua y se transforma. En su estructura, el tejido es lineal y transversal, en su sentido más simple es urdimbre y trama; tiempo y espacio; inicio y final; pero en esta acción hay un traslado

[73] El principio de las *matrioshkas* es para Lotman (1998) una manera de observar cómo se construye un sistema pues cada una de ellas posee un nivel diferente con un significado propio, con su propia capa externa pero que también actúa como capa interna, es decir, está contenido en un nivel y contiene al siguiente (Lotman 1998 96-97)

de varios sistemas dentro de otros subsistemas donde los textos se transforman, y tienen varios niveles de organización para poder funcionar como parte de un todo y formar sentido.

Lo anterior se puede ver en la elección del color de los hilos con los que cada artesana teje, que hace circular su pensamiento de manera continua, produciendo un intercambio entre sus procesos y su dinámica cultural. Además del color, en los tejidos se expresan textos que constantemente dan lugar a nuevos textos. Para Lotman (1996), este intercambio constante organizado en un diálogo provoca que los hemisferios del cerebro trabajen de manera simultánea con cierta desestabilización temporal ligada a un objetivo de la actividad hemisférica, como se da en el ejercicio creativo. (Lotman 1996 48-49)

Los colores en alto contraste que las artesanas del Valle del Mezquital plasman en los tejidos iconográficos con algodón, lana o acrílico, contrastan entre aquellos que se tejen con *ixtle*, en su tono natural. Los tejidos con iconografía comúnmente son pre-teñidos e hilados de manera industrial al ser las únicas opciones que se ofrecen en el mercado. Las combinaciones son armónicas y cercanas a lo que observan en la naturaleza que les circunda pues las traducen en sus tejidos. En la actualidad, los filamentos de *ixtle* son teñidos, por lo general, con tintes artificiales (preparados por medios químicos industriales) pero también se pueden hallar algunos de ellos teñidos con colorantes que se obtienen de las plantas de la zona (o de otros lugares, principalmente provenientes del estado de Oaxaca).

La materia prima de los tejidos, paulatinamente ha ido mostrando un sinnúmero de cambios importantes. Con el paso de los años han ido predominando los hilos sintéticos que varias décadas atrás eran naturales y

les conferían una textura diferente a los tejidos. En el caso de los textiles con iconografía, sin embargo, se continúan tejiendo en telar de cintura. En los que se hacen con *ixtle*, aún prevalece la técnica de la obtención de las fibras y el hilado, así como el tejido en telar de cintura, incorporándose poco a poco y cada vez más, el tejido de *crochet* con la finalidad de innovar y ofrecer diversidad comercial, pues también esto corresponde a una demanda actual (ver fotografías 57 y 58)

Por consiguiente, se puede apreciar que en estas materias primas (tanto aquellas empleadas en el pasado como las actuales), hay una suerte de intercambio de textos con significados múltiples donde "…el texto se crea como un juego verbal intencionalmente polisémico, y se lee como una instrucción unívoca para la acción." (Lotman 1996 33)



Fotografía 57. Detalle de morral elaborado por la maestra Tomasa Mundo en telar de cintura con *ixtle* teñido con tintes naturales y aplicaciones de flores tejidas con *crochet* hechas por su nuera. (Fotografía: Autoría propia, 2018).



Fotografía 58. Detalle de un tejido en crochet realizado por la nuera de la maestra Tomasa Mundo con hilos de *ixtle* natural y otros teñidos con tintes sintéticos. (Fotografía: Autoría propia, 2018).

2.2.5. La traducción intersemiótica en los tejidos *hñähñus*

Es de importancia partir de los conceptos sobre la traducción en los estudios de lingüística *On linguistic aspects of translation* de Roman Jakobson (1959) en la que menciona que existe una interpretación de signos verbales

mediante otros signos del mismo idioma (traducción intralingüística); así como la que se da de una lengua natural a otra (traducción interlingüística); y la de textos pertenecientes a distintos lenguajes (traducción intersemiótica). (Jakobson 233)

Al respecto, es pertinente retomar los conceptos de Mijail Bajtin (1989), quien precedió a Jakobson y acuñó el término de cronotopo (tiempo-espacio, en su traducción literal). Para este autor, el cronotopo es una categoría de la forma y el contenido donde se desarrolla el argumento narrativo en la literatura, sin embargo, en el cronotopo artístico, el tiempo discurre y se materializa en el espacio, y se ubica en el tiempo-espacio de la cultura, del autor y los lectores, así como en aquello que se representa en el texto, "… el espacio es entendido y medido a través del tiempo…" (Bajtin 237-238)

El intercambio desde la semiótica natural de las artesanas cuando parten de su pensamiento en ejercicio de su creatividad, en palabras de Lotman (1996) se podría referir a "… la asimetría de la estructura semiótica y la constante circulación de textos, el traslado de estos de un sistema de codificación a otro". (Lotman 1996 36) De acuerdo con ello, la comprensión de los tejidos *hñähñus* del Valle del Mezquital (en particular los que elaboran las maestras Beltrán y Mundo) pueden ser traducidos a partir del concepto de traducción (posterior a Jakobson y Bajtin) de Peeter Torop (2002), y para quien "…en un mismo texto fuente (texto de partida) subyacen múltiples traducciones…" (Torop 1). De acuerdo con Torop (2002), el proceso de traducción se puede aplicar a todos los tipos de comunicación de textos en la cultura pues señala que:

> Es posible describir a la cultura como un proceso infinito de traducción total en el que: 1) textos completos son traducidos a

> otros textos completos (traducción textual), 2) textos completos son traducidos en la cultura como diversos metatextos […] complementando la traducción textual o relacionando cierto texto con la cultura (traducción metatextual), 3) textos o grupos de textos son traducidos a unidades textuales (traducción intextual e intertextual), 4) textos hechos de una sustancia […] son traducidos a textos hechos de otra sustancia […] (traducción extratextual). Por una parte, el proceso de traducción total refleja las peculiaridades de la comunicación textual en la cultura. (Torop 1)

En la comunicación de la cultura *hñähñu*, como en otras culturas que se dedican al tejido, hay producción de textos y en este proceso se da la traducción de otros. En dichos textos se producen otros simultáneamente de diversas maneras, circulan diversos mensajes; y en la gran semiosfera de los tejidos *hñähñus*, como se le ha denominado, hay un proceso de traducción intersemiótica. Las tejedoras hacen una copia de lo que ven, realizan una traducción intersemiótica de lo que les rodea, de las formas, los colores naturales y los contrastes que se producen en el espacio que observan.

De este modo, la urdimbre y la trama son conceptos análogos a lo que en *Estética de la creación verbal* (1999) señala Bajtin sobre "…el tiempo y el espacio como coordenadas principales de la representación artística del mundo (teoría del cronotopo), los destinos históricos de la palabra…" (Bajtin 10). Esto significa que, en la traducción que ellas hacen, hay un texto primigenio representado por la urdimbre que, al ser accionada por la intersección de la trama, produce un tejido y con ello un texto. Cada elemento posee su propia traducción y cada una un valor particular en el espacio-tiempo.

En esta gran semiosfera de los tejidos *hñähñus*, estos conducen al estudio de semiosferas dentro de otras semiosferas, al concepto de las fronteras de la semiosfera cultural y, por ende, a la traducción intersemiótica que refleja características donde "…los textos 'propios' como los 'ajenos' son traducidos a diferentes tipos de textos… y… se convierten en intertextos..." (Torop 4) Y en esta traducción intersemiótica se incluye la metáfora visual como parte de la traducción.

De acuerdo con la identificación de la producción de sentido de los tejidos *hñähñus* que realizan las maestras Tomasa Mundo y Adelaida Beltrán, existe un lenguaje verbo-visual de los tejidos y la relación que guardan con el concepto de metáfora visual mediante la cual hay una posibilidad de hacer un análisis de discurso del trabajo de cada una pues desde ahí se desprende su herencia cultural pero también la manera como ellas han traducido su entorno y sus vivencias personales. Sus tejidos aluden al origen de su lengua y la adaptación o modificación de la misma, así como con la abstracción de su universo en movimiento y sus mitos, entre otras cosas. Expresan lo que les acontece de manera personal y en su comunidad, así como los alrededores y más allá de estos.

Retomando a Lotman (1996), en la dinámica de la semiosfera hay un desarrollo que lleva al aumento de su variedad interna basado en la combinación de simetría-asimetría que surge en estructuras especulares y cíclicas que giran en torno a un eje de simetría, donde se puede observar una simetría axial en el nivel del cosmos, dominante en el mundo animal, y resultante de una simetría planar del tiempo cíclico mitológico, y el tiempo histórico dirigido hacia una dirección. (Lotman 1996 20)

De acuerdo con lo anterior, es de interés observar estas representaciones en el aspecto de ciertos textiles *hñähñus*, donde la simetría especular puede ser vista de manera literal y estructural, el intercambio de los colores y los iconos mismos, dan como resultado textos distintos que se pueden traducir de diferentes maneras, cambiando su mecanismo semiótico que da pie a la complejidad del pensamiento de las tejedoras y a una cierta interpretación poética inmersa en su vida cotidiana. (Ver fotografías 59 y 60) A la vez, esto ha sido traducido del espacio natural.

Por otro lado, el desierto y los tejidos de *ixtle* donde aparentemente "no hay nada" toman su materia de la planta de maguey, que en el sentido metafórico se podrían considerar especulares de tal modo que ese espacio "se refleja" y constituye el tejido mismo.

> En *Una noche de espanto* (2016), Jacques Galinier menciona que en la cultura *hñähñu* "…la luna es el numen por excelencia de la fertilidad, asociado al crecimiento de las plantas, a las fibras vegetales […] y también está en relación con los ciclos menstruales, los periodos de fertilidad de las mujeres […] En el plano cosmogónico, su estatus debe relacionarse con el juego de oposiciones complementarias entre Sol y Luna […] Bajo su aspecto femenino, luna es también una divinidad terrestre […] Con la colonización, llegó a ser el soporte de la representación de la Virgen de Guadalupe, figura maternal, consoladora, que forma pareja con Jesucristo en cuanto instancia solar […] Luna aparece con su complementario, Sol, y los dos son antropomorfos […] poseen las mismas propiedades que los humanos […] con afectos cambiantes en un contexto de enfrentamiento permanente, tanto durante el día como durante la noche." (Galinier 2016 27-43).



Fotografía 59. Morral (haz-en positivo) elaborado por la maestra Adelaida Beltrán en telar de cintura, técnica doble tela, hilos de acrílico e iconografía especular. Si el tejido se extiende, se ve el dibujo especular en el sentido de la urdimbre (vertical). (Fotografía: Autoría propia, 2018).



Fotografía 60. Mismo morral (envés-en negativo) elaborado por la maestra Adelaida Beltrán en telar de cintura, técnica tela doble, hilos de acrílico e iconografía especular. Si el tejido se extiende, se ve el dibujo especular en el sentido de la urdimbre (vertical). (Fotografía: Autoría propia, 2018).

2.3. PRODUCCIÓN TEXTIL DE LAS MAESTRAS MUNDO Y BELTRÁN

El texto para Lotman (1996) tiene códigos y es semiótico-visual, como es el caso de los textiles de la maestra Mundo, donde los códigos que se encuentran en el maguey se hallan dentro de un universo que es ante nada biológico, es decir, pertenece a la naturaleza en un espacio y tiempo determinado; posee propiedades científicas, pero también empíricas, dado que ancestralmente se ha transformado por otros tipos de técnicas que ya no son naturales, los cuales tienen características singulares de acuerdo con el tipo de tejidos que se elaboran y sus usos.

El maguey tiene la particularidad de que cuando la planta florece muere, y en ese momento lo que la conforma se aprovecha: la flor, el tallo, la fibra y la savia. El *ixtle* en el tejido se vuelve social, es étnico porque son los *hñähñus* quienes lo conocen, y es semiótico porque comprende todo. Es también motivo de rituales. A partir de esta planta se abren fronteras de lo

biológico a lo social y a lo artístico a través del tejido. La planta en sí misma es compleja; y el tejido es también un objeto ritual donde se funden símbolos y mitos que están en continuo movimiento, pero conservan su eje estructural, lo que les ha permitido tener continuidad.

En el paisaje árido del Valle del Mezquital se aprecia la armonía de las formas, la simetría y el contraste de los colores de las plantas, las flores y los animales con el cielo recreando un intercambio de los hilos en el telar para convertirlos en un canto al fruto de la tierra expresado en cada lienzo; el proceso involucra a la familia y la comunidad (por lo menos en uno de los pasos que lo conforman) y significa un compromiso para dar un siguiente paso. Lo que elabora cada uno de sus miembros forma parte del resultado final y su totalidad, pues no sólo implica un complejo proceso de elaboración, sino la forma de pensar y sentir de quienes participan.

Por lo tanto, en dicho proceso se plasman diversas prácticas socioculturales; se pueden ver sistemas de símbolos que aluden a valores, normas, ritos y costumbres que definen un modo de vida; que dan sentido y coherencia a las prácticas que los hacen únicos. En los tejidos y la lengua hay procesos identitarios que se ven involucrados en todas las actividades. En el caso de la maestra Mundo, su lugar dentro de la familia como heredera y practicante del tejido en telar de cintura es reconocido por la delicadeza de su hilado, por los colores de sus teñidos y la técnica del tejido del *ixtle* en su telar de cintura; ella tiene el conocimiento heredado de sus ancestros, pero también las habilidades especiales para hacer de este su particular expresión que le da identidad pero a través de ella también se refleja la identidad de la cultura a la que pertenece.

Al respecto, en el texto *Teoría y análisis de la cultura* (2005), Gilberto Giménez dice que la cultura está ligada a la identidad social (desde un punto de vista antropológico y sociológico), de tal manera que esta no existe sin un sujeto y a la vez éste no puede existir sin cultura. Siendo así, la identidad se constituye entre la autoafirmación de lo propio del sujeto y lo que lo diferencia de otros[74].

Dentro de los procesos identitarios, el espacio-tiempo de las tejedoras *hñähñus*, es una muestra de un grupo que procesa de manera diferente su cultura respecto al procedimiento occidental, y como ejemplo está su lengua que expresa de manera diferente su espacio-tiempo. La identidad y la subjetividad, menciona Graciela Sánchez-Guevara (2023) en "La construcción compleja y multidimensional de las identidades en la historia oficial", al igual que los objetos, los espacios y los escenarios no se pueden concebir de manera separada de los sujetos; se hallan interrelacionados de manera subjetiva pues es ahí donde "… se produce, se crea, se genera y se reproduce la identidad en un entramado intersemiótico." (Sánchez-Guevara 119).

En esta cultura hay conceptos que no es posible traducir al español y que sólo quien habla la lengua *hñähñu* comprende porque están ligados a su cosmovisión. Los integrantes de la cultura *hñähñu* del Valle del Mezquital, no obstante, se expresan de manera distinta a otros grupos de la misma raíz lingüística por la relación que tiene cada uno con su entorno. No es lo mismo la cultura *hñähñu* del espacio árido del Valle del Mezquital que la

[74] Es interesante retomar lo que este autor menciona sobre un debate que se llevó a cabo en 1981 en el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde la intervención de Guillermo Bonfil Batalla establece que la "supuesta" cultura mexicana "…está constituida… por un conjunto multicultural o pluricultural cuya unidad sólo puede entenderse como 'unidad de convergencia'." (Giménez 13).

cultura *hñähñu* que habita el espacio exuberante de Tenango de Doria en el poniente del estado de Hidalgo o de otros grupos *hñähñus* de México.

En todas las culturas mencionadas existen variantes de la lengua con una norma lingüística, sin embargo, siempre existirá una lengua identitaria que dependerá de la visión del espacio-tiempo capaz de proporcionarle a las tejedoras un pensamiento particular, una identidad que les distingue y que plasman en sus textiles de manera especial. De tal modo, que este proceso identitario, según Graciela Sánchez-Guevara (2023), se puede mirar desde la perspectiva de tres dimensiones relacionadas con:

> a) los sujetos de la misma colectividad, y de éstos con otros, a fin de ver sus semejanzas y diferencias, el sujeto es colectivo, social y étnico-cultural; b) los sujetos con los objetos; c) y entre los sujetos con los espacios y escenarios que conforman el medio ambiente, y que pueden ser locales, regionales, estatales y nacionales (Sánchez-Guevara 120)

Giménez (2005) afirma que las personas tienen la posibilidad de distinguirse y ser reconocidas por los demás en un contexto de interacción y comunicación que requiere una "intersubjetividad lingüística", misma que moviliza al hablante con el interlocutor. La identidad no es numérica (como las cosas), sino cualitativa, porque "…se forma, se mantiene y se manifiesta en y por los procesos de interacción y comunicación socia (sic)." (Giménez 2005 20)

Para Sánchez-Guevara (2023), la identidad existe si -y sólo si- el sujeto se relaciona con otros por sus semejanzas y se reconoce por sus diferencias, pero es consciente de su unidualidad al poseer un carácter multidimensional,

heterogéneo, y a su vez homogéneo, polivalente, dinámico, diacrónico y sincrónico dentro del medio ambiente donde habita. (Sánchez-Guevara 120). Hay que recordar que, en el caso de la maestra Adelaida Beltrán, se le localizó después de más de una década de no estar en contacto con ella, a través de un textil que había realizado años atrás (ver fotografía 61), y que, aunque refiere que éste tiene más de cincuenta años, fue el medio por el cual diversos miembros de su comunidad enseguida supieron que era de su autoría.[75]

La maestra Beltrán posee las características identitarias que la distinguen a través de los textiles que hace; su identidad se construye a través de lo que hace, en el lugar que habita y donde expresa los elementos que le rodean. Es el espacio donde los miembros de su comunidad le reconocen, aquel donde con quienes convive existen semejanzas y diferencias, que finalmente, la hacen única. Ella pertenece a ese espacio determinado, a un grupo originario, es una mujer que teje en su telar de cintura la herencia de su cultura, pero cuyo trabajo se distingue y le da identidad.



Fotografía 61. Textil realizado por la maestra Adelaida Beltrán ca.1969. (Fotografía: Autoría propia, 2019).

[75] Ver capítulo I, pp. 67, 74.

La relación entre los textiles de la maestra Beltrán y el proceso identitario está bajo la perspectiva de quienes lo observan, de quienes le dan reconocimiento social y le permiten existir en la comunidad como identidad de pertenencia. De acuerdo con Alberto Melucci, la identidad de las maestras Mundo y Beltrán sería lo que se denominan identidades segregadas[76] porque ellas se identifican y afirman su diferencia independientemente de todo reconocimiento por parte de otros. (Melucci citado en Giménez 2005 21).

Las personas que la reconocieron estaban en un rango de edad cercano al de ella, incluso algunas pertenecían a una o dos generaciones anteriores a la suya, sin embargo, fueron capaces de reconocer su trabajo a través de la relación que ella tuvo con sus abuelas o sus madres o simplemente porque convivieron con ella en las ferias o eventos en los que han coincidido. Esto es sólo un ejemplo de cómo los textiles forman parte de una actividad que envuelve un proceso de interacción social amplio. Los más jóvenes, sin un antecedente de su trabajo o un particular interés en su cultura, seguramente no la hubieran podido identificar, pues son las relaciones socioculturales las que permiten trascender y fortalecer el entorno familiar y comunitario a través de la transmisión oral del conocimiento de sus antepasados.

La identidad, entonces, tiene un carácter intersubjetivo y relacional; depende de la autopercepción del sujeto con relación a los otros y tiene que ver también con la interacción social en donde existen elementos de pertenencia hacia un colectivo con ciertos atributos idiosincráticos o de relación, así como una historia de vida o una trayectoria, como en el caso

[76] Cuando el actor se identifica y afirma su diferencia independientemente de todo reconocimiento por parte de otros, es lo que Melucci denomina como identidades segregadas. (Melucci citado en Giménez 21)

de la maestra Beltrán, cuyos textiles poseen características o cualidades especiales por los cuales ha podido ser reconocida, trascendiendo más allá de su comunidad. Con ello, la identidad del grupo cultural al que ella pertenece, se puede percibir a través del conocimiento de su lengua, de los saberes heredados, el valor simbólico que esto conlleva, y que puede ser expresado a través de sus tejidos.

Los textiles *hñähñus*, en apariencia sencillos, tienen un carácter propio, una serie de significados, y una identidad singular. Su legado forma parte del colectivo (la comunidad) y reconocimiento de la cultura *hñähñu* del Valle del Mezquital. En la actualidad, sin embargo, "… la identidad ya no puede estar basada exclusivamente en la búsqueda y culto a sus propias raíces y tradiciones." (Giménez 72) Se tiene que enfrentar y asociar con los cambios que constantemente se presentan, donde permanece la memoria colectiva con un patrimonio vivo, pero que se nutre constantemente. En los textiles de las maestras Mundo y Beltrán se manifiesta la complejidad y la transdisciplinariedad y los diferentes niveles de organización de la semiosfera de los tejidos *hñähñus*, pues en ellos existe una intermediación en la cual su voz prevalece.

En cuanto a lo que se podría comprender dentro de sus niveles de organización se puede concebir el término "realidad", que más adelante se profundizará. Para ello, hay que definir lo real como algo que existe en el mundo prístino, "lo que existe" antes de la existencia del hombre. Cuando las artesanas "tocan lo que existe", lo que les rodea, se convierte en su propia realidad, una realidad que está en diferentes niveles de organización.

La complejidad de estos textiles apela también a Edgar Morin (1999) en cuanto a que no hay disyuntiva sino inclusión. En el Valle del Mezquital, hay

un cambio de realidad en las artesanas, misma que les ha permitido abrir sus fronteras y adaptarse, no ha existido resistencia para incorporar esos nuevos elementos, de los materiales naturales a los sintéticos, del telar de cintura al bordado pepenado o al tejido de *crochet*. Aunque sigue existiendo el telar de cintura, la fibra del maguey y el algodón, se han abierto las fronteras culturales de ese espacio para dar cabida a lo nuevo, y adaptarse a las circunstancias y al tiempo que es parte de la realidad actual que se ha ido transformando por la mano del hombre hasta casi agotar los recursos naturales como se conocían.

En términos de Lotman (1996), las fronteras culturales se abren y se cierran al ser dinámicas. En sus textiles lo reflejan en el momento en que han sido capaces de adaptarse a nuevos materiales, a incorporar nuevas técnicas y diseños que, en el momento de tejer, no oponen resistencia. Al abrirse las fronteras y dar entrada a nuevos elementos, hay complejidad, inclusión y semiótica de la cultura. Al no mostrar resistencia se halla sentido y se comprende la integración de los elementos que modifican su pensamiento. Los niveles de organización que tienen las artesanas en sus tejidos, dan cabida a los niveles de realidad que se construyen. De este modo, como más adelante se abordará, la Semiótica de la Cultura, la Complejidad y los Estudios Transdisciplinarios es que dialogan entre sí.

2.3.1 Producción textil de la maestra Tomasa Mundo

Los tejidos de la maestra Tomasa Mundo están realizados en un telar de cintura tradicional. Ella construyó su propio telar (como todas las tejedoras que practican esta técnica pues el instrumento es una extensión de sus cuerpos), aprendió la técnica de su madre, y ella a la vez, la ha transmitido a algunas de las mujeres de su familia. En su casa hay un pequeño terreno destinado a la siembra y cuidado de los magueyes de cuyas hojas se

obtendrán los hilos para los tejidos. De ello se encargan los hombres de la familia pues es un trabajo arduo. Las hojas obtenidas de la planta se golpean con un mazo y después se "raspan" con una hoja de metal colocada en un palo para quitarles la pulpa; una vez hecho esto, las fibras se cuelgan, se extienden y se dejan secar al aire libre.

Como esta es una técnica realizada en conjunto, es la propia tejedora y las mujeres de la familia, quienes atan las fibras, las introducen en una olla con agua al fuego donde se "cuecen" para quitarles toda la sustancia que *enguixa*[77]. Posteriormente, las lavan con jabón neutro (a veces se usa el *xite*[78]), las enjuagan, las separan y las peinan en una tabla con clavos (antiguamente se hacía con las espinas de las biznagas[79]), para después teñirlas al fuego (si esto se hace) y fijar el color con sal. Una vez que se hizo esto, de nuevo se dejan secar para posteriormente torcerlas y convertirlas en hilo empleando un malacate o *thet'i*[80]. Este instrumento consta de un palito de madera de mezquite o encino, con una punta en la parte inferior que se introduce en una piedra cónica de hueso o piedra y una flecha en la parte superior (ver fotografía 60). En ocasiones, una vez hecho el hilo, este

[77] De acuerdo con el "Diccionario del *hñähñu* (otomí) del Valle del Mezquital, Hidalgo" el verbo enguixar, proviene del sustantivo *gixi* o *guixi*, que se refiere al jugo que desprenden las hojas del maguey, que provoca irritación y comezón en la piel. (Bartholomew y otros 73)

[78] El *xite* es el desecho de la agavácea conocida como lechuguilla, que se emplea como una jabonadura natural en el Valle del Mezquital.

[79] Las biznagas son plantas cactáceas en peligro de extinción prohibidas ya para esta labor pues maltratan sus espinas. De estas plantas se hace el dulce de acitrón que es muy codiciado por su alto valor y cuya venta, aunque está prohibida, se continúa haciendo de manera clandestina. Estas plantas, al igual que otras del Valle del Mezquital, como los órganos "viejitos", las orquídeas "flores de mayo", los mezquites y los huizaches, entre otros (también en peligro de extinción), están protegidas bajo la norma NOM 059 SEMARNAT 2010 para especies de flora y fauna, sin embargo, su explotación ilegal continúa, sin que se le preste la atención debida por desconocimiento o desinterés de quienes creen que las tierras del Valle del Mezquital tienen poco valor, por ser un medio de sustento momentáneo o simplemente por el deterioro debido al cambio de suelo y la alta contaminación de la región (comenzando por el río Tula convertido en desagüe de desechos y que es empleado así para regar la tierra).

[80] La palabra malacate viene del náhuatl *malacatl* y se refiere a un huso portable que se hace girar para torcer las fibras textiles y con ello formar un hilo.

se introduce en agua de maíz para uniformizar su textura y poderlo urdir formando una cruz en el urdidor que consta de dos palitos para que, una vez terminada la urdimbre, sea colocada en el telar de cintura.

Los tejidos de la maestra Mundo se distinguen por la finura de la hilatura y el tramado, así como por las innovaciones tecnológicas que presentan (ver fotografías 62, 63 y 64) surgidas a partir de las propuestas de diferentes proyectos, destacando entre ellos el organizado por la antropóloga Marta Turok, presidenta de la Asociación Mexicana de Arte y Cultura Popular, A.C. (AMACUP)[81], quien durante la década de 1990 le animó (a ella y otras artesanas de la región) a teñir el *ixtle* con tintes naturales y a probar otras técnicas de tejido, como el de *crochet*.

Para ello, se dio la necesidad de tomar varios cursos a partir de los cuales tuvo la oportunidad de intercambiar experiencias con artesanos y artesanas de otros lugares, así como exhibir y vender sus productos en ferias y eventos fuera del estado de Hidalgo. Anterior a esta experiencia, ella ya formaba parte de la organización artesanal "La Flor del Valle"[82], que de acuerdo con Martha E. Ramírez Reséndiz (2004) ha sido "…una de las bases para revalorar la riqueza cultural de los *hñähñus* del Valle del Mezquital". (Ramírez 85)

[81] La Asociación Mexicana de Arte y Cultura Popular, A.C. fue una organización no gubernamental fundada por Marta Turok con la finalidad de preservar las técnicas artesanales ancestrales de las comunidades originarias del país, así como fomentar diversos proyectos para el desarrollo económico sustentable de las comunidades.

[82] De acuerdo con lo recopilado por Martha E. Ramírez Reséndiz (2004) en el libro "La Flor del Valle. Una experiencia indígena de organización artesanal", la conformación de esta cooperativa les da dado alternativas a los artesanos para poder dar a conocer sus productos, así como venderlos en un lugar estable y que las ganancias puedan contribuir a la economía familiar. El poder venderlos ahí también les ha permitido evitar que los acaparadores les pongan precio a sus productos y que las ganancias lleguen de una manera más transparente y directa a los artesanos.



Fotografía 62. Malacate empleado por la maestra Tomasa Mundo para hilar el *ixtle*. (Autoría propia, 2016)



Fotografía 63. Detalle de un tejido de *ixtle* natural elaborado por la maestra Tomasa Mundo. (Autoría propia, 2016)



Fotografía 64. Bolsita tejida en telar de cintura con hilos de *ixtle* teñido con cáscara de nuez elaborada y terminada por la maestra Tomasa Mundo. (Autoría propia, 2016)

En la presente investigación, los tejidos de la maestra Mundo constituyen un ejemplo de análisis relevante como práctica transdisciplinaria dentro del estudio de la semiosfera que inicia con el espacio donde habita la cultura *hñähñu* en esta zona del Valle del Mezquital y la comunidad de Taxadho. El sistema natural semidesértico constituye a la naturaleza (el maguey, relacionado con la luna). Al respecto, dice Galinier (1990) que para los *hñähñus*:

> La luna, en tanto que divinidad de la vegetación, preside todas las actividades del hilado, desde la fabricación del *ixtle* (producto del maguey) hasta la de la lana (el borrego es, debido a sus cuernos, un animal 'lunar'), y del algodón… El tejido es una actividad que

> consiste en ‘contar’ (p*e’te*). El avance progresivo de la pieza de tela se identifica con el desarrollo de la vida… es el símbolo dominante del mundo vegetal y animal, así como de ciertas especies en particular, como el perro y el conejo”. (Galinier 1990 537-539)

De este modo, como subsistema de pre-producción, del maguey es de donde surge la producción de la fibra, el hilado y el tejido del *ixtle* con el cual se genera la creación de un objeto textil de uso cotidiano o para venta, que está fuertemente ligado a la vida. El sistema natural de este espacio se entreteje con el cultural por medio de la trama. La aparente simpleza del paisaje natural guarda una analogía con la estructura misma del tejido que se logra por el entrecruzamiento de los hilos de la urdimbre y la trama de los ayates tejidos en el telar de cintura.

La planta cumple con la utilidad de proveer de la materia prima que se colocará en el telar, pero tiene muchos significados. El maguey se tiene que sembrar en la tierra, no se hace por medio de semillas, sino son las raíces y el tronco de la planta lo que queda en la profundidad de la tierra dejando libres las pencas de donde se obtienen las fibras que formarán la estructura de los tejidos. La preparación del telar de cintura guarda semejanza con el cuerpo de la tejedora a través del cual el tejido es su extensión.

La planta es una fuente de riqueza en el espacio donde se encuentra, cumple con un ciclo de vida y es aprovechada como alimento, bebida o vivienda. Pero el ciclo de vida de la planta no ha acabado ahí pues tiene trascendencia a través del tejido. Por herencia genética y cultural, la maestra Mundo forma parte de esta transformación y permanencia a través del accionar de los hilos. Lo que resulta de este proceso hace posible una serie de interacciones

sociales, primero con los miembros de su familia que intervienen en cada etapa colaborando en la generación de objetos utilitarios que quedarán dentro de la familia o que serán puestos a la venta, ya sea por encargo o en la cooperativa. En ocasiones, en la comunidad algunas mujeres colaboran también en las etapas finales, cuando el trabajo se acumula. El tejido, de este modo es un medio de subsistencia no sólo económica sino también de permanencia de la propia cultura *hñähñu*.

El espacio natural constituye un texto con múltiples códigos que la tejedora ha traducido a través de los hilos para construir su propio texto. Hay un diálogo entre la semiosfera de los tejidos *hñähñus*, los sistemas y subsistemas que obedece a las funciones comunicativas de Lotman (1996). (Ver figura 11)

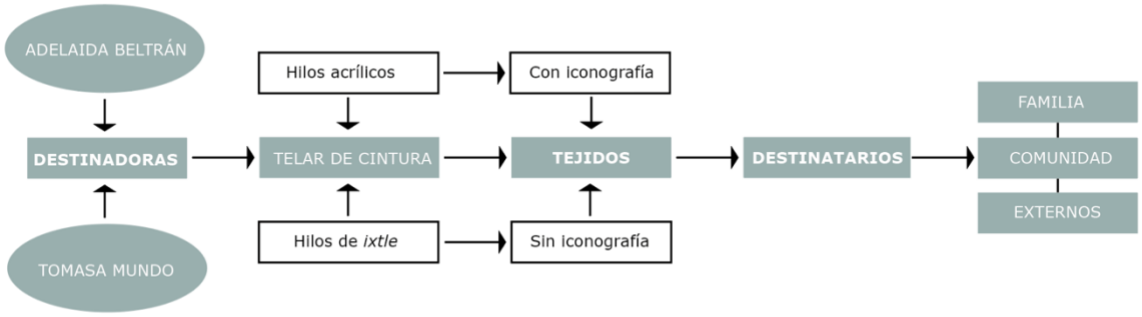


Figura 11. Diagrama que muestra las funciones comunicativas de Lotman en los tejidos que realizan las maestras Beltrán y Mundo en sus telares de cintura con sus respectivas materias primas, donde ellas son las destinadoras de los productos culturales (sus tejidos), hacia los destinatarios que pueden ser de sus propias familias, de sus comunidades o fuera de ellas. (Elaboración propia, 2023)

Los tejidos de la maestra Mundo tienen una fuerte carga simbólica a modo de ecosistema donde se traduce su pensamiento y su propia visión del cosmos. En el caso de sus tejidos, se han abierto fronteras y se han modificado diversas realidades (ya explicados de manera general en

párrafos anteriores). Ahora se desarrollan los subsistemas específicamente en el ámbito de la maestra Mundo y observar cómo se resignifican:

1. **Espacio-tiempo.** Ha habido una apropiación de la naturaleza a través del maguey como materia prima. El aprovechamiento de la planta ha persistido desde antes de la llegada de los europeos hasta nuestros días. A pesar de que el espacio mismo del Valle del Mezquital ha ido cambiando a través del tiempo, sus aplicaciones en el telar de cintura han permanecido en la memoria de la cultura *hñähñu*. El conocimiento se ha ido transmitiendo de generación en generación y ha tenido cambios con el transcurrir del tiempo modificando algunos procesos y utilidades tales como: algunas herramientas para el raspado de las pencas y el tratamiento de las fibras antes de ser convertidas en hilos; el lavado de las fibras con jabón neutro o *xite*; la sustitución del peinado de las fibras sobre las espinas de las biznagas por una tabla con clavos; algunas partes que se han aumentado al telar de cintura tradicional, tales como unos palitos de metal que se colocan al principio y al final del tejido para conseguir un acabado más fino de los lienzos; y peines de carrizo (cuya función de separar los hilos de la urdimbre y mantener el ancho del tejido es similar a la de los telares de pedales de origen colonial). Del mismo modo, algunas innovaciones en los tejidos, tales como el teñido de los hilos con tintes artificiales y/o naturales y el tejido de *crochet*.[83]

[83] Hay que recordar que, entre las innovaciones que se pudieron observar en algunos lugares del Valle del Mezquital (no en Taxadho), está la aplicación de bordados sobre los tejidos de *ixtle* (la mayoría de los motivos son tomados de revistas comerciales), así como la realización de joyería, a la que, además de teñir con colorantes artificiales, se le aplican adhesivos termoplásticos (silicón) y partes de metal.

2. **Cosmovisión.** La manera como la maestra Mundo percibe su universo tiene que ver, en primer lugar, con los conocimientos heredados de sus antepasados y el respeto hacia la planta de maguey que les ha dado sustento durante tanto tiempo. Ella ha visto la transformación de su entorno, de su casa misma (nuevamente edificada por uno de sus hijos con el fruto de su trabajo como migrante en "el otro lado") y del paisaje (incluido la polémica por el derribamiento de un árbol de mezquite a la entrada de su casa porque "estorba el camino de paso de su vecino"). Sin embargo, la percepción de su universo y el recuerdo de su pasado vuelven a tomar vida cuando teje.

3. **Naturaleza, sociedad, historia y cultura.** La maestra Mundo es portadora de su tradición y de su memoria, así como de sí misma. El tejer en el telar de cintura es un ritual; lo es en un sentido personal pues ella traslada ahí su pensamiento y sus vivencias cotidianas. Es también social pues es un motivo de reunión entre los miembros de su familia y su comunidad; es un ejercicio que mantiene vivo su pasado; es la permanencia no sólo de la técnica sino de quien transmitió esos conocimientos. Es simbólico pues encierra todo lo que significa el espacio natural y cultural que le ha dado forma a través del tiempo, de lo que significa la planta y el tejido mismo en los relatos que ha escuchado desde niña.

4. **Estética.** Los tejidos de *ixtle* que elabora la maestra Mundo tienen una estructura muy simple. Sin embargo, en esa aparente sencillez, se refleja su espacio-tiempo y el de su cultura. Su construcción es plana, el color natural de la fibra funge como traducción de las tierras áridas del Valle del Mezquital, pero también la fibra en su estado natural se relaciona con el color blanco (*s'unt'asi*) que, en el

simbolismo de los colores cobra gran importancia de acuerdo con los estudios de Galinier (1990) quien dice que:

> A nivel cosmológico evoca la divinidad solar y en el plano de la ética, define la norma comunitaria […] El verbo *nt'asi* sirve para designar toda acción purificadora, pero en el Mezquital significa 'rasurar', sentido especializado que evoca una actividad sagrada y nos permite acercarnos a una idea más precisa de la complejidad del campo semántico de *t'asi* […] el simbolismo del maguey acude a la mente: mediante el "desollamiento", mediante la castración del corazón del maguey, se hace aparecer la savia, de color blanco. El jugo segregado, el aguamiel, es denominado *t'aphi*, es decir, el líquido *t'a*, obtenido por desollamiento. (Galinier 517)

El tallado de las pencas del maguey pertenece a la complejidad de esa actividad sagrada y al simbolismo de la planta. El "desollamiento" al que se refiere Galinier, es también el que se realiza para obtener la fibra de *ixtle* que posteriormente se convertirá en la hilatura de la urdimbre del telar conectada al vientre de la tejedora y la savia de color blanco junto con la relación de la planta con la luna, son generadores de vida a través del tejido.

Cuando los hilos se tiñen de otros colores, se refleja el contraste de la flora entre las cactáceas, surge de la naturaleza, se "copia" de alguna manera la naturaleza y se vuelve a integrar a la naturaleza. Algunos de estos colorantes de origen natural tienen que ver con plantas que hay en el lugar, como el pericón (ver fotografía 65) o el obtenido del insecto cochinilla grana, que es la plaga del nopal (ver fotografías 66). Otros provienen de algunas plantas que se han adaptado a estos terrenos como los nogales y las granadas (ver fotografías 67 y 68). Aunque teñir el *ixtle* irrumpió de una

idea del exterior con la finalidad de innovar los tejidos, hizo sentido con la naturaleza circundante.



Fotografía 65. Flor de pericón, Yautli o "hierba de las nubes". (Fotografía: INAH, Jardín Etnobotánico y Museo de la Medicina Natural. s/f)



Fotografía 66. Grana cochinilla. (Fotografía: Picazo Textile Estudio. https://www.picazotextilestudio.com/post/el-rojo-mexicano-la-historia-de-la-grana-cochinilla)



Fotografía 67. Nogal. (Fotografía: Getty Images, s/f).



Fotografía 68. Granada. (Fotografía: https://nunezreveco.com/2019/08/26/materias-primas-tintoreas-naturales/)

5. **Cuerpo.** La construcción de los tejidos de *ixtle*, que nacen de las pencas de maguey, está situada en el espacio árido del lugar desde donde toma sentido. La maestra Mundo lo hace suyo a partir de las fibras que compone su telar desde su vientre. El sentido del tiempo y el espacio se hallan en ambos. El desierto como dador de vida, el

cuerpo de la tejedora-dadora de vida, el centro del universo, el tejido como la representación que "narra la vida" a través de su pensamiento y creación artística, es el vientre, en la geometría del cuerpo, el centro del alma.

> El maguey tiene una razón de ser en el tejido pues al relacionarse con los astros y con lo sagrado se vincula también con la existencia a través del cuerpo; es su imagen con el cosmos, y también menciona Galinier en *La mitad del Mundo* (1990), que: "El simbolismo del maguey comparte múltiples rasgos con el del cerro. La flor de los magueyes no castrados es considerada otro eje del mundo." (Galinier 577)

El telar parte del centro del cuerpo, y a decir de Alfredo López Austin en el prefacio de *La mitad del mundo* (1990)de Jacques Galinier: "La mitad del cosmos y la mitad inferior del cuerpo se corresponden […] en un cosmos dividido como cuerpo humano, ellos pertenecen a la mitad inferior." (Galinier 7-8). Esa mitad es la fuerza que divide el espacio terrenal y el del cosmos.

6. **Metáfora.** La semiosfera de los tejidos del Valle del Mezquital da lugar a una interconexión de todos los elementos que lo conforman. Es un sistema con subsistemas, pero también es el espacio creativo de su universo simbólico que transforma lo real a través de los sentidos y la reflexión. Esto se ha hecho de manera continua y con el avance del tiempo, el símbolo del maguey desde la época prehispánica se adaptó primero a lo impuesto durante la colonización, y lo ha seguido haciendo como producto de la imaginación que ha permitido su persistencia; crea sentido donde aparentemente no lo hay porque se

adapta y transforma el pensamiento, es resiliente pues la naturaleza se resiste a la adversidad.

7. **Vida interior.** La continuidad que el tejido le da al entorno natural, proporciona un espacio donde la maestra Mundo lo valora y le rinde tributo. En este caso no se muestra de manera icónica pero sí lo hace a modo en el sentido de la permanencia del significado que tiene el maguey en su cultura, pues persisten códigos de raíces profundas que han convivido y permitido diferentes visiones del cosmos para darle sentido a la vida; reiterando que el tejido es un ritual del cuerpo en comunión con el cosmos. Es su entorno interiorizado, su manera de entender el mundo y su universo no tiene que ver con la religión resultante de la colonización (aunque esta de algún modo haya modificado el pensamiento *hñähñu* como defensa para sobrevivir) sino con una relación profunda de los bienes que le trae la naturaleza, de la materialidad de lo que teje en cuanto a su capacidad de trascender y darle significado a su existencia.

2.3.2 Producción textil de la maestra Adelaida Beltrán

La maestra Adelaida Beltrán heredó la técnica del tejido en telar de cintura principalmente de su abuelita (como cariñosamente le llama), quien le enseñó a tejer morrales, ceñidores, jorongos y cotorinas (ver fotografías 69, 70, 71 y 72). Quien le enseñó a tejer el *quexquémitl* (ver fotografías 73 y 74) fue su prima. Ella narra cómo aprendió a buscar los palitos de girasol en el campo y de carrizo a la orilla del río para construir su telar; después, a contar los hilos en la aviadura (*nsani*) y separar los colores que va a tener cada lado del tejido para poder formar los "dibujos". Usaba al principio el *xochapal* o machete (*xät'ä*) de su abuelita; ya después se lo hizo un carpintero de madera de mezquite pues, dice: "debe aguantar y ser muy

duro, y se desgasta con el uso". Para ella su entorno natural ha sido muy importante pues por mucho tiempo su familia se vio beneficiada del mismo. Los árboles y plantas que aún permanecen en su casa, les dieron frutos para vender en el mercado y para su propio alimento. En su hogar conservan la cocina de humo donde preparan comida tradicional durante los festejos, las tortillas y todavía algunos alimentos diarios. Destacan a la entrada unos nogales, que son la señal que dan los lugareños de San Nicolás para dar con su casa.



Fotografía 69. Morrales (Fotografías: Autoría propia, 2018)



Fotografía 70. Ceñidores (Fotografías: Autoría propia, 2018)



Fotografía 71. De atrás hacia adelante, jorongo y cotorina (Fotografía: Del catálogo: Adelaida Beltrán Rafael. Premio Estatal de Artes y Tradiciones Populares de Hidalgo, 2008)



Fotografía 72. Cotorina tejida por la maestra Adelaida Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2018)





Fotografías 73 y 74. *Quexquémitl* tejido por la maestra Adelaida Beltrán. Lo porta su hermana Rosa, quien también le ayuda a urdir. (Fotografías: Autoría propia, 2018)

Dice la maestra Beltrán que cuando ya habían terminado sus labores cotidianas, "… se pasaban las tardes debajo de esos árboles tejiendo y platicando lo que les sucedía durante el día, lo que harían después, sus alegrías o dificultades…" Antiguamente, su abuelita cardaba, hilaba y enredaba las madejas de lana para sus tejidos. Esta labor era difícil pues había que esquilar los borregos, limpiar la fibra y luego hilarla aprovechando cuando lloviznaba pues era más fácil hacerlo… teniendo en cuenta que en estos terrenos áridos no es frecuente la lluvia. Entonces, no sólo tejían la lana, sino también el algodón y lo combinaban con el bordado "pepenado", como lo hace todavía su hermana Cándida. (Ver fotografías 75 y 76)



Fotografía 75. Morralito bordado con la técnica de "pepenado" por Cándida Beltrán, hermana de la maestra Adelaida. (Fotografía: Autoría propia, 2019)



Fotografía 76. Cándida Beltrán, hermana de la maestra Adelaida, de visita en la casa familiar. (Fotografía: Autoría propia, 2019)

El bordado "pepenado" es, en cierta forma, como tejer sobreponiendo los hilos de bordar en una tela previamente construida en el telar de cintura[84] o en tela de manta industrial (ver fotografías 77 y 78), pues la retícula que se sigue para ello es la que se forma mediante el entrecruzamiento de los hilos de la urdimbre con la trama que se van contando de la misma manera como se hace con el tejido pues como dice Galinier (1990) "…El tejido es una actividad que consiste en 'contar' (*pe'te*). El avance progresivo de la pieza de tela se identifica con el desarrollo de la vida." (Galinier 539).

Esta labor del "pepenado" también la hacía su abuelita; de ella conserva su muestrario de "dibujos"; muchos otros los tiene en la memoria o "los va sacando de lo que ve" (entendiendo por esto, que lo hace de lo que está en su entorno, así como de lo que imagina, en composición entre los iconos

[84] Cabe señalar que antiguamente las telas de algodón para la labor del pepenado se tejían en el telar de cintura. Posteriormente, y en la actualidad, se compra la manta tejida de manera industrial, pero se sigue el mismo proceso.

que conoce y las historias que arma en sus tejidos). Una vez que se hacen los morrales u otras piezas que lo requieren, hay que hacer los terminados; esta labor la hacía su mamá, ahora lo hacen ella y su hermana (ver fotografía 79)





Fotografía 77 y 78. Haz y envés de un rebozo bordado con hilos de acrílico sobre manta industrial de algodón por la maestra Adelaida Beltrán con la técnica de "pepenado". La prenda está terminada con un empuntado en los extremos inferior y superior. Ambos extremos cuentan con estos mismos motivos bordados colocados en espejo. (Fotografías: Autoría propia, 2019)



Fotografía 79. Detalle del entretejido que se hace para el terminado de un morral elaborado por la maestra Adelaida Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2018)

La técnica aplicada en los tejidos es la denominada "tejido doble", en la cual se entretejen la urdimbre y trama de dos telas (ver figuras 12 y 13) para dar lugar a un tejido que forma la iconografía *hñähñu* tradicional. En esta se puede apreciar a simple vista una simetría especular, dejando a la vista u ocultando ciertas partes de los motivos que le dan forma. La combinación semiótica de lo simétrico y asimétrico de estos tejidos es estructural, sin

embargo, tiene la capacidad de rebasar el mundo vivo para acercarse a una lectura del universo.

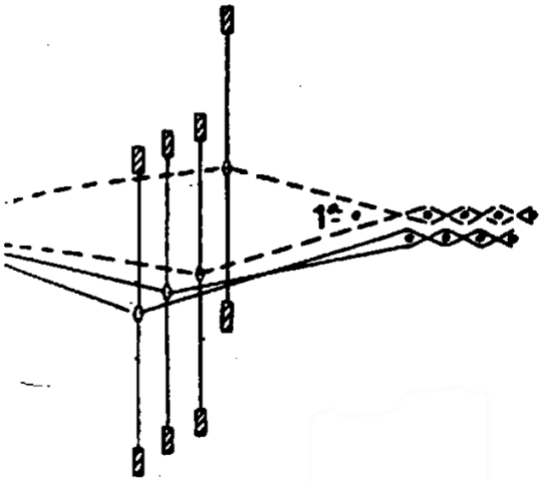


Figura 12. Vista lateral del tejido doble donde se puede apreciar la calada, así como la primera tela formada por los hilos que previamente fueron seleccionados para ello. (Figura tomada de: Galcerán Escobet, Vicente. *Tecnología del Tejido. Tomo I*. Tarrasa: U.P.C., 1960. P. 127. Impreso)

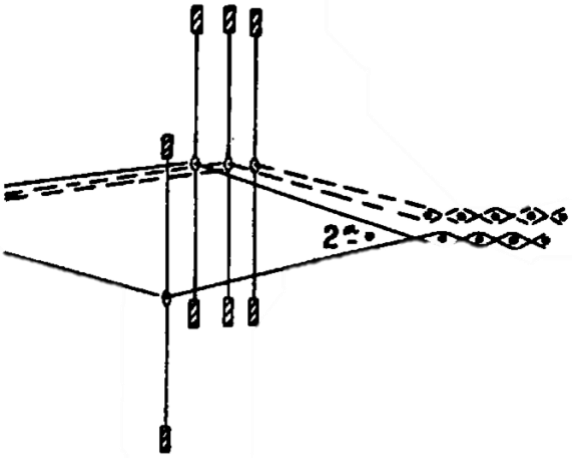


Figura 13. Vista lateral del tejido doble donde se puede apreciar la calada, así como la segunda tela formada por los hilos que previamente fueron seleccionados para ello. (Figura tomada de: Galcerán Escobet, Vicente. *Tecnología del Tejido. Tomo I*. Tarrasa: U.P.C., 1960. P. 127. Impreso)

Para Lotman (1996) "…la simetría especular crea relaciones de diversidad estructural y semejanza estructural para construir relaciones dialógicas, y cambia de manera radical el funcionamiento del mecanismo semiótico…" (Lotman 20-21). En los tejidos de la maestra Beltrán se pueden ver conceptos dinámicos de los elementos de la semiosfera que, aunque tienen una base en la combinación de simetría-asimetría, puede ser dividida por un plano de simetría donde surgen estructuras que se reflejan especularmente, existiendo un diálogo abierto entre todos sus componentes. Este tipo de simetría es considerado un entretenimiento poético con muchos sentidos. En una lectura "normal" el texto es identificado con la esfera "abierta" de la cultura, y en la inversa, lo es con la esotérica (Lotman 20-23).

La simetría especular es una característica de los tejidos dobles que la maestra Beltrán hace (ver fotografías 80 y 81). En ellos "…estas simetrías-asimetrías son mecanismos de generación de sentido, del mismo modo que la asimetría bilateral del cerebro humano…" (Lotman 23) que principalmente distingue diferentes modos de pensamiento, sin embargo, es mucho más complejo que esto, ya que sus tejidos son un campo abierto que obedece a una lectura de su cultura con múltiples sentidos y no se puede limitar a una concepción meramente binaria. Es cierto que la construcción del tejido lo es, pero este conocimiento no es lo único que encierra. Dentro de su tiempo-espacio es una fuente de múltiples riquezas, así como un sistema con muchos subsistemas.



Fotografía 80. Morral elaborado por la maestra Adelaida Beltrán en tejido doble con motivos zoomorfos, fitomorfos, astros y señales en una composición simétrica con un eje central, tanto de manera vertical como lateral. (Fotografía: Autoría propia, 2018)



Fotografía 81. Morral elaborado por la maestra Adelaida Beltrán en tejido doble que muestra motivos fitomorfos, astros y señales con una composición simétrica de manera vertical y asimétrica de manera lateral. (Fotografía: Autoría propia, 2018)

En el ensayo "Textiles *hñähñu*: sentido del espacio temporal ancestral", Brígida Edith Sáinz Roldán (2005), argumenta la posibilidad de interpretar el concepto de tiempo-espacio como código a través del análisis de los

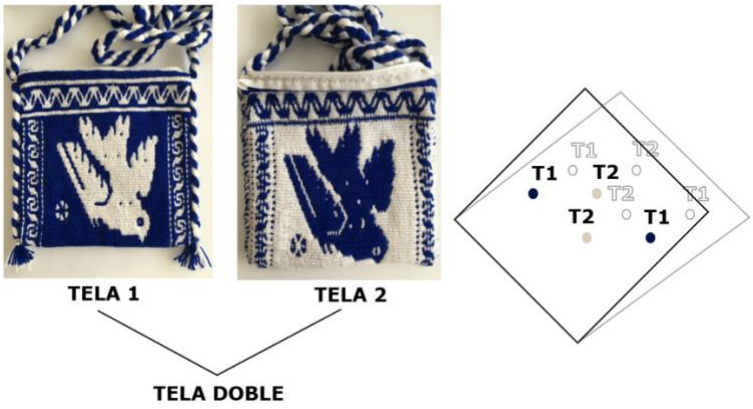
textiles *hñähñus* tanto tejidos en telares de cintura como bordados. Este trabajo está basado en el estudio de los símbolos heredados generacionalmente, que han sido trasmitidos de madres a hijas, y tienen una construcción geométrica y matemática que da cuenta de los ciclos del universo como "…relaciones icónicas entre diseños y posiciones cósmicas y simbólicas […] iconos y fuerzas…" (Sáinz 163)

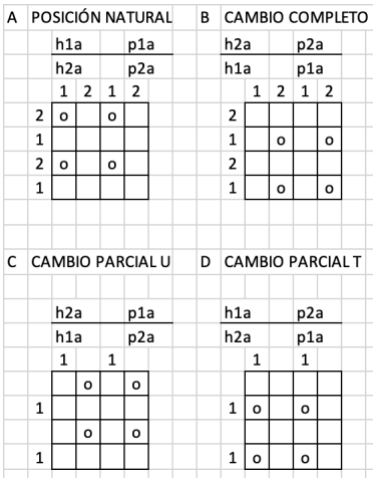
Entre las conclusiones del trabajo mencionado, la autora dice que, en este proceso, un icono es trasladado de un espacio de dos dimensiones a otro espacio de dos dimensiones sin que con ello se pierda la forma ni la relación de las figuras. De este modo, en la relación que se establece entre tiempo y espacio, hay ciclos cósmicos que influyen en la Tierra, como los tiempos de la siembra y la cosecha, que surgen de la observación del entorno y son ejemplo de los cambios que hay en este al mirar el comportamiento de los signos para construir conocimiento. (Sáinz Roldán 168-170)

En los tejidos dobles de la maestra Beltrán, el traslado se da de diferente manera pues, hay que considerar que, en el análisis de la autora arriba mencionada, se tomó en cuenta básicamente lo que sucede con la iconografía de manera visual y matemática, enfocada en la iconografía de los pepenados. En el tejido doble, está inmersa la aritmética en el conteo de los hilos de manera diferente[85], el traslado está relacionado con dos tejidos cuya urdimbre y trama de cada uno se une o intercambia en ciertas secciones de la iconografía. En estas acciones, los espacios de cada una se trasladan. La primera tela se traslada al espacio de la segunda tela; la

[85] En palabras de Alfredo López Austin (2012), la fuerte coherencia que hay en la tradición mesoamericana produce un universo estructurado y geométrico donde circulan fuerzas y personas divinas en el cosmos de tal modo que tanto la simetría como los números están organizados de manera estricta aún para los dioses. Esto se puede ver en los calendarios que ordenan los acontecimientos, o en los colores como símbolos ubicuos de la geometría. (López Austin 3)

segunda tela se traslada al de la primera tela, y ambas se unen en un solo espacio. Con ello, es que se forman los dibujos en un sentido positivo-negativo en el haz y en el envés del tejido. (Ver fotografías y diagramas 82 y 83)





Fotografías 82 y 83. Los tejidos de la maestra Beltrán están realizados con la técnica de tejido doble, en los cuales dos telas intercambian y unen su urdimbre y trama en ciertas secciones para poder lograr los dibujos. A partir de ello es que se pueden ver los dibujos bien definidos tanto en positivo como en negativo. (Fotografías y diagramas: Autoría propia, 2023)

La maestra Beltrán narró el proceso del tejido doble que realiza en el telar de cintura de la siguiente manera:

> Primero se entierran en la tierra los palitos, según el ancho y el largo que se va a tejer; luego se pasan los hilos por la *aviadura* (ver fotografías 84 y 85), donde se cuentan y acomodan según el dibujo que se vaya a hacer, para armar en el telar, que luego ya se pone en el tronco del árbol en la cabecera de la urdimbre (ver fotografía 86). Con la vara de lizo se levantan y cambian los colores de los hilos para pasar la trama por la calada y ajustarla con el machete, o como unos le dicen, el *xochapal* (ver fotografía 87). Primero se levanta un color, se acomoda, y luego el otro, pero se van contando los hilos cada que se hacen los cambios para que

salga bien el dibujo. (Testimonio de la maestra Adelaida Beltrán, agosto 2019)





Fotografías 84 y 85. Preparación de la urdimbre del telar de cintura, realizado por Rosa Beltrán, hermana de la maestra Adelaida. (Fotografías: Autoría propia, 2018).



Fotografía 86. Telar sostenido en el tronco de un árbol de la casa de la familia Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2018).



Fotografía 87. La maestra Adelaida Beltrán ajustando la trama en su telar. (Fotografía: Autoría propia, 2013).

Dentro de los tejidos que la maestra Beltrán ha realizado, destaca el de un morral que muestra un ave llamada gorrioncito o *r'okné*, que gusta de

alimentarse del néctar de las flores de los garambullos[86]. La construcción del tejido es doble, esto indica que se tejen dos telas en un tiempo de dos dimensiones con algunos puntos de unión para trasladarse de una a otra. Cada tela se puede ver en positivo y negativo en cada dimensión conforme se van haciendo las figuras pues los hilos interactúan intercambiándose para poderle dar sentido a las formas, es decir, las dos telas se hallan en constante movimiento (la primera tela se convierte completamente en segunda tela; la segunda tela se convierte por completo en primera tela y ambas pueden unirse en un mismo tiempo, con un valor similar en tanto que puede predominar la urdimbre o la trama).

En la primera tela, que pertenece al haz del morral, se puede observar al gorrioncito (*r'okné)* de perfil, con el ojo abierto, tal vez sólo esté posado en ángulo, desde una cierta perspectiva sobre una rama del garambullo, o tal vez esté cayendo en picada. A su lado se observa una flor de la cactácea que también pareciera estar cayendo, o tal vez esté floreciendo sobre esa rama.

Los motivos están encuadrados por dos tipos de cenefas; a los lados izquierdo y derecho, se observan figuras vegetales que representan los pétalos y pistilos de la flor; y en la parte superior, zigzagueante, se observa la forma vertical de cada parte de la planta representada por un camino (*hñuu*) que lleva hacia los cerros donde esta crece (ver fotografía 88). Al respecto, Galinier (1990) menciona que: "El simbolismo de los caminos está

[86] El nombre científico del garambullo es *Myrtillocactus geometrizans*, es una planta cactácea endémica que está distribuida en diferentes lugares de México, en dos tipos de vegetación, selva baja y matorral xerófilo. Crece en el clima semiárdido del Valle del Mezquital crece en el clima semiárido, cuya floración se da entre febrero y abril, siendo una planta importante en el proceso de polinización. [Datos obtenidos del artículo "Las flores de Myrtillocactus Geometrizans (cactaceae): morfología y artrópodos visitadores en un gradiente geográfico." Islas-Barrios et al. México: UAM, 2021. Consultado 30 abril de 2023. https://www.botanicalsciences.com.mx/index.php/botanicalSciences/article/view/2515/4172]

estrechamente relacionado con el de la tierra y con el de los cerros. Los caminos son la inscripción física del tiempo, expresada en el sistema de coordenadas espacio-temporales.” (Galinier 1990 545)



Fotografía 88. Vista del haz del tejido de un morral elaborado por la maestra Adelaida Beltrán en su telar de cintura que muestra un ave en picada (o posado sobre la rama del garambullo) y una flor al lado (que podría estar cayendo o estar floreciendo sobre la rama). En ella se puede observar el ojo abierto del ave. (Fotografía: Autoría propia, 2018)

Por otra parte, en el envés de la tela o lo que corresponde al lugar de la segunda tela (ver fotografía 89), se puede observar el intercambio de los colores forma-fondo, destacando el ojo del ave que ahora se aprecia entrecerrado, tal vez cayendo moribundo (desde una visión occidental)[87] o quizás sólo esté durmiendo posado sobre la rama del garambullo, y sólo sea un intercambio o un ciclo del día a la noche, donde en el sentido de la cultura *hñähñu*, al dormir se muere y se renace cada día, ya que tanto en la noche como en el día, suceden muchas cosas. [88] Galinier (2016) dice en este

[87] Este concepto se debe al refrán de origen español: “El sueño y la muerte, hermanos parecen”, cuyo significado: “Equipara la muerte con el sueño, porque tanto en la una como en el otro las funciones quedan paralizadas, si bien en el sueño es de forma temporal y eterna en el caso de la muerte.” (Centro Virtual Cervantes < https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58693&Lng=0> Consultado 25 de julio de 2023)

[88]Aunque Jacques Galinier (2016) centra su investigación en el sur de la Huasteca, se pueden ver aspectos similares en grupos que habitan otras regiones. La Luna ocupa un lugar primordial en la visión del mundo de los *hñähñus* pues se relaciona con la oposición complementaria que hay entre el Sol y la Luna. La Luna, bajo su aspecto masculino tiene que ver con la renovación de las plantas y la vegetación; y bajo su aspecto femenino se relaciona con la Tierra y la sensualidad. Según el autor,

sentido que "… la noche se presta a todas las transformaciones…" (Galinier 2016 63) En la observación de la construcción de este morral se podría apreciar una representación de la noche y el día, que no son binarios sino complementarios y que, en el plano cosmogónico, tiene su significado en la oposición del Sol y la Luna. En el tejido se inscribe el constante intercambio del espacio-tiempo, donde los dos tejidos interactúan para complementarse en uno solo.



Fotografía 89. Vista del envés del tejido del mismo morral elaborado por la maestra Adelaida Beltrán en su telar de cintura que muestra a la misma ave en picada (o posada sobre una rama de la planta) y donde se puede observar el ojo entrecerrado del ave. (Fotografía: Autoría propia, 2018)

Según Jacques Galinier (1990), "La definición del tiempo en términos de espacio y viceversa es un rasgo cultural notable en la lengua otomí." (Galinier 1990 503) Parafraseando a este autor es de importancia lo que menciona sobre las simetrías del cuerpo humano[89] que explican los conceptos de las oposiciones derecha/izquierda, adelante/atrás y arriba/abajo. Al respecto menciona que la derecha y la izquierda tienen poca importancia. El adelante y el atrás está relacionado con lo benéfico y lo

esta cultura perdió el uso del calendario lunar con la llegada de los españoles, pero aún se conservan ciertos momentos clave del mes lunar esenciales en las actividades agrícolas. Esta cultura está muy consciente de que hay un pensamiento en el día diferente al de la noche. (Galinier 2016 43-62)

[89] Es de importancia recalcar que, aunque Jacques Galinier hizo estudios acerca de la cultura otomí en general, sus estudios se centraron en la del sur de la Huasteca, sin embargo, mostró las similitudes que hay con la del Valle del Mezquital y otras regiones.

nefasto. El arriba y el abajo, es la lógica de la verticalidad relacionada con el cosmos, donde lo superior evoca pureza y orden y lo inferior impureza y desorden, el día y la noche, lo que comunica con el espacio celeste y el contacto con la tierra. Galinier 1990 664-668)

Es también de interés la asimetría de lo idéntico y diferente a la vez, asociando lo masculino al sol y lo femenino a la luna, que él representa con la fórmula: A ≠ (a + B), con diferente poder en el orden del día o la noche. (Galinier 1990 664-670) Los estudios de Galinier (1990) se centran en el poder que en esta cultura (especialmente del sur de la Huasteca) tiene el sexo como ánima y razón del cosmos, sin embargo, este sentido se puede aplicar en la presente investigación en cuanto a la relación que tiene el tejido de "generar vida" pues, como finalmente este autor menciona:

> La gran fuerza de la 'visión' otomí, radica en haber elaborado complejas representaciones acerca del problema de coincidencia de los dos elementos constitutivos de ese dualismo, y en haber forjado un cuerpo de reflexión homogéneo sobre la transición, sobre el paso de una categoría a otra. (Galinier 1990 677)

Los subsistemas que se pueden apreciar en los tejidos de la maestra Beltrán son los siguientes:

1. Espacio-tiempo. Al igual que la maestra Mundo, la maestra Beltrán se apropia de su entorno. Esto se ve reflejado en los materiales para urdir y para construir su propio telar. Como ya se mencionó, algunos le fueron heredados (como el machete del telar que perteneció a su abuelita, quien además le enseñó a obtener los componentes de determinadas plantas y lugares). Ella lleva su telar consigo a todos lados,

pues a menudo expone y vende sus tejidos en otros espacios fuera de su casa. Mientras vende, a menudo hace demostraciones de su labor. Su telar puede estar colocado en un árbol, en un poste o en una columna. Desde ahí, ajusta la urdimbre para comenzar a tejer o continuar tejiendo lo que comenzó en su casa. Tanto los componentes para urdir como para construir su telar, tienen su origen en un determinado espacio.

Las estacas que se entierran en el suelo para urdir, son de madera del árbol de mezquite que crece en el cerro o también en algunas casas o terrenos. Los palitos del telar han sido obtenidos de diferentes lugares, ya sea de los carrizales que se hallan a las orillas de las zanjas, los canales o del río; o de los tallos de los girasoles que crecen en el campo. El machete se construye también con madera del árbol de mezquite; el mecapal y las sogas de *ixtle* se obtienen del maguey pulquero del campo o de la lechuguilla del cerro. Otros materiales son de origen industrial, comprados en alguna tienda establecida o en el mercado, tales como los hilos de nailon que sostienen las varas de lizos para dividir los hilos de la urdimbre, y los estambres de acrílico para la urdimbre y la trama, que juntos, conformarán el tejido.

2. Cosmovisión. La maestra Beltrán heredó de su abuelita los motivos que teje, y ésta a la vez, los heredó de sus antecesoras. Ella cuenta con un muestrario o dechado donde conserva la iconografía tradicional *hñähñu* conformada por plantas, animales, astros y caminos. Los iconos conforman la memoria individual de sus antepasados, que seguramente se fueron recreando de lo que existió en otros tiempos, así como de la observación personal de quien los elaboró, y que tienen algunos elementos que ahora ya no se ven, pero permanecen vivos a través de este lienzo.

Cuenta la maestra Beltrán que: "…una vez una señora de México me pidió prestado el muestrario más antiguo que tenía, con unos dibujos muy bonitos, y nunca más volvió… no me lo devolvió…" Quedan otros motivos que ella hizo de sus recuerdos, pero también de lo que iba viendo y sacando poco a poco. Cuando teje no necesita dibujarlos, los va construyendo con el pensamiento. Ella dice que: "…las cuentas ya las tengo en mi cabeza, y sólo cuando me piden dibujos especiales tengo que hacer muchas pruebas… hasta que queden más o menos… porque no son como los dibujos que yo tejo…" (ver fotografías 90 y 91).



Fotografía 90. Prueba por encargo de un tejido para las fiestas de octubre elaborado por la maestra Adelaida Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2019).



Fotografía 91. Prueba por encargo de un tejido con el motivo del reloj de Pachuca elaborado por la maestra Adelaida Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2019).

3. Naturaleza, sociedad, historia y cultura. La maestra Beltrán elabora sus tejidos y bordados a partir de la iconografía que heredó, como ya se dijo, de su abuelita. Con estos iconos realiza diversas combinaciones entre elementos zoomorfos, fitomorfos, astros, señales y caminos. A través de ello mantiene en su memoria lo que aprendió desde niña. Su vida cotidiana la reparte entre las labores de la casa (limpiar o cocinar, darle de comer a sus animalitos o cuidar de sus plantitas), hacer sus tejidos e irlos a vender. Cuando teje en su casa, lo hace bajo el árbol

donde tejía con su abuelita, su mamá y sus hermanas; esta labor les reunía en familia por la tarde, después de sus labores. Bajo ese árbol platicaban sus alegrías y tristezas, hacían planes y su abuelita les contaba historias "de antes". Ese árbol sigue siendo testigo de lo que ahora platican ella y su hermana Rosa, con quien vive.

En ese mismo espacio, pero aparte, viven sus sobrinos también, y todos conviven. Lo que sucede en su entorno, muchas veces lo traslada a sus tejidos. En el interior de sus tejidos están inmersos muchos espacios y tiempos de la cultura a la que pertenece, de su cultura familiar, sus vivencias personales y su propia creatividad. A menudo ayuda a sus hermanas y vecinas a vender sus textiles cuando sale de su comunidad y también recibe compradores en su casa. Ella no se casó, dice que no lo hizo porque no quería depender de un hombre que la tuviera encerrada en su casa. Así ha sido más feliz y ha podido ir a donde quiera.

4. Estética. La estructura de los tejidos de la maestra Beltrán es complicada, a pesar de que su composición pudiera parecer simple, pues generalmente se van a apreciar dibujos formados sólo por dos colores en contraste, enmarcados por cenefas con otros motivos en repetición. Sin embargo, ella teje dos telas al mismo tiempo, que se unen en una sola para poder formar los motivos que aparecen en positivo y negativo, es decir, cuentan con dos vistas en donde forma y fondo se intercambian. Los colores con los que ella trabaja, de alguna manera representan los de la naturaleza que le rodea, a pesar de que ya no teje con hilos de origen natural sino sintético.

Los tejidos, tienen una simetría especular que se puede apreciar de manera vertical (en el sentido de la urdimbre) y muchas veces también

en sentido horizontal (en el sentido de la trama). La iconografía es geométrica. Para su composición, la reflejan, la rotan o la trasladan de un espacio a otro. Esto, en sí, es una manera de organizar el universo en el tejido, para lo cual se requiere de un pensamiento abstracto, que de manera matemática es capaz de transferir los elementos del cosmos al textil a través del juego de los hilos y los colores.

5. Cuerpo. El cuerpo de la maestra Beltrán está conectado a su telar por medio de los hilos de urdimbre con los que construye lo que teje. Sin embargo, los diseños de sus tejidos están concebidos en su pensamiento para poder urdir los hilos que les van a dar forma. El juego de los hilos desde que están en el urdidor, y requiere de una planeación precisa que desde su mente codifica, donde cada hilo de la urdimbre corresponderá a un punto de entrecruzamiento específico con la trama, en cada uno de las dos telas que van a conformar una sola. Antes de esto, ella crea en su pensamiento la historia que va a tejer, en qué objeto textil se convertirá, cuáles serán los iconos que como personajes de la historia intervendrán, cómo estarán acomodados y qué colores contrastará.

A partir de toda esta planeación, montará su telar de cintura. A partir de su ombligo, con los hilos le dará vida. Los materiales para tejer ya no provienen de la Naturaleza, pero sí los iconos que teje y lo que expresan. Hay varios elementos que se relacionan con el espacio-tiempo de lo que hace: su herencia cultural, su memoria individual, su creatividad, el proceso para urdir y montar el telar y el tejido.

El tejido, que se compone de dos telas (por lo que se denomina tejido doble), consta de dos espacios y dos tiempos pues la trama primero pasa por una de ellas y luego por la otra, en un cambio armónico que las unirá

en otro espacio y otro tiempo para formar una sola. El cuerpo es el centro de universo que se teje. La tejedora posa su cuerpo sobre el mecapal de *ixtle* con el que va a mantener la tensión de su telar. También posará su cuerpo sobre un *ayate* del mismo material. El maguey sigue presente en este ejercicio que la vincula con el cosmos, en la tradición *hñähñu* donde esta planta toma sentido.

6. Metáfora. Los elementos naturales que conforman el telar de la maestra Beltrán, que provienen de varios espacios, junto al agua, en los cerros, en las milpas, en su casa, la interconectan con la Naturaleza y le dan espacio a su creatividad al recrear la iconografía con la que cuenta y lo que observa. A través de su pensamiento, crea su realidad y la expresa en sus tejidos, no sólo como una figura retórica sino como una relación que corresponde a la continuación de diferentes espacios y tiempos. Lleva la Naturaleza a formas geométricas, simetrías que nacen de la manera como ella percibe el mundo y expresa su cultura.

7. Vida interior. A través de lo que hace, la maestra Beltrán le da continuidad al espacio natural que le rodea y abarca en sus tejidos la iconografía que aprendió y aquella que ella misma ha creado a partir de lo que ve pero que conserva la esencia de la cultura *hñähñu* en la composición de los motivos con los que cuenta sus vivencias cotidianas. Esto trasciende en sus tejidos pues ahí está inscrita su memoria individual y colectiva, pero también sus sentimientos y su percepción del universo que finalmente queda en un objeto material que da cuenta de un mundo de relaciones simbólicas relacionadas con la Naturaleza y las leyes del cosmos. Esto ha permitido su supervivencia, pues el tejido le ha permitido alternativas creativas para expresarse.

2.3.3. Análisis comparativo de las producciones de las dos tejedoras: convergencias y divergencias

Como ya se ha mencionado, la cultura *hñähñu* posee una cosmovisión y una lengua en común, pero también ciertas diferencias que se dan en gran parte por el espacio donde están ubicadas, donde estas características singulares están influidas por sus entornos (sierra, bosque, semidesierto). Asimismo, influye la cercanía que las comunidades tienen con zonas urbanizadas o el contacto que mantienen con el exterior, ya sea dentro de sus estados, del país o fuera de él. Así, aunque se trate de la misma cultura, entre ellas se marcan puntos esenciales de convergencias y divergencias, que tienen que ver con los mitos y los ritos.

En las producciones de las maestras tejedoras, Mundo y Beltrán están inmersas sus vidas personales, aquellas que tienen que ver con su interior y su pensamiento, y las que se dan en el trato cotidiano con su familia, su comunidad y quienes no pertenecen a su entorno cercano. Habitan en la gran semiosfera del Valle del Mezquital, sin embargo, cada una forma parte de un sistema con sus propios subsistemas y niveles de organización. En sus tejidos se pueden apreciar las convergencias y divergencias siguientes:

Convergencias

1. Los espacios que habitan pertenecen al municipio de Ixmiquilpan.

2. Comparten la herencia cultural *hñähñu*: lengua materna (sin variantes relevantes para la comunicación entre ellas), símbolos, iconografía, mitos, ritos, gastronomía, etcétera.

3. Aprendieron la técnica principalmente de sus madres y abuelas.

4. Su inspiración parte del entorno del Valle del Mezquital.

5. Su herramienta principal de trabajo es el telar de cintura, mismo que ha construido cada una con materiales naturales de la región.

6. Trabajan en sus casas y combinan sus actividades cotidianas en sus hogares con la del tejido.

7. Delegan algunas de las actividades del tejido con miembros de su familia.

8. Ambas venden sus productos en sus casas, aunque lo hacen por pedidos especiales o a visitantes que las buscan.

Divergencias

1. Aunque habitan en el municipio de Ixmiquilpan, viven en comunidades distintas, donde incluso el paisaje es un tanto diferente. Taxadho está en una zona más árida; es considerado por los lugareños como "barrio", entendiéndose por esto a un lugar con cierta autonomía del municipio; por otra parte, San Nicolás está catalogada como "colonia", pues se halla situada en una zona cercana al centro de la ciudad de Ixmiquilpan, y a la vez al río Tula, por lo cual también es una zona menos árida.[90] Las denominaciones Taxadho como "barrio" y San Nicolás como "colonia" son curiosas pues la primera es

[90] Según la **RAE**, en algunas de sus definiciones: **Barrio** (del ár. hisp. *bárri* 'exterior', y este del ár. clás. *barrï* 'salvaje. m. Grupo de casas o aldea dependientes de otra población, aunque estén apartadas de ella. (https://dle.rae.es/barrio) **Colonia** f. Territorio o lugar donde se establece una colonia. (https://dle.rae.es/colonia) Por otra parte, de acuerdo con el **DEM** (Diccionario del Español en México del Colegio de México): **Barrio** s m 1 Zona de una ciudad, delimitada por su ubicación geográfica, por alguna característica de la gente que vive en ella, por alguna peculiaridad suya o por su historia […] **Colonia** s f 1 Cada una de las zonas urbanas que se forma alrededor del centro de una ciudad […] https://dem.colmex.mx/ver/colonia

nombrada en lengua *hñäñ̃u* y la segunda en castellano, haciendo alusión a San Nicolás Tolentino, santo patrono que cuenta con su propio templo y una festividad relevante.

2. Taxadho cuenta con un clima semiseco templado, las plantas que predominan son los magueyes, las cactáceas, algunos mezquites y huizaches; en San Nicolás, además de estas plantas, también se pueden hallar nogales, granadas y duraznos.

3. En Taxadho la maestra Mundo teje exclusivamente con hilos de *ixtle*, mientras que la maestra Beltrán lo hace con acrílico.

4. En el proceso del cultivo del maguey y la obtención de la fibra, a la maestra Mundo la apoyan los hombres de su familia. En el hilado y teñido del *ixtle*, le ayudan las mujeres. El urdido y el tejido los hace ella misma, sin embargo, para el armado y acabado de los objetos textiles también recibe asistencia tanto de las mujeres de su familia como de sus vecinas o amigas. Por su parte, a la maestra Beltrán le ayuda su hermana Rosa a urdir los hilos previas instrucciones de acuerdo con lo que ella planea tejer. Sus hermanas también le ayudan a realizar los acabados y armar los objetos textiles.

5. Los tejidos de la maestra Mundo no cuentan con iconografía, el ligamento del tejido es simple, ya sea en el color natural del *ixtle* o teñido con tintes naturales o artificiales. Los tejidos de la maestra Beltrán son iconográficos, están realizados con tejido doble e hilaturas industriales sintéticas.

6. Aunque en ambos trabajos está representada la naturaleza del lugar, en el caso de la maestra Mundo lo es en sentido abstracto y en contacto directo con la tierra por el fuerte simbolismo que une al maguey con la Luna. Sin embargo, en el caso de la maestra Beltrán, en su trabajo ella representa la iconografía tradicional *hñähñu* (aves, flores, caminos, cerros…) con la cual construye historias.

7. Además de vender lo que hacen en sus casas, en el caso de la maestra Mundo, ella entrega algunas de sus piezas en la cooperativa "La Flor del Valle", donde se exhibe y vende una parte de su producción. La maestra Beltrán lo hace siempre ella misma; algunas veces en la plaza principal de Ixmiquilpan (cuando les permiten a los artesanos permanecer ahí los fines de semana o en fechas festivas), en ferias de localidades cercanas o incluso fuera del estado, así como en exposiciones artesanales.

REFLEXIONES PRELIMINARES

De acuerdo con el objetivo del segundo capítulo, identificar la producción de sentido de los textiles *hñähñus* a partir de la Semiótica de la Cultura propuesta por Iuri Lotman en *La Semiosfera I* (1996), se describió la gran semiosfera del tejido *hñähñu* del Valle del Mezquital, así como los sistemas que la conforman. Asimismo, se analizó el trabajo de las dos maestras tejedoras Tomasa Mundo y Adelaida Beltrán, como una muestra de lo que ellas hacen y es reconocido por sus comunidades.

La descripción del Valle del Mezquital como un espacio de sentido, es un concepto de emergencia para Morin (2016), ya que todos los sistemas que lo conforman tienen propiedades que los distinguen entre sí. El espacio que lo conforma es análogo al espacio que conforma al tejido de estas dos

artesanas pues la Naturaleza se ve ahí representada. Lo que ahí se ve es un universo semiótico constituido en diferentes sistemas que, en términos de Lotman (1996), abarca lo que se denomina como la gran semiosfera de los tejidos *hñähñus*.

El análisis de este gran sistema es un medio por el cual se puede explicar al tejido en telares de cintura que las artesanas realizan, como expresión de su imaginario, como una práctica generadora de sentido, con relaciones que van desde lo biológico hacia lo social y cultural, donde ellas son capaces de estructurar y sistematizar su pensamiento. Esto puede responder a la pregunta de investigación acerca de: ¿Cómo es el proceso semiótico manifiesto en los tejidos de las maestras Mundo y Beltrán, a través de los cuales se observa la interacción entre el espacio natural-cultural que se aprecia en la producción textil como una gran semiosfera identitaria de la cultura *hñähñu?*

La hipótesis planteada en este segundo capítulo permitió un acercamiento a la comprensión del espacio natural y cultural de las comunidades de tejedoras *hñähñus* como generador de sentido. De este modo, los tejidos que las maestras Mundo y Beltrán realizan se puede considerar complejo, pues tiene múltiples conexiones con sus valores heredados, su pensamiento cosmogónico transforma la naturaleza como una manera de supervivencia y que a través de la tradición, de manera reflexiva, les permite interiorizar lo que observan, lo que da pie a un análisis de la relación que hay entre el mundo externo con el objeto, y el interno con el sujeto, en armonía con la mente creadora de las artesanas, sus emociones y su propio cuerpo en conexión con el tejido.

Se considera que la práctica del tejido que estas tejedoras realizan va más allá de su conocimiento técnico pues ellas son capaces de transformar la realidad desde su creatividad, y desde ahí para ellas existe la libertad de relacionar su herencia con lo que les acontece en su vida cotidiana. Los símbolos ahí están y se han ido heredando, sin embargo, ellas son capaces de darles su propia identidad sin que con ello se pierda la esencia de su cultura. En sus tejidos existen varios lenguajes y también su manera particular de ver el mundo, desde la cultura en sí y la propia. El tejido hace posible la abstracción de todos los sistemas que conforman la gran semiosfera de los tejidos *hñähñus*. La memoria individual de las tejedoras va ligada a su identidad social y a la memoria colectiva de su comunidad.

Asimismo, la cultura *hñähñu* del Valle del Mezquital conserva características únicas y rasgos que les distinguen de *hñähñus* que viven en otros entornos. El espacio que habitan es diferente, pero hay puntos de convergencia. Esto tiene relación con el concepto de tiempo-espacio pues es ahí donde la memoria colectiva tiene su soporte. Aunque el espacio sea diferente, o incluso se haya modificado, se conservan aspectos culturales que los unen como grupo originario.

Esto pudo ser explicado, desde la obra de Jacques Galinier (1990), que, aunque se ha centrado en la cultura *hñähñu* de la Huasteca, da una pauta del porqué está cultura se ha adaptado a diferentes espacios, tiempos y circunstancias sin perder su esencia. Del mismo modo, es de interés la importancia de la división del cuerpo para los *hñähñus*, que se relaciona con la Naturaleza del entorno que habitan, éste con la mitad del cuerpo de las tejedoras que generan vida a través de sus tejidos, y cómo desde ahí contemplan el mundo, y permanecen en el mundo, entre el cielo y la tierra.

El significado de la dualidad, el binarismo complejo, pues conforma un todo donde es posible hallar muchas respuestas. El tejido se vuelve centro, alrededor o en la periferia hay caos, pero todo está en continuo movimiento y esto permite ver la complejidad de su conjunto de sistemas (natural, cultural, social, técnico-manual, gastronómico, económico, etcétera). La reorganización permanente de este sistema, permite la homeostasis, y es pertinente considerar también el equilibrio de la Naturaleza pues la conservación del ecosistema, es fundamental para explicar el sentido de esta cultura y sus diferentes manifestaciones.

Con base en la perspectiva Morindiana[91] y la biosemiótica habrá que considerar que el mundo también es un sujeto y objeto en sí mismo porque la naturaleza se comunica en sí misma (un ejemplo de ello son las plantas que tienen un tipo de comunicación). La subjetividad y objetividad no se dan sólo desde el punto del hombre sino también de la naturaleza, como lo han desarrollado en sus trabajos Graciela Sánchez-Guevara y José Cortés Zorrilla.[92]

Y aunque esto no es objeto de desarrollo en esta tesis, es pertinente señalarlo, así como tomar en cuenta lo que Alfredo López Austin (2012) dice al respecto sobre el ser humano mundano sujeto al ciclo de vida/muerte,

[91] Edgar Morin (2014) manifiesta que el mundo es su objeto de estudio y el ser humano es el sujeto que se halla en éste mediante una relación bilateral, recíproca e inseparable. La subjetividad desde su perspectiva, es entendida como la búsqueda de la objetividad, que necesita de lo subjetivo para acercarse a sí misma y se encuentra en interacción continua. Lo subjetivo tiene que ver con la experiencia del sujeto en un proceso de complejidad desde su cultura, el mismo individuo, la relación con su temporalidad, su sistema de creencias y visión del cosmos que le hace interactuar con el mundo que le rodea. (Morin 81-89)

[92] Sánchez Guevara, Graciela y Cortés, Zorrilla. "La semiosfera del maíz: espacio semiótico de convergencia de la naturaleza y de la cultura." *Entretextos*. Número 6. Noviembre, 2005: pp. 131-208. Web. (2-08-2023) <http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>
Sánchez Guevara, Graciela y Cortés, Zorrilla. "Intersemiosis Translation from Rural/Biological to Urban/Sociocultural/Artistic; The Case of Maguey and other Cacti as Public/Urban Decorative Plants." *Razón y Palabra.* Número 86. Abril-Junio, 2014. Web. (2-08-2023). www.razonypalabra.org.mx

donde los elementos, los astros, los minerales, los vegetales, los animales y el hombre son seres perecederos que, sin embargo, llevan en su interior un ser divino no perecedero. (López Austin 1-3)

CAPÍTULO III

LOS TEJIDOS *HÑÄHÑUS* DESDE LA ÓPTICA DE LA TRANSDISCIPLINARIEDAD Y EL PENSAMIENTO COMPLEJO

La transdisciplinariedad urge un cambio de visión en cuanto a la posición que tiene el hombre en el mundo, así como la toma de conciencia de la finitud de los bienes obtenidos de su entorno. El espacio natural, social y cultural del Valle del Mezquital les ha permitido a las maestras Mundo y Beltrán interactuar con él a través de la memoria y el tiempo. Sus tejidos tienen la capacidad de representar, preservar y dar identidad a las tejedoras como individuos pertenecientes a sus comunidades y a la propia cultura *hñähñu* de la región.

El objetivo de este capítulo es identificar la producción de sentido y la complejidad del trabajo en telares de cintura que realizan las maestras tejedoras desde la perspectiva de los Niveles de Realidad, los Niveles de Percepción, el Tercero Incluido y el Tercero Oculto de Basarab Nicolescu para poder hacer un análisis de la función que tiene la calada[93] en sus tejidos como una zona de no-resistencia.

Desde la perspectiva de Iuri Lotman (1996), los tejidos *hñähñus* se relacionan con todo aquello que articula lo que existe en los sistemas y subsistemas de la gran semiosfera del Valle del Mezquital, así como en los niveles de organización que lo componen. De tal modo que, la resistencia de esta cultura está fuertemente ligada con el tiempo, la memoria y la identidad. En los tejidos de estas artesanas, está constituido su

[93] Es de importancia recalcar lo que significa el término "calada" en un tejido como el espacio vacío que forman los hilos de la urdimbre, mismo que será "alimentado" por la trama para cumplir con la acción de tejer. Si los hilos de la urdimbre permanecen estáticos, no sucede el tejido, no ocurre nada. Se necesita esta acción opuesta-complementaria para dar lugar al espacio donde se generará el textil; un conjunto de hilos requiere de sus opuestos para dar lugar a la posibilidad de existencia del texto narrado por la trama.

pensamiento. Desde esta perspectiva, su actividad es compleja y transdisciplinaria, pues mantienen un diálogo con sus espacios natural, social y cultural conformados en su semiosfera, y todo ello genera sentido.

En esta investigación se considera que tanto el espacio del Valle del Mezquital como el del tejido que se halla en el espacio de la calada, guardan analogía. De tal modo que, la pregunta es: ¿cómo se puede explicar la producción de sentido y la complejidad que tienen los tejidos de estas artesanas para poder traducir su pensamiento desde la perspectiva de Basarab Nicolescu, que él denomina como diferentes Niveles de Realidad, Niveles de Percepción, Tercero Incluido y Tercero Oculto que es representado por la calada?

La hipótesis que se plantea es que a partir de la experiencia que ambas maestras artesanas tienen con su entorno y sus tejidos, así como el modo interno de comprenderlo, permite que ellas transformen lo natural en cultural. La práctica ancestral del tejido que ellas hacen, está ligada con los subsistemas sígnicos de la cultura *hñähñu* del espacio habitado, que constituye el sistema de la gran semiosfera textil *hñähñu.* Así, desde el diseño textil, es de interés considerar que esta práctica es un generador de sentido capaz de ser explicado a través de la función de la calada como una zona de resistencia y de no-resistencia y, asimismo, como una actividad compleja y transdisciplinaria.

En un inicio, la mirada que se ve atraída hacia la técnica de tejido es la abstracción matemática, que indudablemente se emplea tanto para los textiles más simples como para aquellos de más compleja reproducción de la iconografía *hñähñu*. Esto va aunado, como ya se ha señalado, con la capacidad que las tejedoras tienen para poder expresar sus diferentes

realidades y la manera como pueden ser interpretadas por ellas mismas y por los demás (en sus comunidades y fuera de ellas).

La Transdisciplinariedad-Manifiesto (1996), Basarab Nicolescu define la palabra "realidad" desde un sentido pragmático y ontológico como "… lo que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes o formalizaciones matemáticas…" (Nicolescu 23) Por lo tanto, se puede decir que la abstracción es una parte constitutiva de la naturaleza y no sólo es una herramienta o una intermediación con el ser humano.

En esta investigación se analiza el contenido de la calada como expresión de esas realidades donde el espacio se da con el constante intercambio de los hilos que son la extensión de sus cuerpos (de su centro que se conecta con la luna y de sus manos que los accionan), así como el lugar donde fluye su pensamiento, y desde donde tienen la capacidad de abarcar todo. Las artesanas como sujetos pertenecen a una realidad supeditada a su entorno y su mano ejecutora transforma los hilos en objetos textiles. En este capítulo se hace un acercamiento hacia las realidades subjetiva y objetiva que se hallan en la interacción que hay entre ellas y sus tejidos, así como al valor que estos tienen en el tiempo y el espacio desde una perspectiva compleja.

Desde la visión de Basarab Nicolescu (1996), es necesario distinguir entre el significado de lo real y la realidad. Al respecto, se analizan: a) el axioma ontológico relacionado con el tejido y la naturaleza; b) el axioma lógico del tercero incluido; y c) el axioma de la complejidad que se vincula con los niveles de Realidad y los niveles de Percepción. Todo lo anterior, conduce al análisis de la calada como una zona resistencia y de no-resistencia.

Para dicho estudio, es fundamental situar al tejido que las maestras hacen como un ritual a partir del acto individual cotidiano, pero también desde el colectivo y el sagrado. Este último es esencial para situar a la calada como esa zona de no-resistencia entre el Sujeto y el Objeto transdisciplinario, en aquello que se halla entre lo visible y lo oculto, así como en el pensamiento de cada maestra artesana, que se expresa de manera creativa y poética a través de sus tejidos.

3.1 EL PENSAMIENTO COMPLEJO EN LOS TEJIDOS DE LAS MAESTRAS MUNDO Y BELTRÁN

El pensamiento complejo reflejado en los tejidos de las maestras artesanas, infiere que el papel que tiene la calada guarda similitud con el espacio semidesértico del Valle del Mezquital. El espacio de la calada es aquel donde se van narrando las historias de cada tejedora, se va construyendo y es lo que permite la existencia de un textil. En este espacio, cada una de ellas entreteje su pensamiento de manera particular.

En el caso de la maestra Mundo, la planta misma (el maguey), se ubica en lugares determinados y se convierte en un objeto material. En los tejidos de *ixtle* se pueden ver diferentes grados de materialidad y de complejidad. Si se piensa en primer lugar del espacio donde se halla la planta, se sabe que esta se ubica en suelos arcillosos, en las zonas más áridas y en los cerros. El suelo de Taxadho[94] guarda estas características. En este caso, se cultiva el maguey en la zona donde ella también habita y teje.

Por otra parte, el espacio donde la maestra Beltrán realiza sus tejidos es igualmente semi-seco (al ser parte del mismo valle) aunque al hallarse cerca

[94] Ver capítulo I, pp. 31-33.

del río Tula, la vegetación (además de las cactáceas, agaváceas y demás plantas endémicas) incluye nogales, duraznos y granadas. Es cierto que la contaminación del río ya no permite que las plantas produzcan igual que antes, sin embargo, se mantienen como una parte del entorno que le inspira y que forma parte de su memoria.

En ambos casos, es cierto que el sentido se puede hallar en los sistemas y subsistemas, así como en los niveles de organización reflejados en la actividad de los tejidos que llevan a cabo[95]. Sin embargo, es fundamental resaltar que son ellas quienes le dan sentido a lo que hacen pues, como dice Morin en el artículo *La emergencia del sentido a partir del no-sentido* (2007): "…es la subjetividad la que teje el sentido […] hay sentido sólo si hay una relación entre un nosotros o con ciertos sucesos con el otro." (Morin 157). Para este autor, el sentido emerge de la memoria cultural y de la experiencia; el no-sentido en este caso, es aquello que emerge del misterio que guarda la calada y lo concreto como una primera categoría del pensamiento[96].

Por otra parte, en el artículo "El análisis del sentido: propuestas desde la complejidad y la transdisciplina", Julieta Haidar (2005), hace la analogía del sentido[97] como la construcción de un tejido en urdimbre y trama, y menciona esta mezcla como aquello que:

[95] Ver capítulo II, pp. 90-100.
[96] Ver capítulo II, p. 105-106.
[97] Para Haidar, el sentido en una primera definición compleja, que supera la del simple significado, se entiende como "… un proceso y un recorrido cognitivo-emotivo que integra la cultura, la ideología, el poder, con el cual los sujetos procuran conocer, comprender, explicar, analizar, interpretar el mundo, la realidad; pero también por el cual los sujetos, dialécticamente, son interpelados, dominados y/o liberados." (Haidar 410)

> Se hace invisible conformando una red con múltiples nudos que envuelve el tejido semiótico-discursivo de tal manera que, para desenredarlo, es necesario recurrir al pensamiento complejo, a la transdisciplinariedad. (Haidar 409)

En la experiencia particular del trabajo de las artesanas Mundo y Beltrán, existe un modo interno de comprender el tejido *hñähñu*, desde sus diferentes niveles de Realidad y sus prácticas semiótico-discursivas, y este puede ser explicado como complejo y transdisciplinario a partir de la función del binarismo-complementario que produce el espacio-tiempo de la calada.

Se retoma de Julieta Haidar (2005), que los sentidos desde una visión transdisciplinaria son de diferentes tipos: a) el del significado en los campos semánticos (léxico-semántico); b) el de las prácticas semiótico-discursivas y c) lo que supera un simple significado que incluye el proceso y recorrido cognitivo-emotivo que integra la cultura para poder comprender, explicar, interpretar el mundo y sus diversas realidades. (Haidar 410)

Dentro de las prácticas semiótico-discursivas[98], Haidar (2005) señala tres ejes para construir el sentido, destacando que, en los análisis semiótico-

[98] Las prácticas semiótico-discursivas que señala Haidar (2005) son las siguientes: A) Las condiciones de producción y recepción semiótico-discursivas, que se refiere a la manera como el contexto en el que se desarrolla un discurso se vincula con lo concreto. B) Las materialidades y los funcionamientos semiótico-discursivos, que tienen que ver con los sujetos y su relación orgánica, y que se clasifica en trece materialidades: 1) La acústica (verbal), la visual, la olfativa, la gustativa, la táctil. En una perspectiva occidental corresponde a los cinco sentidos; de acuerdo a las culturas no occidentales, plantea un sexto sentido que tiene que ver con lo extrasensorial, es decir, una sexta materialidad del signo. 2) La comunicativo-pragmática. Tiene que ver con el análisis de las funciones comunicativas donde hay un grado de tensión, de conflicto, de ambigüedad. 3) La ideológica. Cuya importancia radica en la producción y reproducción de los sujetos y la vida social. Un *continuum* entre la ideología en sentido restringido (distorsión, alienación) y en sentido amplio (conciencia del mundo y de la realidad). 4) La del poder. Con muchas propuestas analíticas en un carácter positivo y negativo ya estudiado, pero con el planteamiento de un carácter constructivo-positivo en una dimensión micro, en las relaciones intra o intergrupales, sin dejar a un lado el fenómeno macro de la globalización que no se ha mostrado constructiva. 5) La cultural. Cuya aportación más importante es el estudio de las identidades. 6) La histórica. Destaca el impacto de los acontecimientos históricos sobre la producción

discursivos no se pueden abarcar todas pues serían poco operativos; que los modelos hasta ahora desarrollados logran articular tres, cuatro o cinco de ellas; y que tienen un funcionamiento distinto de acuerdo con los diferentes tipos de prácticas semiótico-discursivas. En este análisis se consideran:

1) Las condiciones de producción y recepción semiótico-discursivas, que se relacionan con la manera en que se desarrolla el discurso de cada tejedora de acuerdo con su contexto.

2) Las materialidades y los funcionamientos semiótico-discursivos, que tienen que ver con las tejedoras, su pensamiento y la relación de su cuerpo con el telar. En este caso, las materialidades serían: a) La acústica (verbal), la visual, la olfativa, la gustativa y la táctil,

semiótico-discursiva y viceversa. 7) La social. Analiza la producción y recepción de los discursos y de las semiosis en relación con los sujetos que producen y consumen los productos socio-culturales. 8) La cognoscitiva. Es la menos estudiada, pero ha cobrado importancia en varias disciplinas, además de las ya trabajadas como la lingüística y la psicología en el análisis del discurso. 9) La de simulacro. No se trata de una simulación. Se entiende como a la representación sígnica de la realidad (todo signo representa la realidad); al simulacro en el sentido del parecer y no del ser; la cibernética situada en una dimensión del mundo y una realidad virtual con relación a las nuevas tecnologías. 10) La psicológica. Se refiere a la psicología de la percepción, de las masas, de la cognitiva para estudiar su impacto en las producciones semiótico-discursivas sobre los sujetos productores y consumidores. 11) La psicoanalítica. Realizada por los psicoanalistas o investigadores que recurren al inconsciente para analizar las producciones semiótico-discursivas de todo tipo tomando como premisa a Lacan "el sujeto es su discurso". 12) La estético-retórica. Es la producción artística en todas sus manifestaciones. El *continnum* entre lo estético y lo retórico es una ampliación desde la transdisciplina para dar cuenta la producción y reproducción de sentido. 13) La lógico-filosófica. Considera que la lógica puede ser informal, natural, cotidiana, emocional y no sólo formal; y que abarca no sólo la filosofía clásica sino también la del sentido común y las de los pueblos no occidentales. C) El funcionamiento intra-semiótico, es decir, las relaciones entre lo explícito y lo implícito; la denotación y la connotación; la verdad, la mentira y lo verosímil. (Haidar 422-426)

además del sexto sentido que en la cultura *hñähñu* tiene que ver con lo extrasensorial (sus creencias, lo sagrado); b) La cultural, que está asociada a su memoria e identidad; c) La social, que es lo que comunican las artesanas con sus tejidos a sus diferentes receptores; d) La lógico-filosófica que tiene que ver con el sentido común; e) La estético-retórica, que se manifiesta en sus tejidos como obras artísticas donde circula un *continuum* entre lo estético y lo retórico; lo que permite la producción y reproducción de sentido.

3) El funcionamiento intra-semiótico, si se toma en cuenta que la producción de sentido trae consigo lo explícito y lo implícito; lo que las tejedoras exponen en sus textiles para comunicar con ellos su discurso y que no es propiamente verbal sino tiene que ver con su práctica cultural. En cuanto a la denotación y la connotación, se pueden ver en sus prácticas semiótico-discursivas, en su lengua, sus condiciones socio-culturales, sus valores, sus emociones, etcétera; la verdad, la mentira y lo verosímil, se podría relacionar con sus mitos y aquello que se podría denominar realidad o con lo que no se puede ver, y que parafraseando a Haidar (2005), en la producción y reproducción del sentido todo esto tiene que ver con las producciones semiótico-discursivas, donde los sujetos son la estructura donde se hallan presentes todas sus manifestaciones artísticas, del conocimiento, de lo que se ve y lo que no. (Haidar 422-431)

La analogía que hace Haidar (2005) sobre la necesidad de recurrir al pensamiento complejo y a la transdisciplina para desenredar los nudos del tejido semiótico-discursivo, cobra valor en los tejidos *hñähñus* de las

maestras artesanas. Lo que atañe a los tejidos *hñähñus* y la función de la calada tiene muchos significados pues abarca todo lo que se halla en el gran sistema que conforma el espacio del Valle del Mezquital.

3.1.1 La interacción Sujeto-Objeto / Tejedora-Tejido

Con base en la perspectiva Morindiana[99] y la biosemiótica habrá que considerar que el mundo también es un sujeto y objeto en sí mismo porque la naturaleza se comunica en sí misma (un ejemplo de ello son las plantas que tienen un tipo de comunicación). La subjetividad y objetividad no se dan sólo desde el punto del hombre sino también de la naturaleza, como lo han desarrollado en sus trabajos Graciela Sánchez-Guevara y José Cortés Zorrilla[100]. Y aunque esto no es objeto de exposición en esta tesis, es pertinente señalarlo, así como tomar en cuenta lo que Alfredo López Austin (2012) dice al respecto sobre el ser humano mundano sujeto al ciclo de vida/muerte, donde los elementos, los astros, los minerales, los vegetales, los animales y el hombre son seres perecederos que, sin embargo, llevan en su interior un ser divino no perecedero. (López Austin 1-3)

La contemplación del mundo que han hecho los *hñähñus* a través del tiempo, como en otras culturas, tiene que ver con su propio ser, que les hace comprender ese mundo llamado "cuántico" a través de su experiencia vivida

[99] Edgar Morin (2014) manifiesta que el mundo es su objeto de estudio y el ser humano es el sujeto que se halla en éste mediante una relación bilateral, recíproca e inseparable. La subjetividad desde su perspectiva, es entendida como la búsqueda de la objetividad, que necesita de lo subjetivo para acercarse a sí misma y se encuentra en interacción continua. Lo subjetivo tiene que ver con la experiencia del sujeto en un proceso de complejidad desde su cultura, el mismo individuo, la relación con su temporalidad, su sistema de creencias y visión del cosmos que le hace interactuar con el mundo que le rodea. (Morin 81-89)

[100] Sánchez Guevara, Graciela y Cortés, Zorrilla. "La semiosfera del maíz: espacio semiótico de convergencia de la naturaleza y de la cultura." *Entretextos*. Número 6. Noviembre, 2005: pp. 131-208. Web. (2-08-2023) <http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>
Sánchez Guevara, Graciela y Cortés, Zorrilla. "Intersemiosis Translation from Rural/Biological to Urban/Sociocultural/Artistic; The Case of Maguey and other Cacti as Public/Urban Decorative Plants." *Razón y Palabra.* Número 86. Abril-Junio, 2014. Web. (2-08-2023). <www.razonypalabra.org.mx>

y la forma como la pueden plasmar de manera creativa en los tejidos. Se diría que, las tejedoras son el Sujeto transdisciplinario y el telar de cintura donde surgen sus tejidos es el Objeto transdisciplinario, ambos se hallan entre sus propios niveles de percepción y los niveles de Realidad que se dan tanto en el espacio físico donde están, el que les rodea y el que ellas mismas llenan, crean y recrean con sus vivencias y su imaginario.

En el tejido existe el "Todo abierto" en sus niveles de comprensión que, de manera ritual, y en términos de Nicolescu (1996), se abre hacia lo sagrado. En el sentido de lo que este ejercicio implica en la calada, y de acuerdo con esta visión, de la que se hablará más adelante, es una zona de no-resistencia, pero también de resistencia; y hay una realidad subjetiva y una realidad objetiva donde el tejido es Objeto, pero también es Sujeto al provenir de la naturaleza. Esto se ha podido observar en los diferentes sistemas y subsistemas de los tejidos de *ixtle*, así como en los iconos tejidos con otros materiales. En los tejidos de *ixtle*, a la vista simples, se pueden ver diferentes grados de materialidad y de complejidad. Desde la planta misma que se ubica en un espacio determinado, hasta que se convierte en un objeto material.

Las artesanas están sujetas a su entorno, son sujetos visuales porque a través del tejido manifiestan sus conocimientos y sus emociones; conforman lo que ven, pero también lo aprehenden. Es cierto que su lengua, el *hñähñu*, también les permite capturar su entorno, porque lo observan y lo nombran, les da identidad y les permite comunicarse verbalmente con quienes lo hablan. Sin embargo, con sus tejidos tienen la capacidad de comunicar su pensamiento y la interpretación de su mundo de una manera más amplia, tanto a quienes pertenecen a su cultura como a quienes no. El tipo de

comunicación de cada una es distinto, pero prevalece en ambas una apreciación estética del objeto, y un grado de percepción.

3.1.2 El valor del tiempo-espacio desde una perspectiva compleja

El valor del tiempo-espacio[101] en el tejido *hñähñu*, es complejo en sí por lo que ya se ha mencionado con relación a la representación que tienen los hilos en su construcción, además de lo asociado con los conceptos que caracterizan a esta cultura. El concepto del espacio-tiempo, estudiado por Galinier (1990) hace énfasis en algunos simbolismos que son de interés para esta investigación, como a continuación se señala, con base en las categorías que él hace del espacio y el tiempo rituales de los otomíes (*hñähñus)* que, aunque señala son difíciles de captar en el presente, le incitaron a analizarlos:

a) Espacio

1. El modelo comunitario. Las comunidades representan el marco-tipo del espacio donde cada sitio tiene sus propias características de paisaje, tal y como se ha señalado, por ejemplo, en las sutiles diferencias que hay entre los espacios de Taxadho y San Nicolás, así como de las comunidades aledañas.

2. Un problema de cuadrangulación o la preeminencia del eje Este-Oeste. Para los otomíes (*hñähñus*) el mundo terrestre es rectangular y termina al contacto con el agua *tehe*. El sol emerge al alba todavía húmedo y se va secando en el transcurso del día. Los puntos cardinales manifiestan la presencia de divinidades como los

[101] Ver capítulo II, pp. 135-136.

ángeles o los vientos (que se podrían relacionar con pasajes bíblicos y están presentes en la Danza del Volador propia de San Miguel, en la Huasteca). De este modo, el mundo terrestre tiene cuatro extremos: el Sol es el creador del eje cosmológico Este-Oeste. El Sur se asocia con la Luna (aunque existe un enigma, y tal vez esta asociación se deba al desplazamiento de los astros sobre la línea del horizonte). El Norte no está bien definido pues la estrella polar ha perdido la importancia que tenía en la era anterior a la colonización para determinar el destino del hombre.

La connotación de los puntos cardinales tiene más que ver con el pensamiento cristiano que con el prehispánico: el Este es "donde sale el sol", el Oeste es donde "se pone el sol" (en el Mezquital significa el lugar del "perdón"), el Norte, es "donde sale la estrella polar" (en Santa Rita, un poblado del Mezquital, hace referencia a la vestimenta femenina denominada *quechquémitl*).

Al respecto, se podría decir que los puntos cardinales influyen en las mujeres tejedoras de acuerdo con la posición en la que colocan su telar y el momento en el que están tejiendo; tienen una función más bien práctica y relacionada con la luz, aunque intuitivamente es la posición en la cual se sienten más cómodas al momento de tejer e incluso también en otro sentido, en el ciclo que tienen las plantas o la siembra y la manera como estas se relacionan con sus prácticas.

3. Regiones del espacio: lo frío y lo caliente. Del modelo espacio-temporal de los otomíes (*hñähñus*) relacionado con las estaciones del año y los puntos cardinales (solsticio de verano, solsticio de invierno, equinoccio de primavera y equinoccio de otoño)

no existe una referencia. Sin embargo, su cosmografía está fijada en un centro geométrico donde se divide la comunicación entre el espacio terrestre con el del inframundo, y en el tejido es posible que de manera metafórica[102] corresponda al cuerpo, al telar y a la visión del espacio que esto ocupa.

4. La escala y la escalera. En las tradiciones mesoamericanas, como la azteca y la maya, coexistía un modelo vertical (por capas) de ascenso al cielo y un modelo escalar (en gradas). Los otomíes combinan ambos. En Mesoamérica prehispánica el universo se representaba en nueve niveles inferiores y trece superiores, en el modelo otomí no se menciona el número nueve sino el tres, que es el símbolo del principio masculino, el sol que durante el día reina sobre los tres mundos celestes para luego iluminar a los mundos inferiores en la noche. En este sentido, la representación del universo es percibida como una estratificación vertical de siete niveles (3 + 1 + 3), tres mundos aéreos, un mundo terrestre que habita el hombre y tres mundos subterráneos simétricos de las tres capas celestes. En el tejido, de algún modo, se representa esta concepción del universo, como más adelante se explicará.

b) Tiempo

1. El simbolismo de los números. Analizados algunos de ellos desde el punto de vista lingüístico en el Valle del Mezquital, por ejemplo, el número uno o *do* es "piedra" cuyo vocablo forma parte del

[102] Refiere Galinier (1990) en la nota al pie (148), que las metáforas como ombligo del mundo o corazón del mundo confunden las coordenadas espaciales, pero esclarecen la manera como la imagen del cuerpo y la visión del espacio se corresponden. (Galinier 1990 490)

nombre del barrio Taxadho[103]; el número tres o *n'yû*, como ya se dijo, está asociado al sol pero también a los rituales del fuego, por ejemplo, las tres piedras que se colocan en el fogón de las cocinas de humo[104] en las casas tradicionales *hñähñus*; el cien, o *thebe* es "cuerda" que posiblemente califica el ciclo solar y el venusino en la "ligadura de los años". El término *mo* implica concavidad y abundancia de acuerdo con el sentido de la palabra *wãhi*; para raspar el maguey, el instrumento llamado *mokwata* se deriva de estas palabras y ya se ha dicho que la planta es de enorme riqueza[105], que se relaciona con la luna, el conejo y la fertilidad. Al raspar las hojas del maguey, surge la fibra del *ixtle* como fuente primaria del tejido.

2. El armazón calendárico. La luna, como divinidad nocturna es "la que mide" (*yeni*); es la referencia de génesis, crecimiento, muerte y renacimiento. Se relaciona con la acción de contar (*pe'te*), que es lo que hacen las tejedoras al tejer la trama entre la urdimbre en el espacio de la calada; al ritmo de este astro se desarrolla la vida y el tiempo. Con ello, el tiempo tiene un carácter lunar de circularidad, de la recurrencia de ciclos (agrario, vegetal, humano, cósmico). En el acto de tejer se dan, de algún modo, todos estos ciclos, por ejemplo, el de la planta del maguey que tiene que ser sembrado en la tierra, el de la planta en sí y lo que representa en la vida del hombre como sustento, cobijo, techo, vestimenta y alimento, además de la relación que esta tiene con el cosmos y el significado que tiene con el tejido en una continua circularidad con relación en el espacio y el tiempo.

[103] Ver capítulo I, p.31.
[104] Ver capítulo I, p. 32.
[105] Ver capítulo I, pp. 33, 46-48.

3. Espacio y tiempo: de algunas propiedades semánticas del sistema de parentesco. En la lengua *hñähñu*, el tiempo-espacio / espacio-tiempo, es un rasgo cultural muy importante pues tiene que ver con las generaciones futuras y las pasadas, así como con los paradigmas de "el adelante" y "el atrás", de acuerdo con la proyección del tiempo pasado y el futuro. Esto podría tener relación con la herencia de los conocimientos de la técnica del tejido de las antiguas generaciones que los han depositado en las siguientes y han permitido con ello su permanencia. Ese paradigma está siempre presente en la cultura *hñähñu*, aún hoy, cuando predomina lo relacionado con la occidentalización, pero existen esos resquicios hasta ahora inquebrantables en cualquiera de las manifestaciones que prevalecen.

4. Categorías temporales y sectorización del espacio. El sistema de parentesco, ya mencionado, y su campo semántico, permite profundizar la percepción "del adelante" y "del atrás", y con ello representar los diferentes puntos del espacio, cuyas cuatro regiones son ricas en símbolos. En los mitos otomíes, la zona de la Huasteca es considerada el espacio del génesis, situada en el principio del tiempo[106], donde aparece el sol y principia la vida, además circunscrita por el espacio acuático que delimita el horizonte, el rocío de la mañana.

El Este, cuya posición es abajo, comprende las primeras doce horas del día, abarca los meses de enero a junio, tiene la cualidad de lo caliente y está en crecimiento. El Oeste, tiene la posición arriba, comprende las 12 horas de la tarde, abarca los meses de julio a

[106] Galinier observó esto en ciertos relatos relacionados con el "abajo" donde se identifica al espacio huasteco con el inicio del ciclo cósmico. (Galinier 506 – nota al pie 154)

diciembre, tiene como cualidad lo frío y está en degeneración, lo cual tiene que ver con la inestabilidad del tiempo y el concepto filosófico de que la vida está contenida dentro de la muerte, y la muerte se halla impregnada en la vida.

En los tejidos dobles de la maestra Beltrán, simbólicamente esto se podría relacionar con la manera en que los iconos pasan de un espacio a otro, es decir, del espacio de la primera tela, al espacio de la segunda, en dos categorías del tiempo, en principio, lo que podría dar diferentes significados en el haz y otro en el envés, la vida y la muerte, el día y la noche[107].

5. El diluvio, término de la duración y de la extensión. El diluvio es para los *hñähñus* el punto de ruptura del equilibrio cósmico, los fines del mundo anteriores a la época actual y aquel que está muy próximo. Se dice que antes del diluvio había obscuridad, el Sol estaba fijo y la Luna estaba "más allá de la mitad del cielo". La concepción de diluvio para los otomíes tiene relación con la noción de los ciclos temporales que están inscritos en un determinado espacio. Se dice que el Sol está destinado a desaparecer y la muerte del Sol equivale a un diluvio o sacrificio. La Luna, al ser el primer astro que iluminó el universo, está destinada a renacer; es un astro eterno que es al mismo tiempo vida y muerte y que pese a los diluvios asegura la continuidad de la historia del mundo.

Esto podría tener vínculo con la relación que el maguey guarda con la Luna, y a la vez con el tejido que permanece hasta nuestros días. La

[107] Ver capítulo II, pp. 148, 174, 177-179.

Luna como divinidad de la vegetación, está presente en todas las actividades relacionadas con el tejido, aunque en oposición al Sol, pero siempre en complemento, pues el ciclo del tiempo entre un astro y otro permite la progresión de un textil y de la vida.

El cielo es el límite del espacio-tiempo pues envuelve a la tierra. El cielo es una "piel de vida" que se puede confundir con el agua *tehe*, alberga al Sol, a la Luna y a las estrellas. Ahí se hallan las aves y las divinidades. Las estrellas representan a las mujeres como flores del mundo. Las estrellas son las flores del cielo; en contraparte, las flores son las estrellas de la tierra. Estos simbolismos están representados en los tejidos de la maestra Beltrán. Las estrellas y las flores tienen una similitud icónica (ver fotografías 92 y 93).



Fotografía 92. Bolsita bordada con motivos de flores de *Huamixi* o "patita de gato" colocadas en el interior de unos rombos denominados cocoles o *cocole* y elaborada con la técnica de pepenado con hilos de algodón sobre manta del mismo material por la maestra Adelaida Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2018).



Fotografía 93. Bolsita bordada con motivos de estrellas o *Tzuhu* colocadas entre los puntos de unión de los cocoles o *cocole* elaborada con la técnica de pepenado con hilos de algodón sobre manta del mismo material por la maestra Adelaida Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2018).

Del maguey se obtiene el líquido preciado del aguamiel y el pulque, la planta está en la tierra, se halla en los caminos y en los cerros. El simbolismo de los caminos es una inscripción física del tiempo que está en estrecha relación con el de la tierra y los cerros. El agua limpia

aún brota de los manantiales; con ella renace la vida y se nutren algunas de las plantas con las que se elaboran celosamente algunos de los platillos tradicionales. (Galinier 479-510)

Estas categorías que da Galinier, son un acercamiento al pensamiento *hñähñu* y la razón por la cual se considera complejo de acuerdo con la concepción del cosmos y la Naturaleza que son representados en los tejidos.

3.1.3 El pensamiento complejo en el tejido *hñähñu*

El modelo transdisciplinario de la Realidad contempla el pensamiento *hñähñu* desde un aspecto objetivo, subjetivo y transdisciplinario[108]. El tejido de *ixtle* como objeto complejo está ligado a la Naturaleza, es a la vez subjetivo pues atraviesa la propia tradición de la cultura *hñähñu*, y es transdisciplinario porque concierne al campo de lo sagrado y a la naturaleza viva que lo trasciende como una experiencia viva. Así, el grado de complejidad estaría representado por lo que existe en el vacío de la calada. Por otra parte, hay que partir de que la Naturaleza no sólo es objetiva sino también subjetiva pues los niveles de Realidad están ligados a los de Percepción.

En este aspecto, y parafraseando a Nicolescu (2013) los niveles de realidad tienen que ver con niveles energéticos donde se puede ver el movimiento del cosmos como dos fuerzas en sentidos opuestos discontinuos, que es lo

[108] De acuerdo con Nicolescu, hay tres aspectos mayores de la Naturaleza: 1) *Naturaleza objetiva*, ligada a las propiedades naturales del Objeto transdisciplinario, sometida a una objetividad subjetiva en la medida en que los niveles de Realidad están ligados a los niveles de percepción. 2) La *Naturaleza subjetiva*, ligada a las propiedades naturales del Sujeto transdisciplinario, que es objetiva en la medida en que los niveles de percepción están ligados a los niveles de Realidad, haciendo énfasis en la subjetividad, en la medida en que la metodología es la de la ciencia antigua del ser, que atraviesa todas las tradiciones y religiones del mundo. 3) La trans-Naturaleza, ligada a la comunidad de naturaleza entre el Objeto transdisciplinario y el Sujeto transdisciplinario. La *trans-Naturaleza* concierne al campo de lo sagrado y no se puede abordar sin la consideración simultánea de las otras dos. (Nicolescu 50)

que le da sentido a la vida del hombre. (Nicolescu 15-16) Esas dos fuerzas discontinuas son las que conforma el movimiento de la urdimbre y la trama que al intercambiarse forman el hueco de la calada. La calada entonces es lo que le daría sentido al tejido. En la visión del cosmos de la cultura *hñähñu* se pueden apreciar diferentes niveles de Percepción, como se hallan también en el tejido, que de alguna manera han sido descritos en las categorías de Galinier (1992), donde los astros, las plantas, los cerros y el agua guardan significados relacionados con los textiles y el sentido que guarda la vida.

De la conciencia que esto encierra y de los continuos cambios que han prevalecido en el espacio-tiempo de las tejedoras, hay que decir que la técnica del tejido prevalece, pero también se ha dado una evolución necesaria para la sobrevivencia. La manera de percibir el mundo de cada artesana es particular, cargada de todo aquello que ha sido señalado (la herencia, la transmisión de conocimientos, el uso de las herramientas y los materiales, sus vivencias cotidianas) con lo cual es posible llenar el vacío de la calada a través del paso de la trama con la que se va construyendo el tejido. En este espacio hay también varios niveles de Realidad, pues ahí se integran elementos que parten de un nivel holístico para cruzar muchos saberes.

Respecto al concepto de vacío, Nicolescu (1996) menciona:

> El *vacío vacío* de la física clásica se reemplaza por el *vacío lleno* de la física cuántica. La más pequeña región del espacio se rige por una extraordinaria actividad, signo de un perpetuo movimiento […] Un metafísico podría decir que el vacío cuántico es una manifestación de una de las caras de Dios: Dios, la Nada […] Si

> proporcionamos energía al vacío cuántico, podemos ayudarlo a materializar sus potencialidades. (Nicolescu 48)

La complejidad que guarda la Naturaleza del Mezquital está relacionada con las particularidades del mismo lugar, del porqué la vegetación no se puede dar en otras tierras, de cómo hay un conjunto de organización de ese terreno árido y la razón por la que existen resistencias como: 1. La propia naturaleza 2. Las personas (tejedoras) y los hombres donde la organización se da a través de un conjunto de conocimientos empíricos que permiten una estructura social donde los hombres cultivan y las mujeres generalmente tejen (aunque existen excepciones). 3. La organización del propio tejido en el telar de cintura, que es de donde emerge la calada y se le da existencia al discurso.

Desde la perspectiva de la transdisciplinariedad de Nicolescu (1996), es de interés el concepto de lo binario-complementario, que en el caso de los tejidos tiene relación con el concepto de espacio-tiempo, y en la calada como un Tercero Incluido. Para este autor, "… nuestro espacio-tiempo continuo de cuatro dimensiones no es el único espacio-tiempo concebible… la misma complejidad va a depender de la naturaleza del espacio-tiempo." (Nicolescu 49) Esta complejidad también ha sido descrita por Galinier (1992) respecto a la cosmovisión *hñähñu*.

3.2 LOS NIVELES DE REALIDAD EN EL ESPACIO SEMIÓTICO DEL VALLE DEL MEZQUITAL

Existen muchos sistemas y niveles de organización desde los cuales se puede mirar el tejido *hñähñu*, como ya se pudo ver desde la perspectiva de

Iuri Lotman (1996)[109]. Nicolescu (1996) menciona la necesidad de "… dar una dimensión ontológica a la noción de Realidad, en la medida que la Naturaleza participa del ser del mundo…" (Nicolescu 23) El sentido de percepción de la realidad por parte de las tejedoras *hñähñus*, al haber más de un nivel de realidad, induciría a la existencia de más de un nivel de percepción. Es decir, al momento que se reconoce la validez de más de un nivel de realidad, se amplía la mirada hacia la complejidad y la transdisciplinariedad (porque rompe con varias fronteras disciplinarias: lo biológico, la tierra, lo físico, cuando las plantas florecen y cuando mueren). Se rompen estas fronteras en el ejercicio creativo, es decir de lo material y el pensamiento de las tejedoras, lo cognitivo con lo manual y lo espiritual en el cosmos pues es inmanente a todas las disciplinas que intervienen en la semiosfera de los tejidos *hñähñus*.

Nicolescu (1996), señala que hay tres grandes etapas en cuanto a la visión de la naturaleza, aquella que se considera mágica, o la que él considera mágica, la naturaleza-máquina y la muerte de la naturaleza. En el caso de las tejedoras *hñähñus*, y con relación a lo que señala Nicolescu[110], esto se podría explicar como sigue:

1. **Naturaleza mágica:** De acuerdo con la cosmovisión *hñähñu*, la Naturaleza está fuertemente ligada con su cultura, no se le podría imaginar de otro modo. En el tejido se representa todo cuanto la conforma en interacción con la vida cotidiana y las creencias que se tienen. La materia prima que se obtiene del maguey es el más claro

[109] Ver capítulo II, pp. 126-185.

[110] Dice Nicolescu al respecto de esta visión que: en la naturaleza mágica, esta interactúa con el hombre y no se le podría imaginar fuera de este. En la naturaleza-máquina, esta es como una máquina que se puede desmontar y puede ser dominada por el hombre. En la muerte de la naturaleza, el hombre es un absurdo, aunque la naturaleza sólo está muerta en una visión clásica (inválido en el mundo cuántico). (Nicolescu 47)

ejemplo de esa unión que tiene la planta con el cosmos y la vida; y lo son también sus símbolos.

2. Naturaleza-máquina: Se ha visto que la cultura *hñähñu* ha sido capaz de dominar la naturaleza a su favor pues esta les ha permitido sobrevivir en un medio hostil semidesértico que habitan. Ellos han podido aprovechar todo lo que esta les ofrece de manera práctica para cubrirse, alimentarse y resguardarse, y también lo han hecho de la forma más sublime y refinada en cuanto a sus manifestaciones artísticas y gastronómicas. Y no tiene que ver propiamente con la idea del tecnicismo científico del siglo XIX, sino de conocimientos ancestrales que continúan a pesar de los avances científicos hasta nuestros días.

3. Muerte de la naturaleza: Desde un punto de vista literal, se podría decir que es inevitable un desenlace fatalista relacionado con la destrucción de la Naturaleza a manos de los seres humanos, de tal modo que, como dice Nicolescu (1996), no quedaría un solo ser vivo sobre la tierra.[111] Sin embargo, y ante este panorama que desde hace tiempo se aprecia desolador, la cultura *hñähñu* y en específico sus textiles, han sido capaces de sobrevivir y tienen la posibilidad de seguir haciéndolo de diferentes maneras, pues como menciona

[111] En el Valle del Mezquital, como se mencionó en el capítulo anterior, el río Tula está contaminado. Las comunidades no pueden aprovecharlo como lo hacían; aunque es frecuente que, a falta de agua limpia, los campesinos rieguen con ella los sembradíos que se distribuyen en la Central de Abasto. No obstante, aún brota agua limpia en manantiales de algunos cerros, que usan para regar pequeños cultivos de consumo particular. En cuanto a los mezquites y huizaches, árboles en otro tiempo abundantes en la región, son cada vez más escasos; los magueyes se sobreexplotan por la alta demanda de la barbacoa de hoyo (que también debe hornearse con madera de mezquite, lo que le imprime su particular sabor). La flora y fauna endémicas también suelen ser explotadas en el mercado negro debido a la demanda que tienen en la gastronomía. Por otra parte, cada vez con mayor frecuencia y velocidad, se urbanizan los terrenos de siembra, ya sea por el alto índice de migración, la falta de mano de obra que los cultive o por la carencia de los conocimientos necesarios para hacerlo.

> Nicolescu (1996), "…queda la complejidad […] que invade todos los campos del conocimiento, de lo infinitamente pequeño a lo infinitamente grande." (Nicolescu 48). Para él, la Naturaleza sólo está muerta en una visión clásica del mundo, por lo que es ahora el momento de su resurrección. Con ello se tiene la esperanza de que los tejidos *hñähñus* continúen su existencia que, si bien se pudieran ver limitados por la degradación del entorno que les ha inspirado, permanecen en ellos varios grados de complejidad que están ligados a la existencia de sus varios Niveles de Realidad. (Nicolescu 48-50)

3.2.1 ¿Qué es lo real y qué es la realidad?

Para Edgar Morin (1999), no hay ningún dispositivo cerebral que permita "…distinguir la alucinación de la percepción, el sueño de la vigilia, lo imaginario de lo real, lo subjetivo de lo objetivo." (Morin 6) Es la razón, dice, lo que permite el diálogo con una Realidad que se le resiste; son también necesarias las ideas para poder traducir lo real, es decir, hacer posible el diálogo entre ambos conceptos, pero tomando en cuenta aquellas ideas que asumen lo real como aquello que se les resiste.

En lo que él considera real hay incertidumbre, sin embargo, dice que cada ser humano lleva un cosmos en su interior y en sí, es un cosmos. Lo real entonces es aquello que convive con lo imaginario y que es capaz de ser reconocido como tal, pero que se aprecia en diversas manifestaciones culturales, por ejemplo, en los mitos y los ritos. Es ahí donde surge lo incontrolable y el genio de la creación; y en esta incertidumbre de lo real, la realidad es una idea que se debe saber traducir. (Morin 6-42)

En el caso de las tejedoras *hñähñus*, lo Real es su entorno, su telar de cintura, sus símbolos. En el caso de la maestra Mundo, el maguey es una

planta que pertenece a lo Real pues está en la tierra que habita. Sin embargo, como ya se ha visto, dicha planta desde la cosmovisión de la cultura *hñähñu* con relación al tejido, tiene muchos simbolismos: las fibras que se extraen de sus hojas y se convierten en hilos; los hilos que se colocan en el telar de cintura en conexión con el ombligo de la tejedora; la relación que tiene la planta con la luna y todo lo que esto conlleva.

La distinción entre lo Real y la Realidad que hace Nicolescu (2006), sitúa a lo Real como aquello que es y está velado por siempre, mientras que la Realidad es accesible al conocimiento y se conecta a la resistencia en la experiencia humana. (Nicolescu 24) Para la maestra Beltrán, lo Real son aquellos símbolos que plasma en sus tejidos. Estos representan la naturaleza, conviven con su imaginario y le permiten crear historias.

En palabras de Nicolescu (1996), la Naturaleza es partícipe del ser del mundo y su dimensión es ontológica. Entiende que la Realidad tiene un carácter ontológico, que resiste a las experiencias, representaciones, imágenes o formalizaciones matemáticas. Por medio de la física cuántica se ha descubierto que la abstracción, además de ser un intermediario entre el hombre y la Naturaleza (que permite describir la realidad y las partes que la constituyen), es una parte constitutiva de la Naturaleza. En la física cuántica, el formalismo matemático es inseparable de la experiencia, y la abstracción es parte integral de la Realidad. (Nicolescu 23)

La abstracción está presente en los tejidos *hñähñus* que les ha permitido a las tejedoras sumergirse en la Naturaleza que es parte de su Realidad, por medio de la cual la han podido describir. En el tejido está presente el formalismo matemático que les permite reproducir los símbolos de su cultura, pero también está unido a su experiencia particular, a la manera en

la que cada quien ve el mundo, a lo que acontece en su vida cotidiana, y cómo concentran todo ello en sus textiles. En ambas tejedoras hay incertidumbre y resistencia, pero cada una tiene su manera particular de ver el mundo, y cada una también, posee una expresión creativa que le distingue.

3.2.2 La realidad subjetiva y la realidad objetiva

La vinculación que el hombre ha tenido a lo largo del tiempo con la Tierra, le ha permitido relacionarse en diferentes dimensiones con lo material, lo biológico y lo espiritual. Dicha relación se ha perdido en gran medida en muchos momentos de la historia, pero es muy evidente en el momento que vivimos actualmente por lo que, en su Manifiesto, Nicolescu (1996) reflexiona sobre la premura para revertirlo o repensar el mundo a partir de la complejidad.

El conocimiento de la historia, la ciencia y la tecnología da cuenta de los avances que ha tenido la humanidad, sometiendo a la Naturaleza a leyes objetivas por medio de las cuales el hombre se ha valido para su supervivencia; como bien se ha mostrado en la cultura *hñähñu*, que ha aprovechado todo de ella en un medio hostil. Si bien, aunque se han dado aspectos positivos, en otro plano se puede observar también la sobre-explotación de los recursos o el poco conocimiento de su funcionamiento. Esto se puede considerar perteneciente a una Realidad objetiva, pues los bienes ya no son sólo para autoconsumo o como medio de sustento. Sobre el concepto de objetividad, Nicolescu (1996) dice:

> La objetividad, erigida como criterio supremo de verdad, tuvo una consecuencia inevitable: la transformación del sujeto en objeto. La muerte del hombre, que anuncia tantas otras muertes, es el precio

> que se tiene que pagar por un conocimiento objetivo. El ser humano se vuelve objeto -objeto de la explotación del hombre por el hombre, objeto de experiencias de ideologías que se proclaman científicas, objeto de estudios científicos para ser disecados, formalizados y manipulados. (Nicolescu 18-19)

La cultura *hñähñu*, como otras culturas originarias, ha sufrido varias invasiones, sin embargo, la Realidad objetiva que se puede concebir en el tejido no está sostenida en un solo eje. El tejido, cuya Realidad se podría concebir en un primer momento como algo objetivo, ha basado su permanencia por medio de la transmisión de los conocimientos de la técnica del telar de cintura, herramienta que permanece fuertemente ligada a la tejedora, a su imaginario, a su existencia y al plano de lo simbólico. Por otra parte, es cierto que en algunos momentos esta Realidad objetiva ha estado bajo el dominio de quienes ven poco valor en los textiles, sin tomar en cuenta la labor de quien los hace ni su significado cultural.

Sin embargo, la Realidad subjetiva de las tejedoras, va más allá de su existencia como sujetos. La correlación que esto tiene con su tiempo-espacio y con el de sus tejidos, denota su coexistencia como sujeto-objeto / objeto-sujeto. De forma metafórica, se ha dicho que los tejidos cuyos hilos parten del vientre de las tejedoras, son análogos a la vida. Cada una de ellas como sujetos portadores de su herencia, ha permitido que sus tejidos continúen vivos. La identidad de quien teje está integrada ahí, al igual que su visión del cosmos y de la Naturaleza, su pensamiento creativo y su propia espiritualidad.

Dicho de otro modo, el sujeto está incluido entre los dos extremos que permiten el tejido. De manera literal, la tejedora está frente a éste, en

control absoluto del objeto (su telar); en un sentido complejo, su herencia, su pensamiento, sus sentimientos y todo lo que le circunda está en la calada, que va siendo alimentada con la trama entre cada intercambio que los hilos de la urdimbre hacen para permitir el avance de su propio tiempo-espacio. Es decir, es una fusión entre el tiempo-espacio de la tejedora como sujeto, manifestado en el tiempo-espacio de su objeto, el tejido.

3.2.3 Los niveles de Realidad desde la visión de Basarab Nicolescu

La existencia de la cultura *hñähñu* en el Valle del Mezquital puede ser justificada a través de la Naturaleza pues esta ha sido su fuente de conocimiento, de inspiración, de sustento, de construcción social e identidad. La Naturaleza forma parte de la Realidad subjetiva y la Realidad objetiva de las tejedoras, de acuerdo a la relación que ellas tienen con sus tejidos y a la manera como, a través de ellos, participan del mundo.

La Naturaleza que les circunda a las tejedoras les ha hecho partícipes de ella en diferentes espacios y tiempos. De ello se desprenden diferentes realidades, que para Nicolescu (1996) se constituyen en niveles, entendiendo "… por nivel de Realidad un conjunto de sistemas invariantes a la acción de un número de leyes generales." (Nicolescu 24) Es decir, se puede pasar de un nivel de Realidad en coexistencia con otro, con lo cual se diferencia de los niveles de organización, que pertenecen a un solo nivel de Realidad. De acuerdo con ello, la vida individual y colectiva de las tejedoras tiene diferentes lecturas, que van desde los conocimientos heredados, hasta lo que ellas mismas han explorado por medio de lo que hacen, y que pertenece a diferentes niveles de Realidad.

Respecto al espacio semiótico del Valle del Mezquital, en términos de Lotman (1996), hay diferentes sistemas (natural, cultural, social,

económico, técnico-manual y gastronómico) y subsistemas que se derivan de estos (espacio-tiempo, cosmovisión, natural-socio-histórico-cultural, estético, corporal, metafórico y de la vida interior) que pertenecen a estos niveles de Organización.[112] Según lo que plantea Nicolescu (1996), cada uno de estos niveles de Organización tendría diferentes niveles de Realidad.

La lógica clásica, explica Nicolescu (1996), se fundamenta en tres axiomas:

El axioma de identidad: A es A

El axioma de no-contradicción: A no es no-A

El axioma del tercero excluido: no existe un tercer término T (T de "tercero excluido") que es a la vez A y no-A

> En la hipótesis de la existencia de un único nivel de Realidad, el segundo y el tercer axioma son sin duda equivalentes. El dogma de un único nivel de Realidad, arbitrario como todo dogma, está tan establecido en nuestras conciencias que, incluso, los lógicos de profesión olvidan decir que estos dos axiomas son distintos, independientes el uno del otro […] Sin embargo, existe una relación directa entre la lógica y el entorno físico, químico, biológico, psíquico, macro o micro-sociológico-. El entorno tanto como el saber y la comprensión cambian con el tiempo […] La mayoría de las lógicas cuánticas han modificado el segundo axioma de la lógica clásica […] al introducir la no-contradicción en varios valores de verdad en lugar del de par binario (A no-A). Estas lógicas multivalentes […], no han tenido en cuenta otra posibilidad: la modificación del tercer axioma – el axioma del tercero excluido […] La comprensión del axioma del tercero excluido […] se aclara

[112] Ver capítulo II, pp. 156-185.

> por completo cuando se introduce la noción de "niveles de Realidad". (Nicolescu 26-28)

De acuerdo con el desarrollo de la física cuántica y la coexistencia en el mundo cuántico, dice Nicolescu (1996), hay un "…surgimiento de *pares de contradictorios mutuamente excluyentes* (A y no A)." (Nicolescu 25) En el caso de la simetría de los tejidos hay también una ruptura de la misma que se podría relacionar con la entropía, relacionada con el tiempo. Es cierto que no se puede hacer regresar el tiempo; todo lo que nace, crece y muere, sin embargo, en el nivel microfísico hay procesos que violan esto.

En los tejidos de *ixtle*, al construirlos, se avanza literalmente en el tiempo con la trama hasta que se concluyen, sin embargo, dentro de ellos hay muchos tiempos; el de la Naturaleza, el de la tejedora, el de la urdimbre y la trama, el del cosmos; en el tiempo presente del tejido hay pasado, se vive el presente y de alguna manera se vislumbra el futuro, aunque este último concepto no está muy bien definido dentro de esta cultura, y tal vez se pudiera equiparar con el concepto de esperanza.[113]

La lógica del tercero incluido es una lógica de la complejidad que no anula la del tercero excluido, sin embargo, a diferencia de este, abre múltiples posibilidades de análisis y no se limita a la lógica binaria sino a lo que hay entre esos dos extremos. (Nicolescu 29). En la experiencia de vida de cada una de las artesanas hay una huella de un tiempo vivo que se halla en la Naturaleza, misma que ha sido descifrada y heredada en diferentes tiempos por la cultura *hñähñu* pero que, a la vez, es interpretada y aprehendida por ellas.

[113] Según la RAE: Esperanza f. Estado del ánimo en el cual se nos presenta como posible lo que deseamos. https://www.rae.es/drae2001/esperanza

La lógica binaria se halla en los tejidos al accionar la urdimbre para entretejer la trama, así como en el conteo que hacen las tejedoras para formar los dibujos de sus textiles, pero esto va mucho más allá, pues el espacio de la calada que se forma en el intercambio de esos dos puntos, da la posibilidad a muchos análisis, es un generador de sentido y cuenta con múltiples dimensiones dentro de sus niveles de Realidad.

La propuesta de Nicolescu (1996) de una Realidad de múltiples dimensiones, posee una estructura de múltiples niveles entre los cuales hay coherencia con el mundo natural, con todo lo que rige el universo y que es capaz de ser descrito por medio de la lógica del tercero incluido que "…induce una estructura abierta, godeliana[114], del conjunto de los niveles de Realidad, asociada a la lógica del tercero incluido […] que implica la imposibilidad de construir una teoría completa encerrada en sí misma." (Nicolescu 41)

El tejido, por ser una actividad artística puede ser abordado a través de la complejidad pues este abarca todos los caminos del conocimiento. Así como el universo guarda coherencia en sí mismo, esta actividad en la cultura *hñähñu* (como en otras culturas originarias) lo hace desde lo más pequeño y simple, hasta lo más grande y complejo. Esto se puede percibir en el tejido, pues entre el accionar de la urdimbre y la trama (lo binario) se halla cada tejedora unida a su telar, que la conecta con la tierra y con el cosmos.

En el conjunto de los niveles de Realidad que conforman la actividad del tejido, existe coherencia y una unidad que está abierta hacia el mundo; en

[114] La estructura abierta que refiere Nicolescu (1996) tiene relación con el teorema aritmético de Gödel, de gran importancia para toda teoría moderna de conocimiento, donde "… un sistema de axiomas suficientemente rico conduce, de manera inevitable, a resultados indecibles o contradictorios." (Nicolescu 43)

ella hay una zona de no-resistencia que pertenece al campo de lo sagrado y constituye al tejido como un Objeto transdisciplinario y a las tejedoras como el Sujeto transdisciplinario. Entre ambos hay comunicación del exterior al interior y viceversa, y comparten una misma zona de no-resistencia[115] que en el caso de las tejedoras *hñähñus* es la calada. Así, el conocimiento que las tejedoras tienen del universo y lo que conforma su identidad, es lo que permite esta convivencia.

3.2.4 Una metodología transdisciplinaria

La metodología transdisciplinaria para Nicolescu (2006), tiene un carácter axiomático capaz de construir un puente entre la ciencia y la ontología, tomando en cuenta todo lo que conforma el conocimiento humano, en este caso aquello que le da singularidad al Sujeto, y a la vida humana. Los tres axiomas de dicha metodología[116] son: a) el axioma ontológico; b) el axioma lógico; y c) el axioma de la complejidad. Estos axiomas han estado presentes desde el principio de los tiempos y en el pensamiento tradicional de los seres humanos; tienen que ver con la física cuántica, de donde los dos primeros obtienen su evidencia experimental, y el tercero además tiene su fuente en otras ciencias exactas y humanas. (Nicolescu 22-23)

El tejido *hñähñu* como actividad compleja, requiere de una metodología transdisciplinaria desde la cual se pueda analizar y explicar lo que hay en el funcionamiento de la calada, los niveles de Realidad y los niveles de Percepción en los espacios y tiempos que intervienen en la trascendencia del Sujeto-Objeto que lo realiza, y que va más allá de las disciplinas que se

[115] Nicolescu (1996) menciona a la Transdisciplinariedad como una transgresión de la dualidad opuesta al binarismo que es precisamente transgredida por esa unidad abierta que comprende el Universo y el ser humano. (Nicolescu 44)
[116] Se llegó a dichos axiomas de la metodología de la trasdisciplinariedad después de muchos años de investigación, y esto se puede ver desarrollado en el Manifiesto de Basarab Nicolescu (1996).

relacionan con esta actividad. El conocimiento de cada una de las tejedoras es distinto pues, aunque ambas pertenecen a una misma cultura, habitan en la zona del Valle del Mezquital, hablan las mismas lenguas (*hñähñu* y castellano) y su herramienta es el telar de cintura, cada una expresa su espacio-tiempo de manera singular en sus tejidos.

3.2.4.1 El axioma ontológico: el tejido y la naturaleza

Nicolescu (1996) considera que la Naturaleza transdisciplinaria conforma tres aspectos de la Naturaleza. En este sentido, la Naturaleza es lo que define la Naturaleza viva que, como tal, integra la experiencia viva. Dichos aspectos son:

> **a) La Naturaleza objetiva**. Que es objetiva-subjetiva en la medida que los niveles de Realidad se ligan a los niveles de percepción, haciendo énfasis en la objetividad pues la metodología es la de la ciencia.
>
> **b) La Naturaleza subjetiva**. Que está ligada a las propiedades naturales del Sujeto transdisciplinario, sin embargo, es objetiva en la medida en que los niveles de percepción se ligan a los niveles de Realidad, haciendo énfasis en la subjetividad pues la metodología es la de la ciencia antigua del ser, que atraviesa todas las tradiciones y religiones del mundo.
>
> **c) La trans-Naturaleza.** Que está relacionada con lo sagrado y ligada a la comunidad de naturaleza entre el Objeto transdisciplinario y el Sujeto transdisciplinario. (Nicolescu 50)

Desde el principio de los tiempos, menciona este autor, el ser humano ha soñado reflejarse en la Naturaleza a modo de pensamiento mágico, sin embargo, al hablar de transdisciplina, se hablaría de una transfiguración, es

decir, de una transformación de la Naturaleza manifestada dentro de la cultura. Las tejedoras *hñähñus* ven reflejada la Naturaleza a través de los iconos heredados; de este modo, esta es transfigurada en sus tejidos.

El axioma ontológico, parte del conocimiento que ellas tienen de la Naturaleza, tanto de manera material como cosmogónica, desde lo cual se pueden ver ligados ciertos niveles de Realidad del Objeto (el tejido) y niveles de percepción del Sujeto (las tejedoras) que implican resistencia. La zona de no-resistencia en el tejido y en la tejedora representada por la calada hace posible que el flujo de comunicación entre el Sujeto transdisciplinario y el Objeto transdisciplinario se pueda dar pues se hallan interrelacionados.

3.2.4.2 El axioma lógico: el tercero incluido

Al igual que el axioma ontológico, el axioma lógico, dice Nicolescu (2006), "…van más allá de las ciencias exactas…" (Nicolescu 23) En el tejido *hñähñu* se ve reflejada la Naturaleza, existe además una lógica matemática en su construcción (relación urdimbre-trama), y esto tiene que ver con el tiempo y el espacio (tiempo=urdimbre / espacio=trama). Los hilos de la urdimbre que son el eje donde se intercalará la trama. El avance del tiempo en la urdimbre, tiene relación con el avance del tejido en la trama. Con la trama, se va llenando el espacio de la calada, inicia de un sentido abstracto, es decir del conocimiento del entorno a partir de la experiencia. Para Peirce (1998) "el conocimiento se adquiere de dos formas: por el razonamiento […] pero también por la experiencia." (Peirce 30)[117]

La lógica binaria que tiene la relación de la urdimbre con la trama en el tejido, se da en el plano aritmético de éste, y tiene relación directa con el

[117] Para Peirce (1998), quien se basó siempre en la lógica, "…si la sintonía con la naturaleza es la clave para el avance del conocimiento, es, a lo sumo, una condición necesaria…" (Peirce 31)

entorno, es por ello que, aunque los hilos se cuenten para formar los dibujos, intervienen saberes y conocimientos que se van transformando en el tiempo, las épocas, los materiales, la misma Naturaleza. El tercero incluido, en esta lógica, es aquello que hay entre la tejedora (Sujeto) y su telar de cintura (Objeto). En el tejido resultante, es el espacio que se fue llenando con la calada, es decir, lo que hay entre el inicio y el final, la urdimbre y la trama, el espacio y el tiempo. Es ahí donde lo binario toma su forma en el objeto, que encierra complejidad en sí mismo, pues abarca conocimientos diversos y experiencias únicas.

Para Nicolescu (1996), "la lógica del tercero incluido es una lógica de la complejidad […] que permite atravesar, de una manera coherente, los diferentes campos del conocimiento […] no anula la lógica del tercero excluido: sólo restringe su campo de validez." (Nicolescu 29). En los tejidos de estas maestras artesanas, la lógica del tercero excluido podría aplicar a ciertas situaciones en las que su labor no es apreciada, pues en otro sentido, es una actividad que continúa en constante transformación; se incorporan en ella nuevos conocimientos que se aprovechan y se adaptan, en la mayoría de los casos, sin perder su carácter.

En la interacción que hay entre cada tejedora y sus telares de cintura existen varios niveles de Realidad: en cada una de las tejedoras como Sujetos transdisciplinarios, en cada uno de sus tejidos como Objetos transdisciplinarios, en el tercero incluido, y sus propias zonas de resistencia, que constituye su experiencia, y de no-resistencia, relacionada con lo sagrado.

3.2.4.3 El axioma de la complejidad: niveles de realidad y niveles de percepción

Los niveles de Realidad y los de Percepción que se hallan en la actividad de tejido de estas dos artesanas forman una estructura compleja que tiene que ver con el pensamiento de las tejedoras, los saberes heredados y su propia experiencia. Dice Nicolescu (1996) que: "Si existe la unidad que une todos los niveles de Realidad, ésta tiene que ser una unidad abierta." (Nicolescu 43).

En el caso de los tejidos *hñähñus*, independientemente de los diferentes niveles de Realidad que comprende el trabajo de cada una de las tejedoras, así como de los que hay en sus tejidos, ambas comparten la herencia de su cultura, aunque la expresan de manera distinta. No obstante, existe coherencia en lo que cada una hace, pues tienen también sus propios niveles de Organización y de Percepción. Ambas cuentan con una unidad abierta al mundo por la cual circula su propia representación de la Naturaleza, su herencia, sus conocimientos y sus técnicas. En ello hay una zona de no-resistencia pues lo que hacen corresponde a una zona de lo sagrado.

El conjunto de los niveles de Realidad que conforma lo que cada una realiza, su zona de resistencia y de no-resistencia, constituida en sus tejidos, infiere que todo esto existe a la vez y de ahí se deriva su complejidad, porque incluso, en esta cultura todo guarda conexión. Es de interés retomar a Galinier (1990) acerca de la organización del mundo otomí, que representa el universo por capas, que ellos llaman "mundos" (ver figura 14) y que perciben como "…una estratificación vertical de siete niveles […] de 3 + 1 + 3, es decir, tres mundos aéreos, un mundo terrestre habitado por los hombres y tres mundos subterráneos simétricos de las tres capas celestes." (Galinier 491)

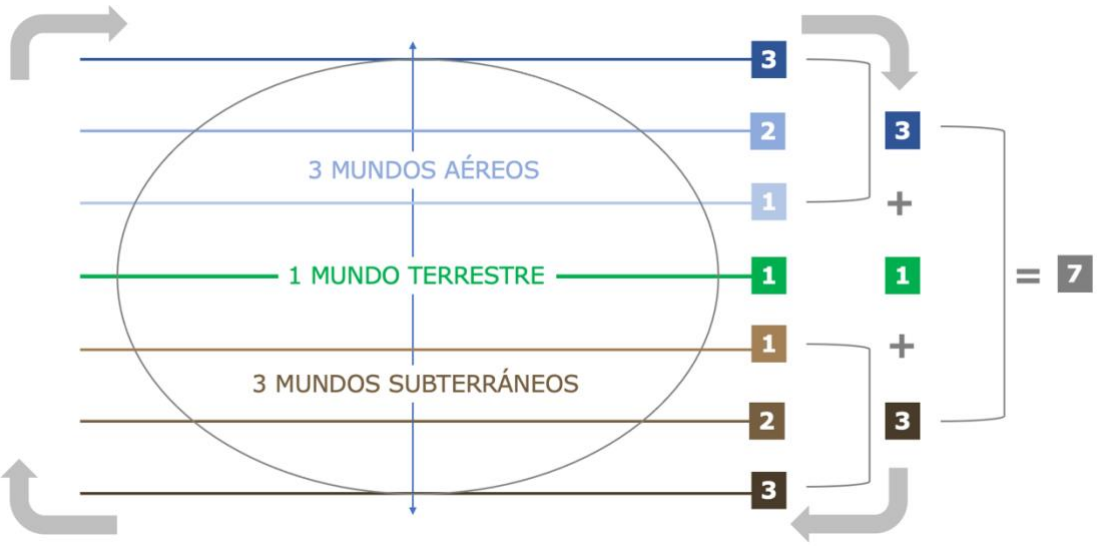


Figura 14. Diagrama que muestra la organización del mundo otomí, de acuerdo con Galinier (1990), que está compuesta de siete capas o niveles: un mundo terrestre compuesto de un nivel; a partir de él, tres mundos aéreos o supramundo, y tres mundos subterráneos o inframundo. Estos mundos están en continua conexión y se corresponden de manera simétrica. (Elaboración propia, 2024)

El modelo transdisciplinario de los tejidos *hñähñus* permite un flujo continuo de información muy valiosa en cuanto a que atraviesa todos los niveles de Realidad, así como los niveles de Percepción que le dan sentido a la existencia de esta cultura reflejada en los textiles. Todo se halla relacionado y está en un bucle continuo. El conjunto de los niveles de Realidad de la cosmovisión propia de esta cultura, está conectada con los niveles de Realidad de los tejidos y los niveles de Percepción de cada tejedora, así como con sus zonas de resistencia y de no-resistencia, que es lo que les define a cada una de ellas con relación a su espacio, su tiempo y su cultura. (Ver figura 15)

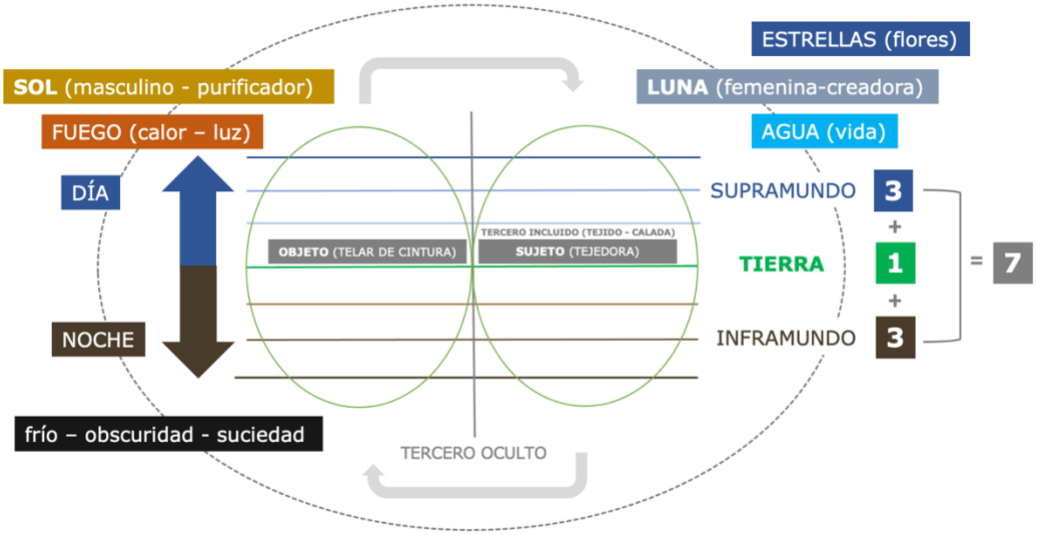


Figura 15. En este esquema se aprecian los elementos más importantes dentro de la cosmovisión otomí, que se corresponden entre sí de manera binaria-complementaria, es decir, sol-luna, masculino-femenino, día-noche, supramundo-inframundo, frío-caliente, arriba-abajo, vida-muerte, lleno-vacío, etcétera. Sin embargo, no se puede considerar sólo eso, pues entre cada extremo hay un flujo continuo de información que atraviesa diferentes niveles de realidad y de percepción, que lo hacen complejo, y es mostrado en el tejido de las maestras *hñähñus* como un modelo transdisciplinario. (Elaboración propia, 2024)

3.2.5 La zona de no-resistencia

El pensamiento complejo de las tejedoras, en relación directa con su lengua (el *hñähñu*) como elemento de identidad, les permite comunicarse a través de sus tejidos como textos. Ellas vinculan su pensamiento con la semiosfera del gran sistema que conforma el Valle del Mezquital, donde todo se une en determinado tiempo-espacio para ser trasladado por su herramienta (el telar de cintura) al Objeto, (el tejido) y con ello hacia diferentes destinos[118], con referencia al uso cotidiano, el ritual o el comercial.

En términos de Lotman (1996), el texto es el símbolo cuya percepción no es obra de la casualidad, sino es anterior a la escritura; no pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura y dicho corte se hace de manera vertical, es decir, que va del pasado hacia el futuro. (Lotman 102) Los conocimientos

[118] Ver capítulo II, pp. 90-119.

de las tejedoras, efectivamente, han sido heredados del pasado; hay una memoria del entorno que ha sido trasladada en el tiempo de manera simbólica e iconográfica. Al respecto, lo simbólico está en la materialidad de los tejidos. "Los símbolos representan uno de los elementos más estables del *continuum* cultural […] transportan textos, esquemas de *sujet* y otras formaciones semióticas de la cultura a otra." (Lotman 102)

Estos textos, se depositan en la calada, ese espacio abierto donde se genera el tejido con la trama, es decir, la unidad abierta de la que habla Nicolescu (1996), y que une a todos los Niveles de Realidad. Es en la calada donde todo emerge, donde se hallan partes visibles y ocultas a la vez, que circulan y se intercambian como lo hacen los hilos de la urdimbre que la forman.

Desde el punto de vista del axioma ontológico, la Naturaleza está presente en todo lo que atañe a la vida de los *hñähñus*, pues han aprovechado al máximo sus recursos para sobrevivir, la representan de manera material en sus tejidos, y también lo hacen de manera espiritual pues forma parte de su visión del mundo y la manera como lo habitan.

Desde el punto de vista del axioma de la lógica, se ha visto que el tejido se construye por el intercambio de los hilos que forman la calada, y le da cabida a la trama, mediante una operación aritmética consciente en el pensamiento de las tejedoras, desde su experiencia en el manejo de su telar de cintura, de los materiales que recoge de la Naturaleza (y aquellos que no), de la iconografía que ha heredado y su conteo, de la medición del tiempo y el espacio que conforma el propio tejido que, de manera práctica, tiene que ver con la planeación del textil, lo que le va a tomar terminarlo y cuál va a ser su destino final.

En la unidad abierta de la calada, de acuerdo con el axioma de la complejidad, este espacio va a ser llenado a partir de los niveles de Percepción de cada tejedora, que se relacionan con aquello que observan e interpretan de su entorno, lo que les sucede en la vida diaria, así como los rituales que llevan a cabo en cada pieza que tejen. En cada tejido está implícito su sentido de la vida, narrado con el intercambio de los hilos, que no se hace solamente de manera iconográfica o simbólica, sino pertenece a una zona sagrada donde es posible reflejar su existencia, su visión del mundo en un momento determinado, donde cabe el valor del silencio y de la contemplación entre cada intercambio de la urdimbre y su entrecruzamiento con la trama.

3.3 LOS RITUALES EN LOS TEJIDOS DE LAS MAESTRAS MUNDO Y BELTRÁN

En la cosmovisión otomí, hay un principio de dualidad que está representado en los textiles. Señala Jacques Soustelle (1937), que esto se representa en dos divinidades duales hombre-mujer, que se podría traducir en su panteón religioso como padre viejo-madre vieja, y es el principio que les sostiene. La madre-vieja está representada por la Luna, la creadora, a la vez relacionada con la tierra, que después de la llegada de los españoles, es análoga a la virgen María. Por otra parte, señala la existencia de otra deidad, que es la Tierra. Para este autor no es muy claro si la pareja divina es la Luna-Tierra y la deidad es el Sol. Aunque también en este principio de dualidad masculina-femenina, el Sol tiene una estrecha relación con el fuego. (Soustelle 532-533)[119]

[119] *Il est clair que "le padre viejo" […] n'est autre que Tatacoada […] La seconde personne du couple divin, "la madre vieja", peut être identifiée avec la lune, et en même temps avec la terre. Nous avons vu qu'en matlazinca la lune est appelée "vénérable mère"; de même, en otomi, elle est désignée par le term tinônô. Or ce dernier terme désigne aussi la déesse de Tepeyac, identifiée aver la Vierge de Guadalupe para le syncrétisme missionnaire, et qu'on appelait Tonantzin (notre mère).* (Traducción

Alrededor de estas deidades, la zona de no-resistencia en el tejido se ve reflejado en cada pieza que las maestras realizan y para ello siempre cumplen con rituales individuales, colectivos y sagrados. El espacio semidesértico que habitan y la Naturaleza que lo compone es su manera de ver el mundo. El principio de la dualidad que se refiere al mito de la creación del mundo otomí guarda analogía con otros conceptos anteriormente señalados como son: vida-muerte, día-noche, arriba-abajo, frío-calor, luz-obscuridad, etcétera.

Dichos principios duales están presentes en la manera como se organizan en sus familias, en sus comunidades, en la agricultura, en sus fiestas, en la comida y también en sus manifestaciones artísticas. De acuerdo con Soustelle (1937), en la religión, la representación del padre-viejo y la madre-vieja, son el símbolo de la creación, aunque este ya es visto bajo la influencia de la religión cristiana. El padre-viejo es dios padre que habita en el cielo; la madre-vieja es la madre virgen que habita en la tierra, que son los protectores de la vida. (Soustelle 532-533)

En cuanto al término ritual, dice Johanna Broda (2001), "…establece un vínculo entre los conceptos abstractos de la cosmovisión y los actores humanos […] implica una activa participación social." (Broda 17) Esto es primordial cuando se trata de la participación comunitaria y su vida social, así como en lo que es significativo para sus integrantes, como es el caso de los *hñähñus* del Valle del Mezquital, y en especial de las tejedoras, pues es de importancia resaltar que es "…un factor conservador que tiende a perpetuar los aspectos más tradicionales de la cultura." (Broda 26)

propia al castellano de: Soustelle, Jacques. *La famille Otomi-Pame du Mexique Central.* Paris: Institute D'Ethnologie, 1937. Impreso.)

Los rituales que llevan a cabo las tejedoras al tejer, son de carácter individual, sin embargo, también son actos colectivos que, de acuerdo con su cosmovisión les hacen participar de su entorno como un acto sagrado que, si bien algunas veces está ligado a la religión como tal, también lo está con su vida cotidiana y sus creencias, tal y como existen ahora, en un sentido de sincretismo que se ha venido transformando con el tiempo, pero conserva su esencia cultural. Al respecto, Alfredo López Austin (2001)[120] menciona:

> La cosmovisión, con su conjunto de elementos más resistentes al cambio, tiene su fuente en las actividades cotidianas y diversificadas de todos los miembros de una colectividad que, en su manejo de la naturaleza y en su trato social, integran representaciones colectivas y crean pautas de conducta en los diferentes ámbitos de acción. (López Austin 62)

En el caso de la cultura *hñähñu*, como en otras culturas originarias, a nivel colectivo, los rituales se caracterizan esencialmente "… en su incidencia sobre la reproducción de la sociedad, de la que se derivan otros rasgos significativos en él." (Broda 166) El ritual involucra directamente a la comunidad tanto en sus métodos de trabajo como en sus festividades, y representan códigos de la cultura originaria de acuerdo con las influencias que se han recibido de otras culturas y de la vida contemporánea.

Los rituales se pueden ver a menudo en las fiestas religiosas, que conservan rasgos distintivos, pero también se adaptan a los nuevos tiempos; hay un sincretismo, como ha sucedido en los textiles, y esto incide en la vida social

[120] Ensayo *El núcleo duro* dentro de *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México* coordinado por Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (1991).

de las comunidades. Se ha conservado la iconografía prehispánica y muchas de las prácticas, sin embargo, lo que les ha permitido su supervivencia es su constante adaptación al cambio y el ejercicio de su creatividad.

3.3.1 El ritual del tejido como un acto individual

El ritual individual que llevan a cabo las maestras Mundo y Beltrán cuando tejen es distinto en tanto que sus tejidos lo son, sin embargo, sus actividades cotidianas dentro de sus hogares son similares. Ambas han construido sus telares, y para ello, tuvieron antes que conseguir los materiales que les sirvieran, mismos que han pulido y adaptado a las medidas que requieren, porque cada tejido es distinto. Estos materiales han tenido su origen a la orilla del río, en el campo, en las laderas de los cerros o en los caminos[121]; saben dónde encontrarlos y el momento en que deben hacerlo.

Ellas realizan sus tejidos regularmente en las tardes, cuando ya han terminado sus labores cotidianas. Muy temprano se levantan para barrer sus casas, el patio, regar las plantas que lo requieran y darles de comer a sus animalitos, así como para hacer un poco de atole de masa, y el almuerzo. Antes de la comida de la tarde, se tienen que preparar las tortillas en el fogón de la cocina de humo, pues estas, a diferencia del resto de los alimentos, forzosamente se hacen ahí. Actualmente, en ambas viviendas, se tienen cocinas aparte, con estufas de gas. Y estos espacios, son compartidos por varios miembros de la familia distribuidos en diferentes habitaciones (abuelos, tíos, hermanos, hijos, sobrinos, nietos, cuñados, nueras, yernos), todas alrededor del patio central.

[121] Ver capítulo II, p.125, 137.

Una vez que se ha cumplido con estas actividades, y si no tienen que salir a algún "mandado", como le llaman a cualquier asunto pendiente que tienen que resolver fuera de sus hogares, se reúnen en familia para comer. Este es el momento para platicar de lo que les sucede y sus planes. Posteriormente, se lavan los trastes y los demás utensilios que ocuparon, y alguna de las mujeres de la familia prepara el nixtamal para el día siguiente.

La tarde es un momento de calma y se tiene que aprovechar la luz. La maestra Adelaida[122] saca su telar para colocarlo en el árbol. Cuando tiene muchas entregas, trabaja durante el día apoyada de su hermana Rosa, quien muchas veces urde los hilos de la urdimbre; las dos platican de sus recuerdos, sus inquietudes, sus problemas o alegrías. Cuando está ella sola tejiendo, se concentra en su tejido, en cómo darle forma con los hilos y en qué quiere decir pues, aunque la urdimbre ya ha sido previamente planeada, es con la trama que adquiere finalmente su forma.

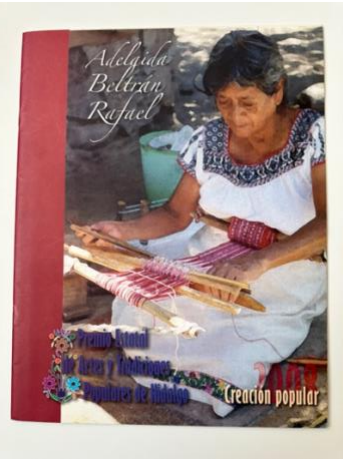
Al estar sola con su tejido, ella piensa en muchas cosas. Recuerda las pláticas con su abuelita, con su mamá, y cuando tejían bajo el nogal en las tardes. Así como cuando el río era de agua clara y se podían bañar ahí o simplemente acarrearla para la comida o lo que se ofreciera en casa. Le pone triste recordar eso, porque las extraña, pero le da alegría lo que aprendió con ellas y sabe que así es la vida. Muchas veces lo que teje tiene que ver con lo que le sucede, por ejemplo, cuando su hermana Rosa se enfermó del estómago en una feria, porque "…algo que comió le cayó mal y le hice un té de manzanilla… vi las flores bonitas y se me ocurrió tejerlas en este morralito…" (Ver fotografía 94)

[122] Testimonios de la maestra Adelaida Beltrán durante los encuentros llevados a cabo con ella durante las visitas de campo de esta investigación, entre los años 2013 y 2018.



Fotografía 94. Bolsita con motivos de la flor de manzanilla tejida por la maestra Adelaida Beltrán. (Fotografía: Autoría propia, 2018).

La maestra Adelaida nunca se casó ni tuvo hijos. No le gustaba la idea de ser "…mandada por un hombre y que luego me pegara y no me dejara salir…" Eso le permitió hacer lo que quiso en su justa medida, salir de su comunidad y viajar (incluso en avión) para mostrar sus tejidos. Le gusta recordar cuando era joven e iba a muchos lugares… y conocía muchas personas. Cuando fue a Puerto Rico, ella cuenta que tenía un libro, pero un día se lo prestó a una maestra de otro pueblo y jamás se lo regresó, argumentando siempre que ella no lo tenía "…pero sí lo tiene… nunca me lo regresó…" Lo mismo le pasó con un dechado de su abuelita "…que tenía muchos dibujos, muy bonitos, tenía muchos años…" Una señora se lo pidió prestado y ya nunca se lo devolvió "…dijo que lo iba a mostrar en México… pero ya nunca regresó… que lo iba a enseñar en un museo…" Esto le enoja mucho porque eran muy importantes para ella y además ya no me los puede mostrar. Sin embargo, enseña orgullosa unos folletos donde se le reconoce por su trayectoria. (Ver fotografía 95). Ahora, dice "…ya no me invitan como antes".



Fotografía 95. Portada del folleto publicado en 2008, cuando le dieron a la maestra Adelaida Beltrán el Premio Estatal de Artes y Tradiciones Populares de Hidalgo. (Fotografía: Autoría propia, 2018).

En algunas ocasiones sus tejidos son por encargo, para fiestas o eventos de diversa índole. (Ver fotografías 96 y 97) Es entonces cuando se ve más presionada pues tiene que formar dibujos que no pertenecen a la iconografía que ella conoce al hacer sus composiciones. En este tipo de trabajo, ella tiene que imaginar cómo lograr las formas y hacer el conteo de los hilos para que estas sean lo más fieles a lo que le piden. Le divierte mucho a veces el resultado pues es muy ajeno a lo que ella hace y dice que "…está mal hecho… mire estas figuras… pero así lo quieren". A veces, quienes le piden estos trabajos, tienen premura y no son conscientes del tiempo que esto conlleva, así que, para poder cumplir, dedica gran parte de sus días, haciendo a un lado algunas de sus actividades cotidianas.





Fotografías 96 y 97. Algunas pruebas de tejidos de la maestra Adelaida Beltrán "realizados por encargo" para eventos especiales. (Fotografía: Autoría propia, 2018).

En algunas ocasiones sale de su casa para vender lo que teje. Lo hace durante los fines de semana en la plaza central de Ixmiquilpan, cuando se les permite a algunos artesanos vender lo que hacen; y eso depende del gobierno municipal en turno, pues algunas veces los han desalojado hasta con violencia. Otras veces, pueden exponer con motivo de alguna fecha especial donde hay mayor afluencia de turistas, o cuando la invitan a algunas ferias en lugares cercanos. En esas ocasiones no sólo exhibe lo que ella hace pues también les ayuda a sus hermanas, sus vecinas o amigas a vender sus textiles.

La maestra Mundo[123] trabaja en su casa apoyada por sus hijos, sus nietos y sus nueras. El proceso de sembrar los magueyes, cuidarlos y sacar sus recursos, lo hacen los hombres. El peinar el *ixtle*, limpiarlo, hilarlo y teñirlo (cuando así lo amerita) lo hace ella con ayuda; ella sabe las fórmulas para teñir con tintes naturales, pero ya casi no lo hace pues dice "…cuesta mucho trabajo y es muy caro, no lo compran…" así que lo que más usa ahora son los tintes artificiales. En general, ahora se distribuye el trabajo entre su familia. El tejido en el telar de cintura lo hace ella, y aunque lo ha enseñado, resulta más fácil para las mujeres tejer con gancho.

Para la maestra Mundo, un día normal consiste en levantarse muy temprano para darle de comer a sus animalitos, limpiar su casa y preparar la comida. Aunque uno de sus hijos que "…se fue al otro lado…" le construyó una casa de dos pisos donde tiene una cocina, ella prefiere conservar su cocina de humo porque "…ahí se hace más sabrosa la comida y puede hacer las tortillas, los frijoles y los guisados de siempre…" En su casa vive la mayor

[123] Testimonios de la maestra Tomasa Mundo durante los encuentros llevados a cabo con ella durante las visitas de campo de esta investigación, entre los años 2016 y 2018.

parte de la familia, cada quien con su descendencia en habitaciones separadas pero unidas por un patio central.

En las tardes, es cuando generalmente toma su telar y teje. Otras veces, hila el *ixtle* o urde el hilo para colocarlo en su telar. Casi nunca teje sola pues es muy común que se reúnan las mujeres a tejer, coser o bordar, cada quien con sus herramientas. Los niños juegan y los pueden vigilar o les enseñan a tejer. Las pláticas son de lo que les sucede en el día, de sus pendientes, sus proyectos, sus problemas o alegrías. La maestra Mundo aprendió a tejer de sus antecesoras en su familia y ella ha tratado de heredar la técnica a sus sucesoras, aunque, como dice "…ya luego no quieren que porque es más difícil y no se aprecia el trabajo; se paga poco…" A menudo, la maestra Mundo lleva sus tejidos a la tienda de la cooperativa "La Flor del Valle" para que ahí los vendan. Ella también vende lo que hace en su casa o por encargo.

Cuando teje, normalmente piensa en muchas cosas, pero lo que realmente le da el tejer "…es sentirse en paz… escuchar el canto de los pájaros, el sonido del viento, el solecito, las voces…" Es algo que aprendió por herencia y necesidad, pero más que nada le gusta "…es muy bonito tejer… y aunque cueste trabajo, es una parte de mí… es lo que sé hacer…" Ahora, esta no es su actividad primordial para subsistir, porque sus hijos le ayudan, sin embargo, es algo que, dice "…no dejará de hacer hasta que Dios diga, y yo creo que hasta en el cielo voy a tejer…"

3.3.2 El ritual del tejido como un acto colectivo

Andrés Medina (2001), citando a E.Z. Vogt[124], dice sobre los rituales que hay "…rituales de casa y campo, que remiten a la vivienda y al trabajo agrícola…" (Medina 88). Con referencia al tejido con *ixtle*, definitivamente es un trabajo colectivo que abarca las actividades del campo, desde el cultivo y el cuidado del maguey, hasta la obtención de sus beneficios, que son llevados a la vivienda como alimento, bebida, techo y vestido. En esta acción, como ya se ha mostrado, participa toda la familia. Sus miembros están conscientes del significado que esta tiene para la preservación de la cultura y se preocupan porque no desaparezca.

En la casa de la familia Mundo, están al pendiente de su cultivo, aunque ahora la mayoría de los artesanos que se dedican a esta labor, compran ya hilada la fibra en el mercado, ya sea porque no cuentan con el espacio para cultivar la planta o porque ya no hay nadie que lo sepa hacer, pues se ha perdido este conocimiento. Los rituales colectivos del tejido en la vivienda involucran a toda la familia, pues todos se reúnen en cada punto de su preparación. Además, se les unen sus vecinas y amigas. Aunque actualmente no todas las mujeres tejan en el telar de cintura, el sentido de pertenencia a su cultura se los sigue dando la fibra.

En la casa de la familia Beltrán, sucede algo parecido. Aunque ahí los hilos se compran, la preparación del urdido y el telar, lo suelen hacer las hermanas Adelaida y Rosa. Ellas comparten los conocimientos que han sido heredados por su familia, y como tal, los siguen practicando. A veces se reúnen con su hermana Cándida que viene de El Nith[125], y quien borda

[124] Andrés Medina se refiere al texto Ofrendas para los dioses de E.Z. Vogt (1979), quien presenta ahí una síntesis de la cosmología y los rituales de la cultura zinanteca de Chiapas.
[125] El Nith es un barrio de artesanos que pertenece al municipio de Ixmiquilpan. Este lugar es muy conocido por su trabajo de incrustación de concha de abulón sobre madera.

pepenado. Todas comparten la iconografía heredada. Sin embargo, es la maestra Adelaida, a quien le gusta recrearla y contar sus propias historias en los tejidos, aquellas que ha vivido en el pasado, lo que le acontece en el presente, lo que comparte con ellas, sus esperanzas, aquello que sabe, va a trascender con ella.

3.3.3 El ritual del tejido como un acto sagrado

Al referirse a los rituales otomíes, Medina (2001) cita a Jacques Galinier[126] quien analiza la relación del cuerpo con la cosmovisión, donde se refiere a que él parte del estudio de los rituales para poder acceder al modelo del universo de los otomíes, donde:

> Se manifiesta la existencia de un modelo inconsciente que explica el mantenimiento y la reconstitución de prácticas que parecían olvidadas. Este modelo tiene como referente fundamental al cuerpo humano donde se articulan las nociones de sacrificio, de unión de los cuerpos y de ritual […] el centro del cuerpo se sitúa en el estómago, que contiene la fuerza vital […] cuya naturaleza no difiere en nada de aquella otra naturaleza cósmica, vegetal o animal. Éste es el punto donde residen la afectividad y las sensaciones, pero también los mecanismos de reflexión. (Medina 112)

El ritual que se lleva a cabo en los tejidos es un acto sagrado, pues además de lo que significa para las tejedoras llevarlo a cabo, tiene una connotación muy importante en cuanto a su cosmovisión. En el caso del tejido de *ixtle* que hace la maestra Mundo, de acuerdo con los estudios de Galinier [127], la

[126] *La mitad del mundo* (Galinier 1990).
[127] Ver capítulo II, pp. 159-160.

planta está relacionada con la Luna, de carácter femenino, tiene que ver con el agua (el líquido amniótico) y las estrellas (las flores). En el cielo, su opuesto es el Sol, de carácter masculino, que en las noches viaja al inframundo para iluminarlo y purificarlo.

El maguey está sobre la Tierra, de sus pencas desolladas surge la fibra que será hilada y colocada en el telar de cintura hacia el vientre de la mujer, hilos que guardan analogía con el cordón umbilical, y es una zona donde se genera vida (la humana y el tejido). Del maguey emana un líquido (aguamiel) que es análogo al semen. Todo está en perfecta conexión. Las raíces de la planta están en la zona del inframundo, y el Sol cumple la misión de purificarlas para darle vida.

Cuando el Sol sale del inframundo, acompañado de las aves, lo hace para iluminar y purificar la Tierra, que no es pura al haber sido tocada por el ser humano, quien aprovecha todo lo que se halla en ella, tanto del mundo animal como del vegetal. Galinier (2001) al referirse a los otomíes orientales dice que, cuando ellos representan el inframundo:

> Escogieron a través de sus rituales, en una forma violenta, sonora, su fascinación para con lo "podrido", lo "apestoso" […] Valorizan la parte más "delicada", incontrolable y peligrosa de nuestra intimidad para ubicarla en el centro del universo […] como si fuesen los últimos guardianes de una tradición que instala el sexo en medio del cosmos. (Galinier 481)

Este autor señala estas formas en los otomíes de todas las regiones, incluido el Mezquital, aunque en la Huasteca, lo hicieron de una manera exuberante

ejemplificada en el carnaval, lo que les permitió continuar venerando a sus ídolos y resistir a los dogmas de la religión cristiana que se les impuso.

En el tejido, se podría decir que sucede algo similar. Tal vez no de esa manera descrita, sin embargo, existe algo que ha permitido la sobrevivencia de la práctica del telar de cintura, del *ixtle* y la iconografía sobre otras influencias. Finalmente, en el tejido se representa el ritual de la vida en conexión con el cosmos. Y a la mujer tejedora y su telar, se les sitúa como tales, en el medio, sobre la Tierra, en el centro del universo y en conjunto con todas esas dualidades complejas: sol-luna, vida-muerte, luz-obscuridad, supramundo-inframundo, femenino-masculino, puro-impuro, etcétera. Y su tejido, como ella, guarda todo ese sentido en su propia zona de no-resistencia: la calada.

3.4 LA CALADA COMO ZONA DE NO-RESISTENCIA EN LOS TEJIDOS DE LAS MAESTRAS MUNDO Y BELTRÁN

La actividad de tejido de las maestras Mundo y Beltrán une en la calada todos los niveles de Realidad que comprende su trabajo, así como los Percepción que cada una tiene y va construyendo con el paso de la trama, que es a manera de texto-textil, el lugar donde ellas crean. La calada guarda coherencia con todo, y ahí sucede todo; es una unidad permanentemente abierta. Es una zona de no-resistencia donde lo mismo se halla inmerso el entorno del Valle del Mezquital y la cosmovisión *hñähñu* con sus representaciones simbólicas e icónicas, como la vida cotidiana de las comunidades, las creencias, los conocimientos, las experiencias y la creatividad de las maestras artesanas.

La dualidad representada en la cosmovisión *hñähñu*, existe en el tejido a través del movimiento de los hilos de la urdimbre que da lugar a la

construcción del tejido. Lo binario-complementario que se da en el modelo otomí es una unidad abierta al mundo y el tejido la representa. Al estar relacionada con la vida, es una zona sagrada, y es también un lugar de ritual en sí mismo. El Objeto transdisciplinario está representado en el telar de cintura, la herramienta común entre la maestra Mundo y la maestra Beltrán. Como Sujetos transdisciplinarios, esta es su herramienta para expresarse, y el medio a través del cual su mirada percibe los cambios del universo. En esta acción hay un flujo de información constante y coherente con la cosmovisión otomí, donde la Naturaleza tiene un papel fundamental, aún en estos tiempos, pues existe un isomorfismo en la zona de resistencia que constituye la calada. Tanto el Universo que conforma del Valle del Mezquital como la cultura *hñähñu* que lo habita, se sostienen entre sí.

La calada es el elemento unificador de todo este sistema, pues es el punto de unión entre el pensamiento de las tejedoras y su telar, entre el Sujeto transdisciplinario y el Objeto transdisciplinario. La acción binario-complementaria que se da en el intercambio de los hilos que forman la calada es, en realidad, una transgresión de los opuestos toda vez que ahí se abarca aquello de lo que se conforma la cultura *hñähñu* y lo que cada maestra artesana dice como ser humano, consciente, creativo y complejo.

El sitio que conforma el Valle del Mezquital, austero en apariencia, es comparable al de la calada. Ambos guardan una riqueza que no se percibe a simple vista. Hace falta adentrarse en todo lo que cada elemento implica, lo que hay entre los dos puntos contradictorios de lo simple, para descubrir la complejidad que ambos guardan en el transcurrir consciente de varios tiempos y espacios.

3.4.1 La zona de no-resistencia: entre el Sujeto y el Objeto transdisciplinario

El entorno de las maestras artesanas determina una parte de sus tejidos. Las materias primas que se obtienen de la Naturaleza, como el *ixtle* y los tintes naturales, están directamente conectados, desde la Tierra, al telar de la maestra Mundo. Como también lo están en los componentes de los telares de ambas. La fauna y la flora, lo están de manera simbólica e icónica representadas en los tejidos de la maestra Beltrán.

El telar es el medio de conexión con su universo, y en todo este sistema complejo hay elementos que podrían explicar la zona de no-resistencia de la calada que hace conexión entre el Objeto transdisciplinario y el Sujeto transdisciplinario:

1. **El espacio del Valle del Mezquital y el espacio de la calada.** Son equiparables en cuanto a que parecen ser simples, austeros y pareciera no haber nada ni suceder nada. Sin embargo, en ambos se aprovecha todo, y son un medio de supervivencia tanto humana como cultural. A través de la Realidad, es como les ha sido posible acceder al conocimiento de su entorno y plasmarlo como modo de resistencia y no-resistencia, para expresarlo en el espacio de la calada. En el telar como Objeto transdisciplinario hay resistencia, pues ha sobrevivido hasta nuestros días; en la calada, hay a la vez no-resistencia, pues a través del Sujeto transdisciplinario que representan las tejedoras, se da cabida a todo y está en constante evolución. Es cierto que el espacio Natural ha sufrido transformaciones, como también le ha sucedido al tejido a través de la calada; en ambos han circulado y circulan a la vez, muchos otros espacios y tiempos.

2. Los mundos otomíes y los mundos del tejido

La organización otomí, en la cual hay tres mundos principales: aéreo (de tres niveles), terrestre (de un nivel) y subterráneo (de tres niveles), está íntimamente conectada con el tejido. En el trabajo de las dos maestras artesanas, la Luna es el astro que guía la vida de los hilos, pues al igual que ellas, es la creadora. Todo se conecta de manera simétrica, aritmética y complementaria. El tejido como el centro del universo, concentra la vida, contiene los dos polos opuestos que hacen posible el avance del tiempo con la trama, el medio de expresión de las historias, donde se deposita el conocimiento y la creatividad de las tejedoras.

3. El Objeto transdisciplinario y el Sujeto transdisciplinario

El telar de cintura como Objeto transdisciplinario y las tejedoras como Sujetos transdisciplinarios, generan muchas formas de percibir, conocer y trabajar con la Realidad. Ellas han refinado su percepción, de tal manera que en su labor existen múltiples dimensiones y referencias en estos diferentes niveles. Entre ambos, hay un elemento unificador que, en términos de Nicolescu (1996), podría referirse a un tercero secretamente escondido como vínculo entre lo Real y la Realidad. La interacción que hay entre el Objeto transdisciplinario y el Sujeto transdisciplinario, es lo que le hace trascender como ser humano, en este caso, a través del tejido.

4. La coherencia de los niveles de Realidad y los niveles de Percepción

Los niveles de Realidad en el tejido *hñähñu*, son accesibles al conocimiento de las tejedoras, quienes a la vez los perciben en diferentes niveles y visiones de la Realidad (inagotable en tanto es

creativa). Esto implica una zona de no-resistencia a la percepción de cada una de ellas, que es complementaria y las conforma como Sujetos transdisciplinarios, pues sus niveles de Percepción son sus propios niveles de Realidad como sujetos, y a la vez esto es implícito con el Objeto transdisciplinario para que haya una comunicación coherente y simultánea entre ellos.

5. La zona de no-resistencia en el tejido

La comunicación que se da en la actividad del tejido tiene su función en la calada, pues este es el lugar de emergencia de algo. La calada tiene la función de interacción entre la tejedora y su telar, y funciona, en términos de Nicolescu (1996) como el Tercero incluido que permite unificar al Sujeto transdisciplinario con el Objeto transdisciplinario. Al ser el tejido *hñähñu* de estas artesanas una experiencia creativa o artística, la calada donde se desarrolla, corresponde entonces a una zona de no-resistencia donde cabe todo.

3.4.2 La relación del tejido con el espacio vacío de la calada: entre lo visible y lo oculto

En la relación del tejido con el espacio vacío de la calada, existe una interacción donde fluye la información relacionada con los Niveles de Realidad y los Niveles de Percepción de las tejedoras. El conocimiento que tienen de su cosmovisión, así como de su experiencia y vivencias se sostiene con lo que hacen a través de sus tejidos. El cruzamiento que hay entre sus Niveles de Percepción y sus Niveles de Realidad, dentro de los elementos más importantes que conforman la cosmovisión otomí, infiere que entre el Objeto transdisciplinario (el telar de cintura) y el Sujeto transdisciplinario (la tejedora), existe lo que en términos de Nicolescu (2006) es un Tercero

Oculto o Escondido, que es aquello que no se puede ver, pero se puede percibir, y que él describe de la siguiente manera:

> La zona de no-resistencia juega el papel del tercero entre el Sujeto y el Objeto, un término de Interacción, que actúa como un medio incluido –el tercero incluido- que permite la unificación del Sujeto transdisciplinario y el Objeto transdisciplinario a la vez que se preserva su diferencia […] llamaré a este término de Interacción: el Tercero Escondido. (Nicolescu 26)

Del mismo modo como existe esa interacción entre el Sujeto transdisciplinario y el Objeto transdisciplinario, es como se podría explicar el espacio de la calada, que es la parte intermedia entre la acción de los hilos de urdimbre que permiten el paso de la trama. Los hilos de la urdimbre se intercambian con cada pasada para ocupar el espacio vacío de la calada. En dicha interacción, los hilos se ocultan y se hacen visibles para poder dar lugar a la acción de la trama.

Así como existe el espacio que abarca el Valle del Mezquital y el propio espacio de trabajo de cada maestra tejedora, está el de la calada, fundamental para que exista el tejido, y donde se incluye todo. Este espacio, como Tercero Incluido, es el Sujeto mismo (la tejedora), quien a través de su pensamiento puede lograr conjuntar lo que le rodea, tanto de manera material como abstracta. Este espacio está permanentemente abierto al conocimiento, a la experiencia, a la creatividad y es inherente al pensamiento de las tejedoras.

Nicolescu (1996) se refiere a la exploración del mundo cuántico a manera de percepción. En este sentido, el pensamiento de las tejedoras depositado en la calada como Tercero Incluido, va más allá de lo tradicional, es una experiencia de vida; es un producto también de la contemplación del entorno y su percepción como algo producto de "…una verdadera trans-formación […] más allá de las imágenes macrofísicas, otro campo de la Realidad […] ante nuestro conocimiento." (Nicolescu 55), su propio conocimiento.

La manera como cada artesana comprende su mundo, integra su conocimiento de manera armoniosa, múltiple y compleja. Su actividad es sagrada; la calada, como zona de no-resistencia, hace posible que el conocimiento de su cosmovisión se conjunte con su actividad creadora y le permita explorarlo desde su experiencia personal. El tejido, en el caso de ellas, es una actividad creativa y no de mera supervivencia. Como tal, una mirada desde la transdisciplina cobra sentido pues articula los conocimientos y la experiencia particular de las tejedoras.

En cuanto al tejido como algo sagrado, de acuerdo con Nicolescu (1996) se podría entender como una zona de resistencia absoluta que:

> Religa al Sujeto con el Objeto, los niveles de Realidad y los niveles de percepción […] lo sagrado se revela como la fuente última de nuestros valores; es el espacio de unidad entre el tiempo y el no-tiempo, lo causal y lo in-causal." (Nicolescu 91)

Esto tiene que ver con la trascendencia. La técnica del tejido en telar de cintura ha trascendido en el tiempo y como tal ha resistido a todo. Su sentido principal es la generación de vida y así ha permanecido hasta ahora, aunque

a veces las mismas tejedoras no estén conscientes de ello. A través de la calada es que se puede conocer la presencia de la cultura otomí y su resistencia. La calada es una zona de no-resistencia pues entre sus dos extremos ha existido siempre algo que decir, es una zona abierta, que se ha adaptado y es una fuente inagotable de todo. Pero también es de resistencia pues representa lo sagrado de la vida, el pensamiento de las tejedoras, el legado de su cultura, su presencia en el mundo y su trascendencia. El telar es un arma de supervivencia, significa la fuerza de la cultura, del papel de las tejedoras como energía expresiva y de creación de vida en todos los sentidos. Es a través de sus tejidos como dialogan con el cosmos, como le dan voz a la riqueza del pueblo *hñähñu*, que se ha adaptado a todo, de manera sutil y refinada, aparentemente simple pero indudablemente compleja.

3.4.3 Lo visible y lo oculto en los tejidos de las maestras Mundo y Beltrán

Cuando se habla de la formación de la calada en un tejido, invariablemente se piensa en la urdimbre que interactúa de manera binaria con la trama para que se pueda dar la acción de tejer. Sin embargo, esta es sólo una función práctica o lógica relacionada con la aritmética. El interés de describir la función de la calada desde un punto de vista complejo y transdisciplinario, está en la manera como el espacio vacío entre un extremo y otro es llenado con el pensamiento de las tejedoras. En ambos casos, se han señalado los componentes de sus telares a partir de elementos naturales de su entorno. Sus telares les conectan con la Naturaleza que les circunda y se valen de ella. Sin embargo, también se ha visto que están íntimamente ligados a la organización de su cosmovisión.

La maestra Mundo es el caso más apegado al modelo originario pues los hilos de sus tejidos provienen directamente del maguey pulquero, y se conectan por medio del telar de cintura a su vientre, en el mundo terrestre, al centro de su cuerpo desde donde le da vida al tejido. Esta planta se dirige de manera vertical hacia el supramundo y sus tres mundos aéreos que le conectan con la Luna, la creadora, cuyo complemento es el Sol. Del mismo modo, a manera de espejo, sus raíces se hallan en los tres mundos subterráneos, donde viaja el Sol cada noche para purificar el inframundo.

La construcción de sus tejidos es simple, mas no lo es aquello que cabe en la calada a través de la Naturaleza. El maguey es la planta de donde se aprovecha todo, guarda analogía con la vida, con la creación, y también es parte fundamental de la cosmovisión *hñähñu* que privilegia la figura femenina. Lo es en un sentido literal pues en su vientre se genera la vida humana. Lo es también a nivel creativo pues también la genera al tejer.

La planta tiene que ser cultivada en la tierra, debe ser cuidada para obtener y aprovechar sus beneficios. El *ixtle* debe ser hilado con esmero para ser montado en el telar. En cada movimiento de la urdimbre, se llena el vacío de la calada con la trama, el espacio que representa el semi-desierto donde hasta lo más mínimo se aprovecha, la esencia de la planta que es un símbolo de resistencia, como también lo es el telar de cintura. Ambos han permanecido hasta nuestros días, desde los primeros tiempos de esta cultura. En la misma calada hay diferentes tiempos; el tejido permite su avance y se materializa. La calada, como zona de no-resistencia le da cabida a la cultura *hñähñu*, a la Naturaleza del lugar, al pensamiento de la maestra Mundo que ha aprehendido su entorno y desde ahí lo expresa, con toda la complejidad que implica llegar a esa aparente simpleza. Lo visible está ahí, en los lienzos que teje; lo oculto está en todo lo que esto encierra, aquello

que se percibe pero que no es posible apreciar a simple vista y que pertenece a la zona de resistencia.

La maestra Beltrán juega con la iconografía *hñähñu*. Su telar, al igual que el de la maestra Mundo, guarda conexión con la Naturaleza pues está compuesto de ella. La construcción de sus tejidos ejemplifica la organización de la cosmovisión otomí, sin embargo, los tres mundos que la componen, a la vez que son simétricos en un plano vertical, lo son en cuanto a que dos telas se hacen una misma; cada tela viaja al espacio de la otra y se une. En sus tejidos se intercambian dos planos (positivo-negativo y negativo-positivo) para darles forma a las plantas, los animales, los caminos, las señales, los astros. Hace combinaciones con ellos para construir historias, las que le contaba su abuelita o su mamá, las que ella misma vive día con día o aquellas que construye con sus recuerdos.

Los tejidos de la maestra Beltrán pueden ser apreciados de manera figurativa, así como las combinaciones de colores que combina en contraste, la textura de los materiales y las formas en las que los aplica. En la construcción de los dos planos de sus tejidos, hay partes en constante intercambio para poder formar la iconografía. Todo ello tiene una lógica matemática que lo hace posible. Evidentemente hubo un conteo previo para poder armar la urdimbre y lograr los diseños resultantes. Sin embargo, en su pensamiento este proceso es complejo y no solamente está relacionado con los números, sino con la construcción de historias por medio de los hilos, donde ella dibuja con ellos antes de materializarlos. Lo visible es evidente, guarda una estética reconocible. Lo oculto está en su pensamiento creativo, y que sólo ella puede develar. En su pensamiento dialoga con los diferentes planos de su tejido; se podría decir que son tres planos de pensamiento, el suyo y el de las dos telas que se hacen una sola.

Finalmente, en ambas artesanas, la complejidad de su pensamiento se halla en la calada, pues es el espacio que debe ser llenado para que se logren sus tejidos. En su pensamiento está la herencia de su cultura, y también su propia creatividad, que les ha permitido adaptarse a los cambios que suponen los nuevos tiempos. El Valle del Mezquital está expuesto al paso del tiempo, y su espacio se ha visto transformado. Cada tejido avanza en el tiempo, con su propio tiempo, en cada pasada de la trama dentro de la calada, se vuelve material para trascender de una u otra forma como un objeto de la vida cotidiana, con otros usos, en nuevos espacios y tiempos, pero conservando su esencia original, aquello que conecta lo humano con lo material, pero sobre todo a lo humano con lo humano y su lugar en el mundo.

3.4.4 Los tejidos de las maestras Mundo y Beltrán: una expresión creativo-poética de la calada como una zona de no-resistencia

En los tejidos de las maestras Mundo y Beltrán hay una expresión creativo-poética y esta se deposita en la calada. Esta zona de no-resistencia permite la cabida de sus Niveles de Realidad lo mismo que sus Niveles de Percepción de lo que les rodea en su vida cotidiana. Sus tejidos constituyen textos donde el lenguaje del entrecruzamiento de la urdimbre con la trama, crean metáforas conceptuales y estructuras intelectuales por medio de su pensamiento y sus experiencias personales, sensoriales, los colores, las formas, los sonidos, las texturas.

Lo que ellas hacen es producto de su experiencia estética, además de toda la carga cultural de su herencia. Todo ello tiene diferentes dimensiones y se da en todos los aspectos de su vida cotidiana desde el momento en el que

crean para ellas mismas, en su propia intimidad, y lo que hacen, que es apreciado por los otros.

Sus procesos creativos están impregnados de rituales conscientes y espontáneos que forman parte de su cultura. Ellas trasladan la Naturaleza que les circunda en sus telares, de manera material y a través de su pensamiento. El tejido es una práctica introspectiva que les permite construir analogías. Este proceso les permite llevar más allá sus ideas, entre lo abstracto y lo racional. El tejido *hñäñhu*, como la organización de su cosmovisión, es especular y se corresponde en el plano creativo y cultural.

Las tejedoras construyen metáforas no lineales con su pensamiento pues dan lugar a múltiples interpretaciones de su entorno. Su pensamiento es mítico y se alimenta de símbolos. La complejidad se halla en la riqueza de lo cotidiano. Dice Morin (2014) que "…en toda creación humana, inconsciente y consciente, imaginario y real colaboran […] la mente humana […] es una emergencia de la extraordinaria conjunción organizadora entre el cerebro humano y la cultura." (Morin 120-121)

Como tal, su pensamiento les permite expresarse de manera creativa y poética pues incluso en el tejido más simple su experiencia estética es sutil. Lo que conforma la Naturaleza se plasma de manera delicada en los tejidos. La lengua *hñähñu* se traslada en la construcción de las historias, de los textos tejidos donde la construcción es lúdica. Las tejedoras comunican realidades, referencias, emociones y su percepción de lo que les rodea por medio de lo que tejen.

A la vez, esto se percibe de manera especial en su trabajo; ambas abstraen la naturaleza, y el resultado se podría comparar con la música o la poesía,

en perfecta sincronización y armonía con el cosmos. En el caso de la maestra Mundo, lo delicado de sus hilados, la finura de sus tejidos, los colores naturales que se asemejan al paisaje, el respeto por la planta de maguey. En el caso de la maestra Beltrán, la combinación que hace de la iconografía, de lo que se ve en un lado y otro de sus tejidos, en sus composiciones de al menos dos lecturas con las cuales construye historias y todas las posibilidades que se derivan de ellas.

No hacen falta combinaciones estridentes, ni construcciones demasiado elaboradas; sus tejidos son el reflejo de su paso por la vida y representan su permanencia. El espacio del Valle del Mezquital en donde aparentemente no hay nada, se traslada en el de la calada donde finalmente, se entreteje todo: la naturaleza, el cosmos, la sociedad, la cultura, el arte y la creatividad. Todo se entreteje en las diferentes dimensiones o mundos de la propia organización otomí; todo se deposita en el tejido a través de la calada. Las tejedoras, por medio de su pensamiento, son las intermediarias, las creadoras, las narradoras y las generadoras del ciclo de la vida que se manifiesta en la naturaleza.

CONCLUSIONES

En este trabajo se buscó comprender la permanencia de la cultura *hñähñu* del Valle del Mezquital a partir de la analogía que existe entre el espacio natural del lugar y el de los tejidos de las comunidades de San Nicolás, Taxadho en Ixmiquilpan y el aledaño, Santiago de Anaya. Para dicha comprensión, en una primera instancia, se hizo necesaria la ubicación del espacio físico, antropológico y artístico de estos sitios a partir de una investigación empírica que explicara la relación que las tejedoras tienen con su entorno, a nivel general en estas comunidades.

Siendo una zona árida, en donde aparentemente no hay riqueza, se pudo vislumbrar que, en el tejido, existe una relación con el entorno natural como un medio de supervivencia y de producción no sólo utilitaria sino también artística, en especial de los tejidos que se hacen en telares de cintura, pues es ahí donde se hace posible el imaginario, la simbología, la iconografía y la aplicación de materiales endémicos, tanto para la construcción de los mismos telares, como para la hilatura y el teñido de los hilos.

Se pudo observar que hay tres modos de comprender la producción de sentido del sistema natural-cultural de estas comunidades, en primer lugar, el sistema natural que está relacionado con el medio ambiente, lo económico y la cosmovisión; en segundo lugar, el sistema cultural, que tiene relación con el arte, las creencias y la espiritualidad como mediadores de la emergencia de una zona de no-resistencia; y, en tercer lugar, el sistema natural-cultural, que da cuenta de la ubicación geográfica, lo social, lo histórico y lo individual, basado en la experiencia de las artesanas tejedoras que portan la tradición del tejido, la naturaleza y la cultura ahí inmersos.

Uno de los hallazgos, precisamente, muestra la vinculación entre el sistema natural del Valle del Mezquital y el sistema cultural *hñähñu* en estas producciones textiles, donde se mantiene hasta hoy la herencia de la simbología y la iconografía, así como el uso de los materiales y la preservación de la técnica. El espacio del Valle del Mezquital y el cosmos se trasladan al espacio de la calada; es a través del pensamiento de las tejedoras, que ellas lo crean y recrean para generar nuevos cosmos con los hilos.

Principalmente, se pudo ver la importancia que tiene la planta de maguey desde los primeros tiempos, pues de ella se continúan obteniendo múltiples

beneficios y se aprovecha todo, convirtiéndola en una unidad compleja auto-eco-organizada donde cada una de sus partes pertenece a un Todo. El ejemplo palpable se puede ver en los tejidos elaborados con las fibras de sus hojas, la hilatura denominada *ixtle* (*santhe* o *jonxädhi*, en *hñähñu*), guarda relación entre el sistema natural objetivo y el empírico, que en términos de Edgar Morin (2016) dialoga con lo real, y su evolución es un constante bucle que ha permitido la persistencia de los conocimientos heredados nutridos con la experiencia, nuevos aprendizajes y aprehendizajes.

El conocimiento que las tejedoras tienen del cosmos, junto con sus herramientas, su oficio y experiencias personales, les permite reflexionar sobre sí mismas y su entorno. La construcción de sus tejidos es un binario-complementario, que no se queda ahí sino forma parte de un sistema de sistemas que les permite interactuar y organizarse para transformar la naturaleza en algo diferente. A través del tejido ellas hallan la organización; se organiza el entorno natural con el cultural, lo social, lo histórico e individual a través de la experiencia.

En la segunda parte de este trabajo, la ubicación de dos maestras artesanas que tejen en sus telares de cintura, Tomasa Mundo y Adelaida Beltrán fue de gran importancia. La primera elabora sus tejidos con *ixtle*, sin más adornos que algunas veces teñir los hilos con tintes naturales; la segunda realiza tejidos dobles con elementos de la iconografía *hñähñu*. En ambos casos, se analizó la producción de sentido de lo que hacen con lo cual se pudo comprobar que sus tejidos son producto de una actividad compleja y transdisciplinaria que está relacionada con los espacios natural, social y cultural, en conjunción con el tiempo, la memoria y la identidad.

A través de la Semiótica de la Cultura de Iuri Lotman (1996), se realizó la descripción de la gran semiosfera, los niveles de organización en los tejidos *hñähñus* y la generación de sentido con lo cual se pudo observar el proceso semiótico que se lleva a cabo en los tejidos de estas maestras artesanas, y la interacción que existe entre el espacio natural, el social y el cultural, que a través del tiempo hace de esta actividad algo complejo y transdisciplinario. Esta actividad es una generadora de sentido, que se ha adaptado a los diversos cambios que se han suscitado en diferentes tiempos y diversas influencias.

A partir de este análisis, se pudo comprender el espacio del Valle del Mezquital como un universo semiótico constituido por varios sistemas y subsistemas en el cual se detalla la conexión que guarda el espacio de sentido complejo con el antroposemiótico, el espacio natural, el concepto espacio-tiempo y la tradición. En todo ello existe un diálogo entre el gran sistema de los tejidos y el espacio semiótico del lugar, siendo que las diferentes simetrías y asimetrías son el mecanismo que genera el sentido y hace posible una traducción intersemiótica.

El retomar los estudios hechos por Jacques Galinier (1990), respecto a la cosmovisión otomí, hizo ver que, aunque es una cultura que ha sufrido múltiples influencias y transformaciones, prevalece hasta hoy la idea de la organización de su cosmos, que funciona como un macrosistema, hace comprender el sentido de identidad que guardan los tejidos con la Naturaleza y la resistencia que se liga con ello.

En el tejido se encierra todo el conjunto de sistemas que conforman este espacio; las tejedoras expresan ahí su herencia y su imaginario, así como lo que conforma su existencia y lo simbólico. Expresan su memoria cultural y

su identidad, además de dar cuenta de su propio discurso sobre su permanencia en la vida y su mirada creativa.

Para finalizar, dentro de la actividad de tejido de cada maestra artesana fue posible ver las particularidades que les dan esa categoría en sus comunidades, así como identificar la producción de sentido y la complejidad que guarda el espacio de la calada como una zona de resistencia pues permanece hasta ahora, y de no-resistencia pues da cabida a todo lo que se puede tejer, el imaginario, la existencia y lo simbólico; y lo que, en términos de Basarab Nicolescu (1996), son los Niveles de Realidad y los Niveles de Percepción.

De acuerdo con ello, se realizó un análisis de los tejidos de ambas tejedoras. A raíz de su experiencia particular, en torno a esta actividad, fue posible observar cómo se traduce su pensamiento en lo que hacen. Esta práctica de tejido, además de estar ligada con los subsistemas sígnicos de la cultura *hñähñu* y de constituir la gran semiosfera textil del Valle del Mezquital, puede ser considerada compleja y transdisciplinaria a partir de lo que sucede en ese espacio vacío de la calada donde se deposita el pensamiento de las tejedoras y es una zona sagrada.

La analogía entre el espacio conformado por el Valle del Mezquital, y los siete mundos en los que se organiza la cosmovisión otomí, explican el ciclo de la vida. El tejido entonces es el cosmos que se conecta con el cosmos, y las artesanas son cosmos. En la aparente sencillez, tanto del espacio natural del lugar como el de los tejidos, hay complejidad y se entrecruzan muchos saberes, tiempos y espacios, realidades, percepciones y diálogos, lo cual le hace una actividad transdisciplinaria que no se puede medir de extremo a extremo, sino entre esos extremos donde se halla todo.

La calada, como espacio abierto y de no-resistencia, admite todo y ahí se halla el Tercero Incluido. El Tercero Oculto, sin embargo, está en la abstracción del pensamiento de cada artesana, pero este es develado en el momento de tejer. El concepto de lo sagrado está en el misterio que encierra la vida, en la comunión que las artesanas tienen con el cosmos y sus creencias. Simplemente es el sentido que tiene la vida para ellas, la manera como lo expresan en lo que hacen, y que tiene que ver con el modelo otomí, aunque ellas no estén plenamente conscientes de ello, sin embargo, lo tienen implícito en su herencia cultural.

Los telares, como herramientas de resistencia, así como otras manifestaciones culturales *hñähñus* aún lo son. En este lugar, desde hace varios años, existe un fenómeno de migración muy fuerte. Se ha perdido en gran medida la enseñanza de la lengua a las nuevas generaciones. Los padres no la han enseñado a sus hijos como un medio de protección ante la discriminación. Sin embargo, algo de interés en esta investigación y que puede abrir áreas de investigación en otros trabajos, es lo que sucede en las comunidades de migrantes *hñähñus*, y que se pudo conocer en algunas narraciones, por ejemplo, de un sobrino de la maestra Adelaida (hijo de su hermana Cándida), que vive en Estados Unidos, abrió allá un negocio de comida tradicional del Valle del Mezquital y además, aprendió la lengua estando allá, pues su mamá no se la enseñó por la misma razón de protegerlo de la burla. O de otra de sus sobrinas, adolescente que ya nació allá, y que aprendió a tejer en el telar de cintura por la curiosidad de saber más sobre sus orígenes.

En cuanto a la naturaleza que conforma el Valle del Mezquital, es verdad que se halla en gran peligro por la urbanización de los terrenos y el poco o nulo interés en cultivar la tierra o aprender técnicas tradicionales entre las

nuevas generaciones que tienen un mayor acceso a la educación y las comunicaciones. Sin embargo, el incitarlos a una revaloración de los principios de su cultura y cosmovisión, puede ser una luz de esperanza para preservarla y permitir su trascendencia.

FUENTES DE CONSULTA

Albers, Anni. *On weaving.* Connecticut: Wesleyan University Press, 1965. Impreso.

Bajtin, M.M. *Estética de la creación verbal.* México: Siglo XXI Editores, 1999. Impreso.

Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Ed. Taurus, 1989. Impreso.

Bartholomew, Doris y otros. *Diccionario del hñähñu (otomí) del Valle del Mezquital, Hidalgo.* México: Instituto Lingüístico de Verano, A.C., 2010. Web. 21-11-22. <https://www.sil.org/system/files/reapdata/92/05/99/92059927774128627662217754267521144782/ote_diccionario_ed2.pdf>

Benítez, Fernando. *Los indios de México. Tomo IV.* México: Ediciones Era, 2001. Impreso.

Broda, Johanna y Félix Báez- Jorge. *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: FCE, 1991.

Castro, Pedro V. y otros. "Teoría de las prácticas sociales". *Complutum Extra, 6 (II).* Enero 1996:35-48. Impreso. *Researchgate.net*: 29-03-15 Barcelona: Researchgate, 1996. Web. 21-11-22. <https://www.researchgate.net/publication/39285843_Teoria_de_las_practicas_sociales>

Clavijero, Francisco Xavier, S.J. *Historia Antigua de México. Tomo I.* México: Ed. Delfín, 1944. Impreso.

Florescano, Enrique. "La visión del cosmos de los indígenas actuales". *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 5, julio de 2014, pp. 15-30<https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1219/10672014>

Gadamer, Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999. Impreso.

Galcerán Escobet, Vicente. *Tecnología del Tejido. Tomo I*. Tarrasa: U.P.C., 1960. Impreso

Galinier, Jacques. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes.* México: UNAM, 1990. Impreso

Galinier, Jacques. *Pueblos de la Sierra Madre, etnografía de la comunidad otomí. Clásicos de la Antropología.* México: INI, 1987. Impreso.

Galinier, Jacques. *Una noche de espanto. Los otomíes en la obscuridad.* México: Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo, 2016. Impreso.

Giddens, Anthony. *Las consecuencias perversas de la humanidad. Modernidad, contingencia y riesgo.* Barcelona: Anthropos Editorial, 1996. *Google Books.* Web. 21-11-22. <https://www.google.com.mx/books/edition/Las_consecuencias_perversas_de_la_modern/LjYz_0R0p0sC?hl=es&gbpv=1&dq=El+compromiso+%E2%80%9C%E2%80%A6+debe+ser+entendido+como+un+fen%C3%B3meno+del+sistema+referencial+interno:+es+un+compromiso+con+la+relaci%C3%B3n+como>

Giménez Montiel, Gilberto. *Teoría y Análisis de la cultura. Volumen I*. México: Conaculta, 2005. Impreso.

Giménez Montiel, Gilberto. *Teoría y Análisis de la cultura. Volumen 2.* México: Conaculta, 2005. Impreso.

Granados, Diódoro; López, Georgina y Hernández, Juan. *Agricultura ñhanhñu-otomí del Valle del Mezquital Hidalgo.* México: Revista Terra Latinoamericana, Vol. 22, número 1, 2004. Sociedad Mexicana de la Ciencia del Suelo, A.C. Universidad de Chapingo. *REDALYC*. Web. 21-11-22. <https://www.redalyc.org/pdf/573/57311208013.pdf>

Guerrero Guerrero, Raúl. Los otomíes del Valle del Mezquital. México: INAH-Hidalgo, 1983.

Guerrero Guerrero, Raúl. *Panorama geoétnico de las artesanías en el Estado de Hidalgo.* México: Gobierno del Estado de Hidalgo-INAH, 1985. Impreso.

Guzmán Betancourt, Ignacio. "'Policía' y 'barbarie' de las lenguas indígenas de México, según la opinión de gramáticos e historiadores novohispanos". *Estudios de cultura náhuatl*, vol 21, octubre de 2022. Web. 21-11-22. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/78278>

Haidar, Julieta. "El análisis del sentido: propuestas desde la complejidad y la transdisciplina", 2005. *La arquitectura del sentido. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas. CONACULTA-INAH* 2005: pp. 409-434. Impreso.

Hirschfeld, Eric Hernán y Miño, Virginia. "La epistemología de Lotman: analogía, cultura, mundo". Traducción: La Rivada. *Investigaciones en Ciencias Sociales.* 25-06-20: p.8 *aacademica.org.* Web. 22-11-22. <https://www.aacademica.org/eric.hernan.hirschfeld/6.pdf>

Huerta, Leonardo. "El Lenguaje De Las Plantas". *Gaceta UNAM*. 06-02-20: pp. 8-9 Web. 24-07-23. <https://www.gaceta.unam.mx/el-lenguaje-de-las-plantas/>

INAFED. *Enciclopedia de los municipios y Demarcaciones Territoriales de México.* México: INAFED, 2022. *INAFED.* Web. 21-11-22. <http://www.snim.rami.gob.mx/enciclopedia_v2/PruebaPropuesta.php?id=514&tipo=m&e=13&m=30>

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. *Panorama Sociodemográfico de México 2020. Panorama Sociodemográfico de Hidalgo 2020. Censo de Población y Vivienda 2020.* Aguascalientes: Instituto Nacional de

Estadística e Informática, 2020. *INEGI.* Web. 21-11-22 <https://inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/702825197865.pdf>

Islas-Barrios y otros. "Las flores de myrtillocactus geometrizans (cactaceae): morfología y artrópodos visitadores en un gradiente geográfico". *Botanical Sciences* (99): 24-82. Web. 27-12-20. México: UAM, 2021. Web. 30-04-23. <https://www.botanicalsciences.com.mx/index.php/botanicalSciences/article/view/2515/4172>

Jakobson, Mijail. "On Linguistic Aspects of Translation". *Zesauro Traducciones.* 30-11-2020. Web. 11-11-22 <https://zesauro.com/tipos-traduccion-jakobson/#:~:text=En%20dicho%20art%C3%ADculo%2C%20Jakobson%20divide,Intersemi%C3%B3tica>

Lévy-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.

López Austin, Alfredo. "Cosmovisión y pensamiento indígena." *conceptos.sociales.unam.mx*. Abril 2012. Web. 21-11-22. <https://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/495trabajo.pdf>

López Austin, Alfredo y Millones, Luis. *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y Los Andes.* México: Ediciones Era, 2015. Impreso.

López Austin, Alfredo. "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana". *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México. CONACULTA-FCE* 2001: pp. 47-65. Impreso.

Lorenzo Monterrubio, Carmen. *Geometrías de la Imaginación. Diseño e iconografía Hidalgo.* México: Conaculta, 2004. Impreso.

Lotman, Iuri. *Cultura y explosión*. Barcelona: Ed. Gedisa, 1999. Impreso.

Lotman, Iuri. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto.* Madrid: Ed. Cátedra, 1996. Impreso.

Lotman, Iuri. *Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ed. Cátedra, 1998. Impreso.

Martínez Assad, Carlos y Sarmiento, Sergio. *Nos queda la Esperanza. El Valle del Mezquital.* México: Conaculta, 1991.

Marzal, Manuel. Los otomíes del Valle del Mezquital. Estudio de una política indigenista. México: Universidad Iberoamericana. Instituto de Ciencias Sociales. Anuario de Antropología Social, 1971.

Medina, Andrés. "La cosmovisión mesoamericana: una mirada desde la etnografía". *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México. CONACULTA-FCE* 2001: pp. 67-163. Impreso.

Menes Llaguno, Juan Manuel. *Historia mínima del estado de Hidalgo.* México: Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2006. Impreso.

Mondolfo, Rodolfo. *Heráclito Textos y problemas de su interpretación*. México: Siglo XXI, 2007. Impreso.

Morin, Edgar. *El Método 1. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Ed. Cátedra, 2016. Impreso.

Morin, Edgar. *El Método 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana.* Madrid: Ed. Cátedra, 2014. Impreso.

Morin, Edgar. *El paradigma perdido.* Barcelona: Ed. Kairós, 1974. Impreso.

Morin, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro.* París: UNESCO, 1999. *UNESCO* Web. 21-11-22. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000117740_spa/PDF/117740spao.pdf.multi>

Morris, Charles. *Fundamentos de la Teoría de los signos*. Barcelona: Ed. Paidós, 1994. Impreso.

Nicolescu, Basarab. *La Transdisciplinariedad. Manifiesto.* México: Ed. 7 Saberes Multidiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C., 1996. Impreso.

Nolasco, Margarita. "Por la tierra y por los santos: identidad y persistencia cultural entre yaquis y mayos". *Frontera Norte*, vol. 7, no. 14, julio-diciembre 1995, pp. 129-134. Web. 20-11-22 <https://fronteranorte.colef.mx/index.php/fronteranorte/article/view/1503/945>

Odum, Eugene P. *Ecología*. México: Ed. Interamericana, 1972.

Peirce, Charles S. *Obra filosófica reunida; edición Nathan Houser, Christian Kloesel*; traducción Darin McNaab. México: FCE, 2012. Impreso.

Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974. Impreso.

Peña Sánchez, Edith Yesenia y Hernández Albarrán, Lilia. *Tradiciones de la cocina hñähñu del Valle del Mezquital". Cocina Indígena y Popular.* México: Conaculta, 2014. *CULTURAS POPULARES E INDÍGENAS.* Web. 21-11-22. <https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/pdf/2020/recetarios/Recetario%20H%C3%B1%C3%A4h%C3%B1u.pdf>

Refranero multilingüe. "El sueño y la muerte hermanos parecen". *Centro Virtual Cervantes.* 1997-2004. Web. 25-07-2023 <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58693&Lng=0>

Rodríguez, Miguel y Cortez, Consuelo. *Adelaida Beltrán Rafael. Premio Estatal de Artes y Tradiciones Populares de Hidalgo.* México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2008. Impreso.

Quezada Ramírez, María Félix. *Catálogo de Pueblos y Comunidades Indígenas del Estado de Hidalgo. Ixmiquilpan. Volumen V.* México:

UAEH, 2015. UAEH. *UAEH.* Web. 21-11-22. <https://www.uaeh.edu.mx/investigacion/productos/6946/libro_las_comunidades_indigenas_de_hidalgo_ixmiquilpan_vol_v.pdf>

Quezada Ramírez, María Félix. *La migración hñähñu del Valle del Mezquital, estado de Hidalgo.* México: CDI, 2008. Impreso.

Ramírez Reséndiz, Martha E. *La Flor del Valle, una experiencia indígena de organización artesanal.* México: Fonsemillas-Sedesol, 2004. Impreso.

Sahagún, Fray Bernardino De. *Historia general de las cosas de la Nueva España: versión íntegra del manuscrito conocido como Códice florentino.* México: Conaculta, 2000. Tomo II – Libro X Párrafo séptimo. Los defectos o faltas de los otomiyes. Impreso.

Sáinz Roldán, Brígida Edith. "Textiles *hñähñu*: sentido del espacio temporal ancestral". *La arquitectura del sentido. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas. CONACULTA-INAH* 2005: pp. 153-171. Impreso.

Salmerón, Alicia y Speckman, Elisa. "Cosmovisión y mitos. Entrevista con Alfredo López Austin". *Historias.* No. 58, agosto de 2004, pp. 33-42. Web. 28-11-22. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/12916/14025>

Sánchez Guevara, Graciela. "La construcción compleja y multidimensional de las identidades en la historia oficial". 05-06-2023. Capítulo III, p.119.

Sánchez Guevara, Graciela y Cortés, Zorrilla. "La semiosfera del maíz: espacio semiótico de convergencia de la naturaleza y de la cultura." *Entretextos*. Número 6. Noviembre, 2005: pp. 131-208. Web. (2-08-2023) <http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>

Sánchez Guevara, Graciela y Cortés, Zorrilla. "Intersemiosis Translation from Rural/Biological to Urban/Sociocultural/Artistic; The Case of Maguey and other Cacti as Public/Urban Decorative Plants." *Razón y Palabra.* Número 86. Abril-Junio 2014. Web. 02-08-2023. <www.razonypalabra.org.mx>

Saussure, Ferdinand De. *Curso de lingüística general.* México: Ed. Fontamara, 2010. Impreso.

Soustelle, Jacques. *La famille otomi-pame du Mexique Central.* Paris: Institute D'Ethnologie, 1937. Impreso.

Torop, Peeter. "Intersemiosis y traducción intersemiótica." *Cuicuilco Revista de ciencias antropológicas*, Nueva Época, Volumen 9, número 25, mayo-agosto, 2002. México ISSN 1405-7778

Torop, Peeter. "La semiosfera y/como el objeto de investigación de la semiótica de la cultura". *Cuicuilco Nueva Época*, Volumen 9, número 25, mayo-agosto, 2002. Web. 28-11-22. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/issue/view/34>

Turok, Marta. *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdés, 2001. Impreso.