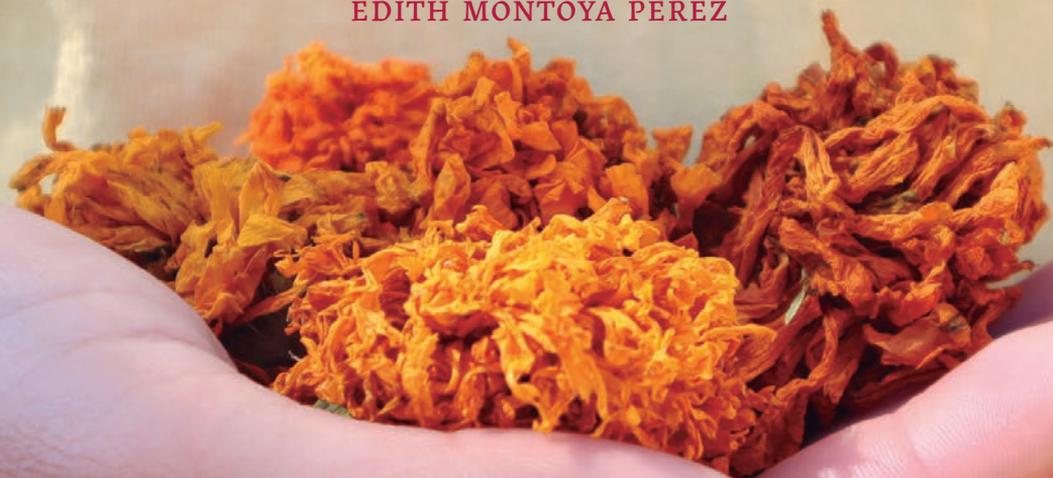


Ofrendas comunitarias de materia vegetal

Imágenes cosmogónicas de la región mazahua del Estado de México

EDITH MONTOYA PÉREZ





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES



MAESTRÍA EN ESTUDIOS VISUALES

OFRENDAS COMUNITARIAS DE MATERIA VEGETAL
IMÁGENES COSMOGÓNICAS DE LA REGIÓN MAZAHUA DEL ESTADO DE MÉXICO

TRABAJO TERMINAL DE GRADO QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN ESTUDIOS VISUALES

PRESENTA:

EDITH MONTOYA PÉREZ

LINEA DE GENERACIÓN Y APLICACIÓN DEL CONOCIMIENTO:

ESTÉTICA VISUAL CONTEMPORÁNEA

TUTOR ACADÉMICO Y DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Álvaro Villalobos Herrera

TUTORES ADJUNTOS

Dr. Janitzio Alatraste Tobilla

Mtra. Cinthia Sánchez Ramos

Dr. Alejandro García Carranco

Mtra. Maira Yuritzi Becerril Tinoco

Toluca, Estado de México, septiembre de 2023

Ofrendas comunitarias de materia vegetal.
Imágenes cosmogónicas de la región mazahua del estado de México
Edith Montoya Pérez

© Derechos reservados
Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Oriente, C.P. 50000,
Toluca, Estado de México.
<http://www.uaemex.mx/>

Diseño: Jorge Marcelino
Fotografía de portada: Edith Montoya Pérez

Impreso México / *Printed in Mexico.*



Este proyecto de investigación se realizó con el incentivo de la Beca Nacional de Posgrados 2020-2022 para el programa de Maestría en Estudios Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Inscrita en el Padrón Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnologías.

Ofrendas comunitarias de materia vegetal

Imágenes cosmogónicas de la región mazahua del Estado de México

EDITH MONTOYA PÉREZ

ÍNDICE

Introducción 11

1 LAS POSIBILIDADES DE VER 13

1.1. Primera posibilidad: *Janda*, ver imágenes invisibles 19

1.2. Segunda posibilidad: *Nu'u*, ver imágenes visibles 24

1.3. Tercera posibilidad: *Kjiñi*, ver imágenes cosmogónicas 29

2 OFRENDAS COMUNITARIAS DE MATERIA VEGETAL 35

2.1. Escisiones vegetales al mundo sagrado 39

2.2. Memoria colectiva y procesos de identificación 44

2.3. Tiempo en la manipulación artesanal 47

3 OFRENDAS COMUNITARIAS DE MATERIA VEGETAL

EN EL NORESTE DE ESTADO DE MÉXICO 53

3.1. Ofrenda comunitaria de San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México 55

3.2. Las posibilidades de ver una ofrenda comunitaria de materia vegetal 79

3.3. Talleres comunitarios de teñido e impresión botánica 86

Conclusiones 99

Fuentes de consulta 103

INTRODUCCIÓN

Los ojos son el órgano prioritario en el ser humano para percibir su entorno. A la acción en que el entorno es filtrado y codificado por el órgano ocular se le ha denominado “ver”. Los Estudios Visuales nos han ayudado a entender que “ver” es, en gran medida, el resultado de una construcción cultural. Es por esto que en este trabajo me interesa profundizar en el estudio de la filtración de imágenes entre habitantes de un lugar particular, el noreste del Estado de México donde conviven dos lenguas que codifican imágenes de forma particular: por un lado, la lengua mazahua y por el otro, el castellano, la lengua nacional.

En la actualidad, en México se tiene registro de 68 lenguas indígenas y más de 360 variantes, sin embargo, muchas de estas se encuentran en proceso de desaparición como el caso de la lengua mazahua, la cual sufrió un quiebre de transición generacional, por lo cual sus variantes se encuentran en peligro de desaparición. Este fenómeno es de mi interés porque, según los antropólogos lingüísticos, el lenguaje es el medio a través del cual las culturas codifican la forma en que perciben el mundo y a través del cual nombran sus experiencias visuales, conservan y transmiten sus imágenes. Cuando desaparece una lengua ¿con ella desaparecen sus imágenes o acaso la imagen puede migrar y agonizar en otros sitios?

En este trabajo me interesa conocer las posibilidades visuales que existen entre los mazahuas del noreste del Estado de México, una zona que responde a los procesos de modernidad, así como a prácticas rituales de herencia indígena. Para esto, analizaré la experiencia

visual, las imágenes codificadas en la lengua mazahua y para conocer la forma en que éstas se conservan a pesar de que ya no son nombradas en su lengua original.

En el primer capítulo propondré una posible clasificación de imágenes inspiradas en las tres palabras que la lengua mazahua designa para nombrar el acto de ver: *Janda*, *Nu'u* y *Kjiñi*, a partir de tres anécdotas personales donde estas palabras son aplicables. A partir de ellas, ahondaré sobre la experiencia perceptual y cultural de la imagen, estos ejemplos me permitirán construir tres clasificaciones de percepción visual y de imágenes: *Janda* (ver imágenes visibles), *Nu'u* (ver imágenes invisibles) y *Kjiñi* (ver imágenes cosmogónicas).

En el capítulo dos abordaré las *ofrendas comunitarias de materia vegetal*, estructuras elaboradas con flores y palomitas de maíz principalmente en la zona mazahua para ser ofrendadas generalmente en las celebraciones patronales a santos o deidades comunitarias. Sobre estas ofrendas abordaré la manufactura artesanal que implica la siembra, recolección y manufactura de la materia vegetal, así como las características comunitarias que poseen como su cualidad de contenedores de memoria colectiva o su capacidad de generar procesos de identificación entre los habitantes de la región, así como la percepción temporal en éstas.

En el tercer y último capítulo realizaré una descripción minuciosa de la ofrenda comunitaria de materia vegetal realizada durante las celebraciones patronales a San Miguel Arcángel en San Miguel Tenochtitlán, Jicotitlán, México. Posteriormente, situaré las tres formas de ver propuestas en el capítulo uno en torno a dicha ofrenda, al final, concluiré con un proyecto comunitario denominado: *Exvotos comunitarios*, el cual consiste en ejercicios de difusión del proyecto ejecutados a través de proyectos de trabajo con el teñido e impresión botánica con la finalidad de reflexionar sobre las posibilidades de producción de imágenes, así como de su desplazamiento de una ofrenda comunitaria con carácter votivo a soportes textiles. Con este trabajo pretendo generar el reencuentro con un pasado que me fue negado como habitante de la zona mazahua, en un intento de dignificar aquello que en muchos lugares de este contexto aún se encuentra subordinado a las clases sociales dominantes.

El 28 de septiembre de 2017, víspera de la fiesta patronal de mi comunidad en honor a San Miguel Arcángel, se apaciguaba el sonido de una lluvia torrencial, interrumpido por el flautista de la comunidad, quien indicaba el inicio de las procesiones religiosas. En esta fecha específica, este sonido asigna a los habitantes de la comunidad su papel en la procesión del nicho de flores que, año con año, los creyentes ofrendan a San Miguel Arcángel. Como es costumbre, al escuchar las notas producidas por el flautista salí a contemplar el espectáculo desde la puerta de mi casa. Afuera se desbordaba un caudal de agua que recordaba la potencia de la lluvia que recién escampaba, y en el caudal flotaban incontables pétalos de cempasúchil que se habían desprendido de la ofrenda a causa de la lluvia, formando un peculiar río con pétalos amarillos.

Ahí lo vi, como por primera vez, el nicho de San Miguel Arcángel, una estructura de dos metros cuadrados de base por cuatro de altura adornado con flores de cempasúchil y palomitas de maíz. El nicho es cargado por ocho hombres, quienes, empapados por la lluvia, se desplazaron mucho más rápido que el sonido del flautista. Los olores a cempasúchil, las palomitas de maíz y la lluvia forman una combinación única. Esta ofrenda se realiza en esta comunidad desde hace más de cien años y dicha procesión ha pasado frente a mi casa todos estos años, incluidos los más de 20 años que he vivido aquí. Sin embargo, con seguridad, esa fue la primera vez que *realmente* lo vi.



Figura 1

Nicho ofrendado a San Miguel Arcángel

Nota. Esta ofrenda se realiza anualmente en la comunidad con cempasúchil, palomitas de maíz y con adornos de papel metálico, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

En *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, una de las obras más rigurosas en los estudios sobre la visión, Martin Jay asegura que: “[e]n cada ojo, unos 120 millones de bastones capturan información sobre unos quinientos niveles de luminosidad y oscuridad, mientras más de siete millones de conos nos permiten distinguir entre más de un millón de combinaciones de color” (Jay, 2007, p. 14). La luminosidad y la oscuridad filtrada por los bastones y los conos nos dan a los seres humanos la posibilidad de *ver*. Al parecer, a través de estas filtraciones de luces y sombras por el

órgano ocular somos capaces de crear imágenes. Pero más allá de esta filtración de lo lumínico, podemos preguntarnos ¿cómo se codifican las imágenes?, ¿cómo se leen? ¿la creación de imágenes es exclusiva de los ojos o pueden también ser creadas a través los demás sentidos (olfato, tacto, gusto, oído)?

Si bien no podemos contestar objetiva y certeramente a estas preguntas, ya que es bien sabido que los procesos mentales que codifican las imágenes continúan siendo en gran medida desconocidos, este trabajo pretende sólo hacer una aproximación antropológica del *ver* y de la imagen a través de la única característica no biológica de los seres humanos: la cultura y la construcción de esta a través del lenguaje.

Al hablar del término cultura es necesario recordar tres de sus principales etapas de construcción resumidas por Giménez:

la concreta, la abstracta y la simbólica, la primera de corte clásico acuñado por Edward Taylor en donde la cultura se define en término de costumbres y tradiciones; la segunda, aludida al traslado de las costumbres a los modelos o pautas de comportamiento y la tercera con Clifford Geertz como mayor exponente, quien la define como una telaraña o estructura de significados socialmente establecida (Giménez, 2005, p. 67).

Con esto intento señalar que el término cultura se ha mantenido en constante construcción y debate, es cierto que es característica de los seres humanos y que es aquella que no responde sólo a las leyes biológicas, sino que da la posibilidad de elegir y tener un libre albedrío; a diferencia de los demás seres vivos es independiente de la supervivencia y por tanto es la encargada de mediar las interpretaciones de lo real en los seres humanos.

En el trabajo de Cavalli-Sforza (2007, p. 9) aporta que la “acumulación global de conocimientos y de innovaciones derivados de la suma de las contribuciones individuales transmitidas de generación en generación y difundidas en nuestro grupo social, que influye y cambia continuamente nuestra vida” es lo que se llama Cultura. Gabriel Zaid (2007b) también proporciona un recorrido histórico de la cultura y afirma que existen, por lo menos tres:

un concepto clásico, un concepto ilustrado y un concepto romántico de la cultura. El primero subraya la forma de heredar (la frecuentación personal de los grandes libros, las grandes obras de arte, los grandes ejemplos); el segundo, el nivel alcanzado (la superioridad de los que están en la cumbre); el tercero, el patrimonio (todo lo que puede considerarse propio) (Zaid, 2003, p. 37).

Al respecto, propone también que hay un concepto más abarcador, un hiperónimo de cultura: la metacultura, es decir, el hecho de que “las culturas convivan en un espacio universal desde el cual pueden verse y comprenderse a sí mismas y a las otras culturas” (Zaid, 2007, p. 42). Gilberto Giménez abunda en el tema al definir a la cultura como “la organización social de significados interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricos específicos y socialmente estructurados” (Giménez, 2007, p. 49). Si bien el autor define a la cultura como aislada e inamovible, en este trabajo, se entienden las representaciones compartidas no sólo en contextos específicos, sino en constante transformación e interacción con otras culturas, es decir, visto desde la *metacultura*

Con anterioridad, la antropología definió la cultura como una estructura individual, sin embargo, a finales del siglo pasado teorías como la hibridación, el sincretismo o la yuxtaposición cultural cuestionaron esta percepción refutando la interpretación de una cultura como pura e inamovible. Proponían enfocarla como una estructura siempre en contacto con otras, es decir, en constante debate y transformación, por lo que en la actualidad entendemos que la cultura implica un intercambio interpretativo de sistemas de sentido entre seres humanos que comparten un territorio y una organización en común.

Dejando en claro la constante interacción entre culturas y volviendo al principal objetivo de este trabajo: la visualidad, esta es entendida como “las distintas manifestaciones históricas de la experiencia visual en todas sus posibles modalidades” (Jay, 2007, p. 16), con lo anterior, recorro a la capacidad del lenguaje de significar y codificar una forma particular de ver y, por consiguiente, de nombrar. Así, me sitúo en el contexto geográfico



Figura 2

Manos enhebrando palomitas de maíz

Nota. A las tiras conseguidas de enhebrar palomitas de maíz se les conoce como: *Rosarios de palomitas de maíz*, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

latinoamericano, que alberga en una multiplicidad de horizontes culturales su posición indígena, mestiza, migrante, global, proporcionándonos una complejidad de *ver* y, por consiguiente, de *nombrar*.

Al noreste del Estado de México, agoniza una forma de particular de nombrar e interpretar el mundo (como otras 68 en el país), la lengua mazahua o *jñatjo*, con toda su mescolanza cultural continúa nombrando, a pesar de que cada día su poder de enunciación decae. Cuando desaparece una lengua ¿con ella desaparecen las imágenes? o ¿acaso las imágenes pueden migrar y agonizar en otros sitios? A continuación, analizaré las tres

palabras que la lengua mazahua utiliza para nombrar el acto de ver: *Janda*, *Nu'u* y *Kjiñi*, para hacer un acercamiento a su interpretación contextual y posteriormente ponerlas en juego en un medio específico.

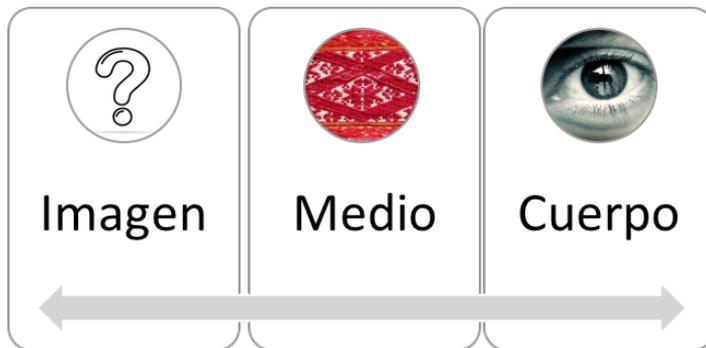


Figura 3

Esquema para el estudio de la imagen retomando las categorías de Belting

Nota. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, esquema de Edith Montoya Pérez.

Para el presente análisis retomaré el modelo de estudio de la imagen propuesto por Hans Belting, quien esboza un esquema de tres pasos para entender cómo funcionan las imágenes desde una perspectiva antropológica. Esta se conforma de imagen, medio y espectador, en donde el medio es aquello que brinda a las imágenes una superficie con un significado y una forma de percepción, es decir, un medio a través del cual las imágenes son representadas, el espectador es el cuerpo del ser humano en el que las imágenes son internalizadas y finalmente la imagen es aquella que se tensa entre el medio y la interpretación del espectador (Belting, 2010), en la figura 3 comparto un ejemplo de las interpretaciones de las imágenes según el esquema propuesto por Belting: el bordado es el medio que da sentido a la imagen que percibe el cuerpo.

Por lo tanto, en esta investigación, al mencionar la palabra medio me referiré a las superficies u objetos que codifican imágenes, al referirme al espectador me referiré a la persona

que posa la mirada o los sentidos sobre un objeto específico, finalmente la imagen es la propuesta de aquella codificación mental que un sujeto hace de forma individual.

1.1. PRIMERA POSIBILIDAD: JANDA, VER IMÁGENES INVISIBLES

Durante mi infancia, la casa de mis abuelos maternos nunca fue un lugar convencional pues, además de acoger mucho de la historia familiar, en esta siempre había mitos y prácticas que en ningún otro lugar eran vigentes. Los abuelos hablaban entre ellos fluidamente su lengua mazahua y esporádicamente con sus hijos, quienes lograban entenderlo, pero no hablarlo. Sus nietos solo pudimos interpretar palabras o pequeñas frases, ninguno de nosotros fue capaz de entender ni de hablar totalmente su lengua.

En esta casa era una regla imprescindible no mirar los espejos al anochecer. Al cuestionar a la abuela sobre las razones de dicha práctica, ella respondió: *Dya na jo'o*, que “no era bueno” así de simple. Sin entender el trasfondo de esta práctica, eventualmente evité la mirada a los espejos al anochecer en su casa, al menos, en su presencia. Para mi abuela, este acto tenía una forma particular de *ver*: una en la que el sujeto se posiciona frente a un medio codificador de imagen, pero toma la decisión de evitar la mirada, construyendo así una imagen lejana o una imagen invisible. Otro ejemplo de las prácticas de mi cotidianidad y las de la casa de la abuela era la contemplación de las luciérnagas. Para los infantes era un festín visual correr en los campos cercanos a la casa de mis padres con mis primos por las noches entre cientos de diminutas luces fluorescentes y atraparlas para embarrarlas en nuestra piel o nuestra ropa y pensar que no es vestíamos con su luminiscencia. De forma radical, en el vasto bosque detrás de la casa de la abuela, se inundaba de muchas más luciérnagas que en los campos cercanos a la casa de mis padres. Pero era insano dirigir los ojos a las brillantes luces producidas por éstas, por espectacular que pudiera parecer la escena nocturna. La indicación de la abuela siempre fue no mirarlas y la mejor solución, era pretender su inexistencia cerrando las cortinas en el enorme ventanal que daba a las faldas del cerro. Las cortinas se interponían entre ellas y nuestros ojos. La respuesta a esta práctica, como muchas otras, también era *Dya na jo'o*, que “no era bueno”.

Estaba de más si esas prácticas podían efectuarse en otros lugares, en casa de la abuela eran irrefutables sus indicaciones.

Los mitos y las prácticas de la casa de la abuela los logré entender hasta la universidad, al cursar materias con enfoque antropológico en las cuales analizábamos las prácticas cosmogónicas del pensamiento ancestral que sobrevivía en muchas comunidades del noreste del Estado de México, ahí descubrí que *Dya na jo'o* no era exclusivo de la casa de la abuela, sino que también, de las abuelas de muchos de mis compañeros de la región quienes tenían tantas practicas ajenas a la cotidianidad y a la interpretación visual como la mía, pero que nunca eran compartidas, pues a principios del siglo pasado las políticas de homogeneización cultural del estado mexicano había impulsado la exterminación de lenguas indígenas así como el pensamiento no sostenido bajo los modelos de escritura alfabética.



Galinier, en estudios etnográficos en la zona noreste del Estado de México, se refiere a “la existencia de una visión espectral, referida principalmente en el pensamiento indígena, que corresponde a la noche y que carece de límites temporales y espaciales” (Galinier, 2006, p. 53). Una característica fundamental de la cultura es la creación de mitos y de metáforas. Los ojos son los principales codificadores de los mitos, porque remiten a algo percibido ya sea de manera consciente o inconsciente a través de

Figura 4. *On top*

Nota. Luciérnaga produciendo destello en la oscuridad Adaptado de *On Top*, fotografía de Schreiber, (s/f), 2023 (Firefly Prints and Artwork – Page 2 – Firefly Experience).

visiones y de metáforas puesto que el hablante transfiere su realidad a otra a partir de la palabra, como el caso de las metáforas ontológicas (Lakoff y Johnson, 1980, p. 25), cuyo punto de partida es la experiencia. En este sentido, podemos entender que el día y la noche tienen que ver con la luz y la oscuridad, así que los ojos juegan un papel protagónico en tanto filtradores y codificadores de luminosidad. Ellos son capaces de gestar o de erradicar el mito, como en el relato personal de mi infancia de evadir la mirada de los espejos y de las luciérnagas. Los ojos evitaban el Dya na jó'o, una construcción cultural heredada a mi abuela materna que ya no fue más propagada hacia mis padres o hacia mí al estar en constante interacción con culturas disímiles y contradictorias a esta interpretación.

Con anterioridad he mencionado el carácter yuxtapuesto de las culturas, mi infancia se tambaleaba en dos culturas particulares: la convencional, que regula los imaginarios en mi región y una muy particular, la que se percibía en casa de la abuela. He dicho ya que, en esta última, los ojos poseían un lugar protagónico, pues eran los principales artífices o destructores de los mitos.

Tras tener un acercamiento al lenguaje de mis abuelos entendí que el mazahua tiene tres formas para denominar el ver: *Janda*, *Nu'u* y *Kjiñi*. A pesar de ser una lengua casi extinta en mi comunidad, su significación tiene vigencia. En este apartado, la denominación del *ver* que me interesa es *Janda*, la cual me remite al *ver* que yo ejercía a los mitos de casa de mis abuelos, ya que no tenía el completo entendimiento de su cultura y porque estas prácticas no regulaban mi vida más que en la presencia de ellos. Solo había una interpretación parcial del ejercicio del *ver* en su cultura.

Cabe señalar que la serie de prácticas particulares que sucedían en casa de la abuela pertenecían a un imaginario particular. Cuando evocamos lo imaginario nos referimos a algo inventado o de una interpretación diferente de los significados convencionales. Específicamente, Cornelius Castoriadis nos dice que:

hablamos de imaginario cuando queremos hablar de algo inventado, ya se trate de un invento absoluto [o], de un desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles son investidos con otras significaciones que las suyas "normales" o canónicas (Castoriadis, 2013, p. 204).

Es decir, las significaciones cosmogónicas de la abuela se insertaban en esta definición, ya que no tenían un dominio cultural en la región en donde nos desenvolvíamos.

En este caso particular, había una nueva codificación de lo real, al menos para mi contexto. En la lengua de los abuelos también tenía una forma particular de nombrarla; los abuelos ejercían un *ver* denominado *Kjiñi*, (que explicaré más adelante), mientras mi acción de *ver* era denominada como *Janda*. Esta palabra podía emplearse en el *ver* que no codificaba del todo el imaginario específico de los mitos de la casa de la abuela. En esta denominación del *ver* y, por ende, las imágenes adquiridas eran interpretadas como ajenos, distantes, que repelían de cierta forma la codificación de sus imágenes, y, si tal vez podía acogerlas en la mente, lo hacían como extrañas.

Figura 5

Gofrado en la Portada de la Ofrenda a San Miguel Arcángel.

Nota. El gofrado de círculos pequeños alrededor de los motivos metálicos de la ofrenda es característico de la región mazahua del Estado de México, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.



Entonces, como la primera posibilidad de *ver* en este trabajo tenemos a la palabra: *Janda*, la cual nos brinda la posibilidad antropológica de filtrar los estímulos luminosos por la córnea y el cristalino en la retina, de resguardarlos mentalmente y de acoger una imagen. Sin embargo, no en un nivel de identificación cultural, es decir, la imagen obtenida en *Janda* no es capaz de interactuar de forma efectiva con el cúmulo de imágenes mnemónicas que residen en un sujeto, por el contrario, generalmente ejercen una disonancia, se vuelven intrusas y cuestionables.

Teniendo en cuenta que todo *ver* es el resultado de una construcción cultural, en *Janda*, podemos identificar que la cultura no posee un carácter híbrido. Recordemos que este término fue propuesto por Néstor García Canclini, quien lo toma prestado de la biología, en donde se usa para explicar la combinación genética de especies vegetales para aplicarlo en los estudios culturales donde, con el carácter híbrido de la cultura, el autor entiende los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García, 2016, p. 3). Esta supuesta combinación que refiere el autor no es perceptible en *Janda*, ya que, evidentemente se refiere a este *ver* que no logra interpretar culturalmente una imagen, que posee una capacidad nula de combinarse, tensándola con el resto de imágenes que han sido concebidas culturalmente en los sujetos. Así que más que generar nuevas estructuras, pasan desapercibidas o de lo contrario, se tensan, es decir, generan repelencia a estas ya que no parecen tener lógica en la interpretación de los signos establecidos como lo hacen las imágenes que ya se poseen.

Este *Janda (ver)*, de carácter yuxtapuesto en las culturas es similar más bien al término en aimara *chixi* (abigarrado o manchado) usado por la socióloga Silvia Rivera, el cual designa a un color gris que surge de la yuxtaposición de puntos blancos y negros, que no se hibridan, más bien desarrollan, con base en su contradicción, una potencia activa, una recombinación de mundos opuestos y significantes contradictorios (Rivera, 2015). *Janda* se vuelve así la denominación del *ver* con que el extraño de una cultura filtra imágenes, pero las concibe como extrañas o no posee una identificación con estas. Por tal motivo podríamos hablar de imágenes invisibles.

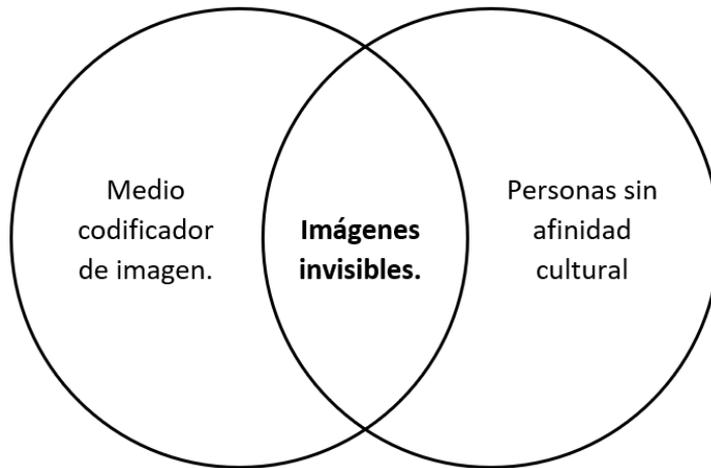


Figura 6

Representación esquemática de la filtración de imágenes invisibles (Elaboración propia)

Nota. Relación sujeto-medio para filtrar imágenes invisibles, San Miguel Tenochtitlán, 2021, Jocotitlán, México, esquema de Edith Montoya Pérez.

1.2. SEGUNDA POSIBILIDAD: *NU'U*, VER IMÁGENES VISIBLES

De todos los cajones que poseían los roperos de casa, cuando niña, yo tenía uno preferido, solía abrirse cada año en época de cosechas, de éste sacaban ayates de hilaza que se habían heredado en mi familia, olía a madera vieja, parecía muy pesado ya que abrirlo sólo era posible para los adultos y cuando lo hacían producía un particular sonido. De entre los tesoros textiles había dos que eran mis preferidos, el primero era un morral de siembra que tenía una rosa color carmín tejida en punto cruz muy fino y el segundo, una faja blanca con figurillas de estrellas y grecas también de color carmín, ambas se habían tejido sobre lienzos de algodón que eran bastante suaves, la rosa bordada era de un fino hilo de lana rasposo, cada año era imposible no deslizar la vista y las manos sobre las diminutas puntadas de color carmín de los textiles de dicho cajón.



Figura 7

Faja mazahua tejida en telar de cintura

Nota. La iconografía al centro de los rombos son denominadas *Estrellas mazahuas*. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Muchos años más tarde, durante mis estudios universitarios, visitamos un taller en Oaxaca donde aprendimos sobre la pigmentación natural. De entre la variedad de pigmentos, mi atención fue inmediatamente capturada por la grana cochinilla, diminutos insectos que abundan en los nopales. Según nos explicaron en el taller de teñido, era un color usado popularmente en el México prehispánico y fue muy popular en Europa tras la conquista, por lo que al distinguido pigmento de la grana se le bautizó también como *rojo mexicano*.

Para mí poco importaba su uso en el México prehispánico o la popularidad que ese pigmento pudo tener en Europa, evidentemente mi fascinación por este color era porque me hacía recordar los hilos color carmín de las figurillas bordadas y tejidas en los textiles del cajón de nuestra casa, sus sonidos, sus olores y, en consecuencia, sus afectos. Por causa de ese nexo emocional, tiempo después me volví apasionada del proceso tintóreo de la grana cochinilla. Al teñir disfruté incluso de los sonidos y la sensación que producen

los insectos disecados al ser pulverizados en el molcajete de piedra volcánica, al igual que al cernir el polvo triturado; así como el momento en que el fino pigmento es agregado al agua hirviendo y ver cómo su color carmín se impregna vorazmente sobre las fibras de origen natural.

El color es el elemento principal para la creación de imágenes visuales, sin embargo, los objetos que nos rodean carecen de este, más bien absorben determinadas ondas de luz y reflejan otras. Estas últimas, las que rechaza, son aquellas que el ojo percibe como el color de los objetos.

El espectro visible de los humanos está entre la luz ultravioleta y la luz roja. Los científicos calculan que los humanos pueden diferenciar hasta 10 millones de colores. Cuando la luz golpea un objeto, [...], el objeto absorbe parte de esa luz y refleja el resto. La luz reflejada entra al ojo humano primero a través de la córnea, la parte más externa del ojo. La córnea fleja la luz hacia la pupila, que controla la cantidad de luz que entra al cristalino. El cristalino entonces enfoca la luz en la retina, la capa de células nerviosas de la parte posterior del ojo (Mukamal, 2017).

Si bien, el proceso fisiológico de la percepción visual de los colores es la misma en todos los seres humanos, la interpretación a nivel mental es más bien una práctica cultural, pues la percepción, así como la denominación de los colores parte de un consenso social, el cual permea las interpretaciones, así como las identificaciones en los sujetos. Esta práctica cultural también debe asociarse con el lenguaje. Existe un área de estudio de la semántica, la semántica del color, en el que un experimento muy conocido de Eleanor Rosch descubrió que un grupo indígena de Papúa-Nueva Guinea, tiene solo dos términos lingüísticos (*mola* y *moli*), pero toda la gama de colores se nombra de manera metafórica (Saeed, 2016, p. 72). Esto es una prueba de que la representación es mental, pero codificada en el lenguaje.

Como ejemplo pienso en la popular representación de la luna en la cultura global como un astro de color blanco, en contraste con la interpretación de algunos pueblos totonacos

y otomíes que representan a la luna con tonos rojizos, ya que este astro es vinculado, según Dupey (2004), al ciclo menstrual de las mujeres. Los tepehuas asignan dos niveles de cromatismo al astro selenita, por un lado, amarillo-blanco y por otro, rojo-blanco (Dupey, 2004), con lo cual interpretamos que el color es una construcción cultural.

Pero ¿qué hay de la producción de imágenes olfativas, sensoriales, gustativas o sonoras? Al parecer, establecer una tipología es un poco más compleja puesto que se constituyen en bordes no definibles. El sentido privilegiado en el ser humano para percibir su entorno es la visión, pero suele complementarse con los demás sentidos para interpretar imágenes mucho más complejas. Estas percepciones complementarias suelen ser aquellas que reiteran y confirman las percepciones oculares; ya sean sonido, sabor, olor, o sensación, estas complejizan las imágenes que apropia el sujeto.

Recordando que en este apartado me interesan las denominaciones e interpretaciones del *ver* según la lengua mazahua, a esta multiplicidad sensorial que acompaña la percepción ocular y la identificación cultural de un objeto en los sujetos, es a lo que se refiere este capítulo con una segunda forma de *ver*: *Nu'u* “ver imágenes visibles”, es decir, la codificación de imágenes percibidas por el ojo, pero que se mantienen en una constante relación con las percepciones de los sentidos. Así, esa imagen que se codifica por la filtración de ondas de luz a través de los ojos se acompaña de las percepciones sonoras, táctiles, gustativas y olfativas, podríamos hablar de plurisensorialidad.

Desde una perspectiva antropológica, Hans Belting señala que “[l]a creación de imágenes en el espacio social, algo que todas las culturas han concebido, es [un] tema, referido a la actividad de percepción sensorial de cualquier persona o la producción de imágenes interiores” (Belting, 2010, p. 14). Con esto, podemos entender que este nivel de visualidad *Nu'u* permite internalizar imágenes que formen parte del archivo de las imágenes mnemónicas de los seres humanos, las cuales se apropian o generan procesos de identificación a partir de afecciones contextuales del sujeto dentro de un círculo social.



Figura 8

Grana cochinilla

Nota. Al centro grana cochinilla desecada, a la izquierda grana pulverizada y a la derecha un tejido pigmentado con ésta, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Si bien las imágenes son percibidas por un sujeto su interpretación, depende mucho de su interacción personal con un contexto determinado (imaginarios, institucionales, históricos, temporales, entre otras). Esto posibilita la creación de imágenes interiorizadas para el sujeto y su entorno, hablamos así de imágenes que son visibles.

Como ejemplo pongo mi experiencia con la grana cochinilla, en tanto que los textiles pigmentados con este insecto recordaban imágenes de mi infancia, a la vez también tenía relevancia el contexto histórico de mi país. Al ser denominado un color distintivo en mi cultura, genera una reproducción tintórea particular del territorio al que pertenezco.

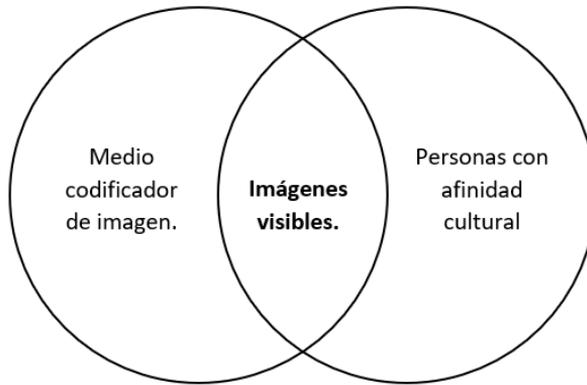


Figura 9

Esquema de filtración de imágenes visibles. (elaboración propia)

Nota: Relación esquemática sujeto-medio para filtrar imágenes visibles, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, esquema de Edith Montoya Pérez.

1.3. TERCERA POSIBILIDAD: *KJIÑI*, VER IMÁGENES COSMOGÓNICAS

El día de muertos era una fecha importante para mi familia, sobre todo la visita familiar al camposanto y el acto de adornar las tumbas de nuestros ancestros con flores. En estas visitas, recuerdo los manojos de flores que la abuela cortaba de su jardín y las muchas otras que mis tíos compraban en el mercado. A los seis años, en una de esas visitas al camposanto, a mí se me asignó la tarea de deshojar flores de cempasúchil para armar cruces sobre las tumbas de mis bisabuelos.

Recuerdo muy bien la sensación de los pétalos sobre la diminuta palma de mi mano, la presión ejercida sobre ellos y la sensación de desprenderlos en un rápido movimiento. Recuerdo su particular olor intensificado por este acto y el movimiento posterior de soltar ese puñado de pétalos en el que expandían su particular color amarillo sobre el concreto del monumento funerario. En un halo fantasmagórico, los bisabuelos encarnaban con cada cempasúchil deshojado por mis manos infantiles. Experimenté una nulidad temporal

ensimismada en el acto de deshojar las flores y me introduje en el mito que la abuela creaba al decir que ese día los muertos nos visitaban.

A la brevedad aprendí en la escuela que el retorno de los muertos no era posible, mi abuela materna murió cuatro años más tarde. Con su partida se disolvieron las fastuosas ofrendas y las visitas familiares al camposanto el dos de noviembre. sin embargo, tras v años de dismantelar el mito del retorno de los muertos cada que, en un acto instintivo, los pétalos de un cempasúchil son desprendidos por mis manos, un halo de mis antepasados permanece.

La visión es el último sentido que se desarrolla en los seres humanos, un recién nacido es capaz de percibir su entorno a través de los sentidos, sin embargo, los ojos y con estos, la visión, son los últimos en desarrollarse plenamente. En los primeros meses de vida, los niños experimentan una percepción kinestésica del mundo, es decir, no son capaces de diferenciar cada uno de los sentidos, la percepción sensorial y con esto la creación de imágenes se configura a través de la multisensorialidad corporal.

Figura 10

Cempasúchil desecado

Nota. Flor recuperada de ofrenda comunitaria, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, fotografía de Edith Montoya Pérez.



Al crecer, el ser humano es capaz de identificar de forma individual cada uno de sus sentidos. La creación de imágenes mentales se estructura de forma individual según el sentido con el que son percibidas, el olfato, el tacto, la vista, el gusto o el oído, estos codifican imágenes que, si bien pueden acompañarse, generalmente son identificadas según el sentido por el que han sido filtradas.

Sin embargo, el mazahua con la tercer forma de designar el ver *Kjiñi*, propone un retorno a la percepción de imágenes de forma kinestésica, la cual está íntimamente relacionada con los rituales en los que los sentidos pueden exacerbarse y estimularse de forma conjunta, y que se disuelven en una dimensión temporal disímil a como la percibimos en el pensamiento occidental, es decir, *Kjiñi* (“ver”) suele emplearse en la codificación de imágenes mentales relacionados a los mitos, o a las premoniciones que en muchas culturas tienen aún vigencia.

Figura 11

Cempasúchil desecado

Nota. Flores de cempasúchil desecadas para teñir tela con ésta, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, fotografía de Edith Montoya Pérez.



Sobre la kinestesia como dimensión perceptiva, Aguirre Arvizu señala que “se refiere a la capacidad de sentir el sistema músculo-esquelético, tanto la contracción, distensión, comprensión o torsión de los músculos, como la posición de los huesos y de las partes del cuerpo unas en relación con otras y, además con la gravedad” (Aguirre, 2016, p. 94), por lo cual, la percepción kinestésica lograda a través de la conjugación de los sentidos proporciona al cuerpo un nivel de universalidad, en ocasiones incluso ajeno al contexto que lo rodea. Así, la dimensión kinestésica genera una percepción sensorial del entorno que recae en lo que se podría denominar interiorización o introspección corporal. Es así que las imágenes suelen ser ambiguas no contorneadas y difusas, esta dimensión perceptiva del ver puede vincularse con lo interno, lo superior o lo divino.

Por lo tanto, la tercera forma de ver, *Kjiñi* o ver imágenes cosmogónicas es el ejercicio del ver que el mazahua refiere a la creación de imágenes ajenas a la realidad, e incluso atemporales. Como ejemplo, vuelvo al ejercicio familiar de ofrendar flores a los muertos, aquí las flores se convertían en el vínculo que conecta con la creación del mito de convivencia con los muertos, las imágenes internas, fantasmagóricas y atemporales. En las culturas algunos objetos o lugares que suelen ser los vinculados con fines rituales o cosmogónicos son elementos que pertenecen al medio ambiente.

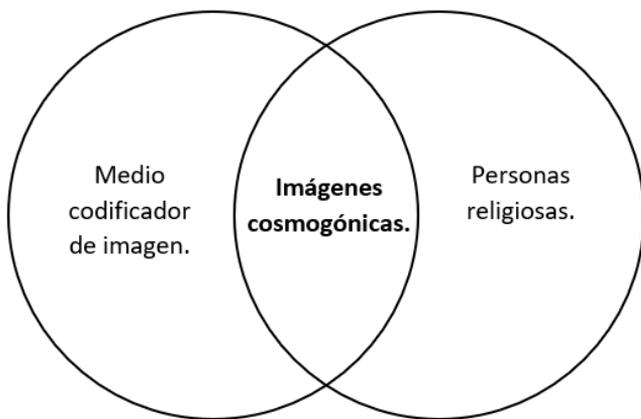


Figura 12

Esquema de filtración de imágenes cosmogónicas.

Nota. Relación esquemática sujeto-medio para filtrar imágenes cosmogónicas, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, esquema de Edith Montoya Pérez.

En la actualidad, la vida globalizada deja de lado estos estados de introspección ya que el sistema capitalista en el que estamos inmersos nos exige monotonía en nuestro día a día, y que nuestros ejercicios productivos sean inconscientes y automatizados. Sin embargo, persisten múltiples prácticas que se oponen a esta automatización perceptiva y por lo tanto visual. Algunos de estos suelen relacionarse con lo simple, la tranquilidad, el ocio, y carecen de regulaciones económicas y estratificaciones sociales, esto es percibido en los rituales vinculados a lo divino o cosmogónico.

Finalmente podríamos resumir las tres formas de ver propuestas en los capítulos anteriores en el siguiente esquema, en el cual un medio codificador de imagen puede desprender tres posibles imágenes según la interacción social de los espectadores.

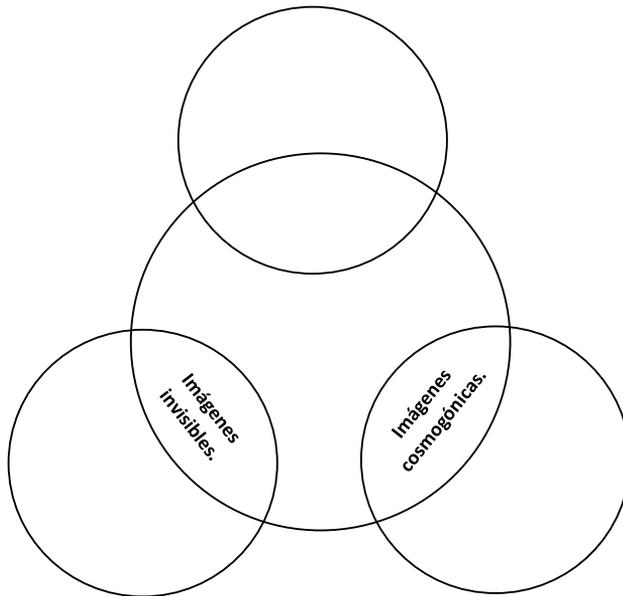


Figura 13

Esquema de filtración de imágenes invisibles, visibles y cosmogónicas.

Nota. Relación esquemática sujeto-medio para filtrar imágenes invisibles, visibles y cosmogónicas, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, esquema de Edith Montoya Pérez.

De niña mis rodillas presentaban ligeros dolores con la llegada de la temporada invernal, uno de tantos inviernos el dolor agudizó tanto que mi mamá decidió curarme con un *baño de hierbas calientes*. Este era popular en nuestra región para apaciguar dichos malestares. La mezcla y cantidad exacta de hierbas las conseguimos en el mercado dominical. Venían en una bolsa transparente de celofán que contenía varias ramitas de colores terracota, cáscaras en tonos naranjas, hojas verdes y pétalos rosados y violetas.

El modo de empleo consistía poner algunas cucharadas de estas plantas desecadas sobre agua hirviendo para obtener una infusión que se vertería sobre el cuerpo al concluir el baño. El enfermo, posteriormente, debía ser rigurosamente abrigado, y evitar al menos por 12 horas, el contacto con temperatura fría. La infusión que resultó de las hierbas tenía un color rosáceo y un olor muy agradable, verterlas sobre mi cuerpo durante el baño resultó muy acogedor. En un par de días las plantas habían apaciguado el dolor en las rodillas.

Mancuso y Viola señalan que “el reino vegetal representa el 99,5 por ciento de la biomasa del planeta [es decir], de todos los seres vivos, los animales –incluidos los seres humanos– representan sólo un mísero 0,1 o 0,5 por ciento” (Mancuso y Viola, 2015, p. 45), así que es imprescindible pensar la relación que el ser humano ha construido en relación con el reino vegetal, ya que la vegetación provee al ser humano dos principales aspectos de los que depende su existencia: la alimentación y el oxígeno. Sin embargo, la relación

entre lo vegetal y los seres humanos no solo corresponde a lo biológico, sino también tiene una gran relevancia cultural, ya que el ser humano ha atribuido múltiples valores simbólicos al reino vegetal.



Figura 14

Flores silvestres para elaborar Ofrendas Comunitarias

Nota. Flores silvestres recolectadas para ofrendar a La Virgen María en San Felipe del Progreso, 2017, *Flores rituales*, fotografía de Diego Estrada Romualdo.

Las imágenes que el ser humano puede percibir a través de la vegetación son numerosas y evidentemente dependen de la significación cultural que le sean atribuidas. Mancuso y Viola aseguran que la vegetación y las plantas son: «materias primas» preciosas, fundamentales para la alimentación, la medicina, la energía y los materiales. De ellas depende cada vez más nuestro futuro desarrollo científico y tecnológico” (Mancuso y Viola, 2015, p. 9).

La íntima relación entre la vegetación y el ser humano pudo agudizarse desde la agricultura, en tanto que la concepción del espacio y del tiempo se perciben de una forma distinta con la domesticación de las plantas y por consiguiente de los temporales de cultivo. En la actualidad, el cultivo de plantas en el espacio es una de las principales metas para la vida fuera de nuestro planeta, denotando así la estrecha relación entre plantas y seres humanos. Sin embargo, la relación que en este apartado me interesa es la atribución sagrada que el ser humano le ha asignado al mundo vegetal, pues este se constituyó como la materia prima por excelencia para ofrendar a las deidades.



Figura 15

Recolección de flores de cempasúchil para ofrenda a San Miguel Arcángel.

Nota. Recolección de flores de cempasúchil para ofrendar a San Miguel Arcángel, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

En el intento de justificar nuestra existencia, las culturas han recurrido a múltiples mitos, que en una concepción cosmogónica proponen un mundo sagrado, el cual se entiende como real y verdadero, del cual nuestro planeta es tan sólo una morada pasajera y profana. Al respecto, Mircea Eliade señala que:

Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay proporciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras [...]. Hay un espacio sagrado y, por consiguiente, fuerte, significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos. [...] Mas aún, para el hombre

religioso esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es real, que existe realmente, y todo el resto, la extensión informe que lo rodea. (Eliade, 2020, p. 21)

Al respecto, podemos entender que nuestro mundo se divide en seres humanos que conciben un mundo sagrado y también en hombres que conciben tan sólo el mundo terrenal, por consiguiente, el hombre que culturalmente concibe un mundo sagrado es capaz de acceder a imágenes sagradas o cosmogónicas que se desenvuelven en un espacio-tiempo diferente al que concebimos cotidianamente. Este mundo sagrado y, por consiguiente, sus imágenes son accesibles en nuestro mundo a través de umbrales o escisiones las cuales pueden ser lugares específicos o creados por el ser humano.

América Latina es una de las regiones donde el imaginario colectivo deposita en el reino vegetal la posibilidad de acceder a un mundo sagrado, pues múltiples culturas con destellos de pensamiento mágico- religioso, interpretan a las montañas o los bosques como lugares donde se puede tener contacto con lo sagrado, incluso estas concepciones culturales han generado grandes resistencias ante proyectos capitalistas que atenten contra ecosistemas con estas cualidades, tal es la resistencia al megaproyecto carretero en Xochicuahutla, Estado de México.



Figura 16

Elaboración de Ramilletes Florales

Nota. Tejido de flores silvestres sobre bastón para ofrendar a la Virgen de Guadalupe, San Felipe del Progreso, Estado de México, 2017, *Ramilletes Florales*, fotografía de Diego Estrada Romualdo.

Existen también espacios con vegetación, diseñados colectivamente por el hombre para acceder al mundo sagrado; flores, vegetación o frutos en múltiples culturas son la materia prima para elaborar estructuras que vinculen a los seres humanos con el mundo sagrado y son estas las que en este trabajo me interesan, algunas de estas estructuras pueden ser collares, arcos, estandartes o nichos para santos o deidades creadas por cada cultura.

Sobre estos espacios diseñados colectivamente es necesario mencionar la amplia actividad artesanal que el territorio latinoamericano conserva y que no es ajeno de la elaboración de estas estructuras florales, la cual supone una amplia inmersión sensorial y visual durante su creación.

Sembrar, cultivar, cosechar, recolectar, cortar, tejer ... “lo vegetal”, estos verbos se inscriben al crear la escisión o conexión del mundo convencional con el mundo sagrado. Si ponemos atención, estos verbos están llenos de sensorialidad, es decir, el olfato, el gusto, la mirada, el tacto y el oído se encuentran dotados de estímulos que incursionan en la percepción de la imagen sagrada.

Por lo tanto, este capítulo es un marco descriptivo de las ofrendas colectivas de materia vegetal en donde la triada ser humano, vegetación y cosmos produce una forma peculiar de *ver* y, por consiguiente, una producción de imágenes específicas.

2.1. ESCISIONES VEGETALES AL MUNDO SAGRADO

Los mitos religiosos se encuentran plagados de símbolos vegetales. Los árboles, las flores y los frutos se han manifestado en múltiples mitos como símbolos de conexión entre los seres humanos y la divinidad, como ejemplo podemos citar a la fruta del árbol de la sabiduría del jardín del edén que, tras ser probada por Eva, destierra a los hombres del paraíso.

En múltiples culturas, y en especial en la región latinoamericana, existen plantas con dotes alucinógenos que al consumirlas se les atribuyen visiones no terrenales o vinculadas al cosmos, como la ingesta de peyote para la región wírrarica o la ayahuasca para tribus amazónicas. Las flores son también protagonistas de múltiples mitos y leyendas a las

que por su olor o forma se les designan imágenes relacionadas a lo cosmogónico, como el cempasúchil en México vinculado específicamente con los muertos. Sobre la designación de las flores como un vínculo a lo divino Eliade nos señala que:

Es la visión religiosa de la vida lo que permite <descifrar> en el ritmo de la vegetación otras significaciones y, en primer lugar, ideas de regeneración, de eterna juventud, de salud, de inmortalidad; la idea religiosa de la realidad absoluta se expresa simbólicamente, entre otras tantas imágenes, con la figura de un <fruto milagroso> que confiere a la vez la inmortalidad, la omnisciencia y la omnipotencia, fruto que es capaz de transformar a los hombres en dioses (Eliade, 2020, p. 110).



Figura 17

Cestos de palomitas ofrendados a San Miguel Arcángel

Nota. Sahumerio, rosarios de palomitas de maíz e imagen de San Miguel Arcángel listos para comenzar con la procesión, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Las culturas, desde antaño, han atribuido a la vegetación la posibilidad de transportar a los seres humanos a un tiempo espacio diferente al convencional, es decir, se les considera como las mediadoras para ingresar y salir de un mundo sagrado, así los objetos y el espacio que nos rodean tienen la capacidad de desprenderse de su significación convencional, para convertirse en un elemento capaz de conectar nuestro mundo cotidiano con el cosmogónico.



Figura 18

Elaboración del Trono para el Señor del Huerto.

Nota. Adhesión de Palomitas de maíz sobre la base para ofrendar al Señor del Huerto, Atlacomulco, Estado de México, 2019, *Sin Título*, fotografía de Rubén Garduño.

Estos objetos a los que se les ha atribuido la capacidad de mediar el mundo convencional con el mundo mágico religioso reciben el nombre de *umbrales* o *hierofanías*, el primer término es empleado por el antropólogo Alfredo López Austin, quien señala que son aquellos donde “son entregadas las ofrendas y por los que fluyen dioses, fuerzas y mensajes divinos para bien y para mal de las criaturas” (Austin, 2012, p.3), por otro lado, el segundo término es empleado por Mircea Eliade y se refiere a “la manifestación de algo <completamente diferente>, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte de nuestro mundo <natural>, <profano>” (Eliade, 2020, p.15). Para el estudio de la imagen, podríamos entender que estos umbrales o hierofanías son aquellos objetos que permiten al hombre vincularse con el cosmos y por consiguiente con la imagen sagrada, es decir son los encargados de mediar las imágenes sagradas o divinas con los espectadores.



Figura 19

Estrellas de palomitas de maíz para las celebraciones de Nuestro Padre Jesús.

Nota. Adaptado de *México Desconocido [Fotografía]*, fotografía de Kenia Pérez, s/f, El pueblo mazahua que venera a su patrono con palomitas de maíz - México Desconocido (mexicodesconocido.com.mx).

En este trabajo la vegetación es la mediadora entre los espectadores y las imágenes cosmogónicas. Es importante abordar las posibles experiencias visuales que el ser humano filtra de estas, pues la materia vegetal puede codificar en los seres humanos un amplio espectro de imágenes a través de los sentidos, es el caso del olor, color, sabor, sonido y el tacto, pues, en estas ofrendas es importante la interacción que el espectador mantiene con la materia prima.

Las flores, desde antaño, han sido la parte de la vegetación más popular para mediar lo terrenal con lo divino, pues su color, forma y aroma suponen un fuerte estímulo para los seres humanos. Estas han sido parte de múltiples mitos y leyendas que encubren imaginarios específicos de cada cultura relacionados a dioses, santos, muertos y en general a entes no humanos ni terrestres. Sobre éstas encontramos que:

A algunas [flores] se les otorgó un carácter sagrado, al separárseles de las plantas profanas y sirvieron para fines ceremoniales y mágicos, como sucedió con el nardo u *omixochitl*, el pericón o *yauhtli*, el *cempoaxóchitl*, hoy conocida como flor de muerto, flores que por su perfume tan fuerte han servido como medio de comunicación o atracción de los seres sobrenaturales, o como protección contra ellos (Velasco y Nagao, 2006, p. 30).

Las culturas asocian flores, frutos o vegetación específica a seres divinos o mágicos según sus imaginarios colectivos. En Latinoamérica, por herencia cultural, existe una tendencia a ofrendar elementos vegetales a santos en celebraciones patronales y también a elementos específicos de la naturaleza a los cuales se les atribuyen dotes divinos, como es el caso de montañas, ríos o árboles.

Ahora bien, es importante mencionar que las ofrendas de materia vegetal que en este trabajo me interesan son aquellas que se construyen de forma comunitaria y cuya elaboración propicia experiencias plurisensoriales en el oferente, quien codifica un gran número de imágenes, ya que es a través de esta interacción como se accede al mundo cosmogónico.

La elaboración comunitaria de ofrendas de materia vegetal, por su elaboración artesanal, supone un ensimismamiento para sus elaboradores, pues en general las actividades

artesanales se relacionan con la repetición durante un tiempo determinado, por lo cual el entorno deja de ser prioritario y, en ocasiones, tampoco es percibido. Sobre el trabajo artesanal, Shuddhabrata Sengupta considera que “[l]a vida de la práctica, del hacer, es una vida despojada de tiempo y de la plenitud imaginativa que dotaría al artesano de la capacidad para trascender su predicamento inmediato” (2014 p.16). Por consiguiente, podemos entender que el manufacturar ofrendas comunitarias de materia vegetal supone un ensimismamiento en sus elaboradores ya que los dotes de forma, color, sabor, sonido de la materia vegetal derivan eventualmente en una especie de escaparate temporal de la vida cotidiana al pausar su rutina diaria.

2.2. MEMORIA COLECTIVA Y PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN

Las ofrendas vegetales elaboradas en colectividad son un espacio en que los integrantes de un grupo se congregan para aproximarse al mundo sagrado o cosmogónico, aquel concebido en los hombres religiosos como verdadero. La mayoría de los rituales mágico-religiosos se renuevan cíclicamente, es decir, las ofrendas suelen repetirse en periodos determinados, generalmente con referencia en fechas calendáricas o agrícolas. Con esto tenemos a bien entender que el espacio en que se elaboran dichas ofrendas es también un espacio de convivencia en donde se evocan recuerdos de rituales anteriores o de experiencias pasadas de los participantes.

Sobre la memoria colectiva podemos decir que es el cúmulo de imágenes del pasado consensuadas en el presente por un grupo de individuos, ya que, si bien cada uno conserva recuerdos propios, estos son moldeados por los recuerdos de otros individuos. Dicho consenso hace que las imágenes que cada integrante posee como individuales, sean pulidas y acordadas por un grupo.

Sobre la memoria colectiva Maurice Halbwachs señala que: “en efecto, una o varias personas uniendo sus recuerdos, pueden describir de manera muy exacta ciertos hechos u objetos que hemos visto al mismo tiempo que ellas, e incluso reconstruir toda serie de

nuestros actos y nuestras palabras” (p. 69). Así podemos entender que el intercambio de recuerdos en la manufactura de ofrendas comunitarias es el lugar en el que se consensan recuerdos de un grupo con intereses o territorio en común.

Tomando en cuenta la manufactura artesanal de las ofrendas de materia vegetal, es necesario recalcar la manipulación de la vegetación para elaborar la ofrenda, ya que es un espacio de visualidad multisensorial en la que invariablemente la imagen es filtrada por los sentidos y, con esta, el recuerdo de sensaciones similares en el pasado.

Figura 20

Vestimenta de Xita Corpu

Nota. Vestimenta ritual elaborada con troncos de maguey, ixtle y hojas de maíz, Temascalcingo, Estado de México, 2018, Xita Corpu, fotografía de Carlos Gordillo.



Al tener en cuenta el carácter cíclico de los rituales de elaboración de ofrendas, es evidente que la memoria tiene también un carácter cíclico, es decir un espacio en el que la memoria colectiva es recordada y con esta un espacio en el que la individualidad que absorbe la cotidianidad de los sujetos es irrupida para activar la memoria de un grupo.

Sobre los rituales religiosos Byung-Chul Han asegura que “[l]o cíclico de la fiesta viene de que los hombres sienten periódicamente la necesidad de congregarse, ya que su esencia es la colectividad. El ciclo festivo obedece a la alternancia de trabajo y reposo, de dispersión y congregación” (Han, 2021, p. 57), con esto el ritual de ofrendas votivas nos apunta a la integración de un individuo a una colectividad después de periodos de esparcimiento.



Figura 21

Congregación de mujeres para elaborar ramilletes florales

Nota. Los ramilletes florales son elaborados por las mujeres de un núcleo familiar, San Felipe del Progreso, México, 2017. *Sin Título*, fotografía de Diego Estrada Romualdo.

Con lo anterior se entiende que la ofrenda colectiva tiene la capacidad de congregarse a los individuos de un grupo que suelen esparcirse a causa del mundo globalizado, para migrar de un territorio a otro en busca de posibilidades de educación o trabajo, la ofrenda votiva es aquel pretexto para congregarse en un grupo con intereses en común.

En la actualidad, el mundo globalizado apunta a la rapidez, a la individualidad, a la producción, al consumo y al esparcimiento, por lo que los rituales religiosos son constantemente señalados como innecesarios, inservibles, de una inversión económica sin un final útil. Es por esto por lo que muchos rituales en la actualidad desaparecen, y con ellos también la concepción de un mundo cosmogónico y sagrado, con ellos también se anula una posibilidad de congregarse en comunidad.

Con lo anterior tenemos a bien entender que dichos rituales apuntan a imágenes de carácter colectivo, sagrado, cosmogónico; por lo que en su anulación conlleva a la imagen individual, profana y fugaz, se deja de lado la imagen que se estructura en comunidad.

En este sentido, los rituales de ofrendas vegetales comunitarios son un espacio en el que un individuo puede identificarse con un grupo social, en tanto que son vinculados por experiencias y por imágenes colectivas, o como lo señalaría Halbwachs "... a partir del momento en que nosotros y los testigos formamos parte de un mismo grupo y pensamos en común sobre ciertas cuestiones, hemos permanecido en contacto con ese grupo y somos capaces de identificarnos con él y confundir nuestro pasado con el suyo" (2011, p. 71). Por lo tanto, podemos señalar que las ofrendas en cuestión son reservorios de memoria colectiva, así como un espacio donde surgen procesos de identificación comunitaria.

2.3. TIEMPO EN LA MANIPULACIÓN ARTESANAL

El tiempo no es algo definitivo ni totalitario Fernando Zapata señala que "en la física cuántica el tiempo no es algo propio de la naturaleza de las cosas, ni algo estructural del universo y, por tanto, no es "real" [...], es un parámetro que va ligado a los cambios de energía, no es más que eso, es un asunto cultural, algo útil." (Zapata, 2012, p. 41), de esta forma podemos

entender al tiempo como un constructo social, que, a pesar de las múltiples invenciones para ser medido, depende de la percepción de los individuos.

El ser humano ha intentado medir el tiempo de diversas formas: relojes de sol, agua, arena, mecánicos, digitales, el calendario o los relojes cuánticos, son algunos dispositivos que el ser humano ha creado para aprehenderlo, incluso la horología se consagra como la disciplina especializada en medirlo. Las estaciones del año, primavera, verano y otoño son probablemente uno de los referentes más arcaicos para medir el tiempo para todas las culturas.

Los ciclos estacionarios develan una dimensión temporal por el clima y por la vegetación. Esta última aporta múltiples interpretaciones sobre el tiempo; Shuddhabrata Sengupta hace una pequeña apología sobre el tiempo y las flores: “las flores son como relojes, se abren y cierran en consonancia con los ritmos cotidianos, algunas se asemejan incluso a relojes de sol, al observarlas cambiar de ángulo es posible seguir la trayectoria del Sol y, por ende, la hora”. (Shuddhabrata Sengupta, 2014, p.16). Con este ejemplo podemos entender que los ciclos de floración por estación del año, por periodo de cultivo o por la capacidad de algunas flores de seguir el tránsito del sol durante un día, son también un dispositivo de percepción temporal.

Con lo anterior pretendo exponer las múltiples percepciones temporales que el ser humano genera en torno a la vegetación ya que es la materia prima de las ofrendas que en este trabajo me interesan. Los seres humanos hemos consensuado un tiempo ordinario, el cual rige la vida diaria y las actividades cotidianas, en contraste, existe un tiempo sagrado o cosmogónico, un tiempo desprendido de lo ordinario, de la monotonía laboral y que se escapa de los dispositivos convencionales de medirlo. Para acceder al tiempo sagrado las culturas han creado gran diversidad de rituales.

Los rituales de ofrendas de materia vegetal son un ejemplo de los rituales que permiten acceder a un tiempo sagrado. En este caso, la manipulación de la materia vegetal es el ejercicio ritual que permite a los hombres desplazarse de un espacio-tiempo ordinario a un espacio-tiempo sagrado. El tiempo sagrado es descrito por Mircea Eliade como:



Figura 22

Oferente adornando arcos de palomitas

Nota. La adhesión de los rosarios de palomitas de maíz al pequeño arco de madera requiere de minuciosidad artesanal. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

...indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible. Desde un cierto punto de vista, podría decirse de él que no “transcurre”, que no constituye una duración irreversible. [...] Es un tiempo ontológico por excelencia, “parmenídeo”, siempre igual a sí mismo, no cambia ni se agota. [y] [...] en ciertos aspectos, “puede equipararse con la eternidad” (Eliade, 2020, p.54).

Entonces, los rituales de manipulación vegetal son escenarios que llevan a la pausa, a un tiempo no transitable, el cual de forma ordinaria podríamos entenderlo como el tiempo del ocio, cuando se puede ejercer actividades que no responden a sistema de producción y trabajo capitalista.

Recalcando la manipulación vegetal en estas ofrendas, es necesario señalar nuevamente la cualidad sensorial que tienen, ya que los ejercicios de cultivar, cosechar, tejer la vegetación son los dispositivos que permiten al hombre religioso desplazarse del tiempo ordinario al tiempo sagrado.



Figura 23

Procesión de Trono del Señor del Huerto

Nota. Procesión en que el Trono de palomitas de maíz se desplaza del lugar de elaboración al templo católico, Atlacomulco, México, 2019, *Sin Título*, fotografía de Rubén Garduño.

Al respecto, Byun Chul Han en *La desaparición de los rituales* hace una analogía entre el tiempo festivo y el tiempo religioso:

La celebración de la fiesta cancela y supera el transcurso. A la fiesta le es inherente algo impercedero. El tiempo de la fiesta es un tiempo sublime. También el arte tiene su origen en la fiesta: La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y a la vez sea esta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad” (Han, 2021, p. 58).

Con esto es posible entender a la manipulación vegetal en los rituales como espacios donde el tiempo sagrado es entonces un tiempo de ensimismamiento o nulidad para un individuo, en el que puede desprenderse de categorías sociales impuestas como clase, género o etnia.

Sobre la percepción del entorno, y por lo tanto del tiempo, en los rituales religiosos Victor Turner propone la categoría “liminalidad”, la cual puede describirse como el momento en que los participantes del ritual “no están en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial.” (Turner, 1988, p. 102), en esta categoría el autor describe al ritual como el suceso en el que un ser humano puede desprenderse de las convenciones antropológicas y culturales convencionales. Así que, recordando que el tiempo es una convención social, o al menos su interpretación en la especie humana, podemos reiterar la posibilidad de las ofrendas comunitarias de materia vegetal de ser el medio a través del cual se puede tener una experiencia temporal indefinida.

El noreste del Estado de México es una región en la que existe pensamiento cosmogónico heredado por la cultura mazahua. Muchas de las prácticas rituales que se conservan en esta zona se relacionan con la naturaleza y especialmente con la vegetación, dos de las celebraciones más relevantes relacionadas a esta son, en primer lugar, la práctica denominada: *Florear la milpa*, un ritual que se lleva a cabo el 15 de agosto de cada año en la zona. Esta fecha indica el inicio para cortar elotes de las milpas. La práctica consiste en adornar con flores las cuatro esquinas de cada milpa, según los pobladores, éste es un acto de agradecimiento por los alimentos que se consumirán a partir de esa fecha.

Otra de las festividades relacionadas a la vegetación en la zona es la elaboración de cruces de pericón la noche del 28 de septiembre. Estas se elaboran con pequeños ramilletes de estas flores que son atados perpendicularmente y se colocan en puertas y ventanas de las casas de los creyentes. Estas cruces son utilizadas como protección contra el diablo, pues se cree que el 29 de septiembre, durante la celebración de San Miguel Arcángel, “el diablo anda suelto”.

Estos son sólo dos ejemplos de cultos relacionados a la vegetación en el noreste del Estado de México que enuncio como contexto para desplazarme a las estructuras que tienen mi principal atención y sobre las que este trabajo se ha desarrollado: las ofrendas comunitarias de materia vegetal. Estas tienen gran relevancia en esta región, ya que al ser una



Figura 24

Retorno de la ofrenda comunitaria.

Nota. Retorno de ofrenda hacia el lugar donde fue elaborada para desmontaje, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

zona con ascendencia mazahua existe la yuxtaposición del pensamiento cosmogónico mazahua y el pensamiento occidental, los cuales se encuentran en las fiestas patronales, principalmente.

Estas ofrendas son los escenarios que vinculan a los seres humanos con el espacio cosmogónico, es decir los santos y deidades concebidos en la región. En este trabajo me enfoco principalmente en las ofrendas que son elaboradas para los santos patronos de cada comunidad. Antes esto quiero aclarar que un santo patrón, en el pensamiento popular, es un santo que ha sido benevolente con una comunidad y por lo cual ésta debe ofrendar en su natalicio múltiples ofrendas para conseguir el equilibrio cosmogónico y el bienestar en las comunidades.

En este capítulo abordaré la descripción minuciosa del trabajo etnográfico realizado en la preparación de una ofrenda elaborada con flores de cempasúchil y palomitas de maíz a

San Miguel Arcángel en una comunidad con ascendencia mazahua al norte del Estado de México. Esta información fue obtenida con un riguroso trabajo de campo que inició en el 2018 y culminó (al menos para este proyecto) en 2021.

En este apartado también identificaré la clasificación de imágenes propuesta en el capítulo primero en la ofrenda específica resultado del trabajo de campo ya mencionado. De igual forma, incluiré los resultados del taller *Exvotos comunitarios, memoria y tiempo textil* un proyecto que resultó de la retribución comunitaria a la región que me permitió hacer investigación de campo para este proyecto. Dicho taller consiste en breves cursos comunitarios de teñido e impresión botánica con cempasúchil utilizado en la ofrenda, a partir de la cual se desprende una serie de producciones visuales.

Con este último ejercicio culminaré este proyecto de investigación reflexionando sobre la percepción de imágenes de los organismos vegetales y cómo estas pueden ser un vínculo para la creación de arte comunitario.

3.1. OFRENDA COMUNITARIA DE SAN MIGUEL TENOCHTITLÁN, JOCOTITLÁN, MÉXICO

San Miguel Tenochtitlán es una comunidad que pertenece al municipio de Jocotitlán, al noreste del Estado de México. En esta comunidad se elabora una ofrenda votiva comunitaria a San Miguel Arcángel, la cual tiene lugar dos veces al año con fechas 8 de mayo y 29 de septiembre. Si bien no se sabe con certeza la fecha exacta en la que comenzó a realizarse esta ofrenda, los cálculos de los mayordomos actuales apuntan a que tiene más de 120 años de realizarse de manera ininterrumpida. La ofrenda documentada para este proyecto será la ofrenda elaborada el 29 de septiembre de 2022.

Esta ofrenda en la comunidad se conoce popularmente como *El Nicho*, una estructura elaborada con barrotes de madera de 1.8 metros de base por 4.6 metros de altura, que son adornados con tiras de flores de cempasúchil y palomitas de maíz. A esta estructura también se ensamblan una portada y una estrella de madera adornados con papel metálico de múltiples colores.



Figura 25

Retorno del Nicho ofrendado a San Miguel Arcángel, Jocotitlán, México

Nota. Retorno de ofrenda hacia el lugar donde fue elaborada para su desmontaje, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Para la comunidad, elaborar esta ofrenda a San Miguel Arcángel responde a la necesidad de desprenderse de algo que pueda ser intercambiado con fuerzas divinas o cosmogónicas. Quienes realizan esta ofrenda son personas que hacen una petición para sanar algún mal que los aqueje o para agradecer las bienaventuranzas vividas. También participan personas que continúan con las ofrendas de alguien que ya falleció o que heredaron mediante mayordomías.

A continuación, describiré el proceso de elaboración de esta ofrenda, que como he dicho con anterioridad, consiste en un quehacer comunitario. Su elaboración se prepara con meses de anticipación, con una división de actividades específica que pueden dividirse de la siguiente forma:

Siembra de cempasúchil.

Esta flor es imprescindible para la ofrenda, pues es la que adorna la mayoría de la estructura y, si bien la comunidad no conserva las significaciones primigenias de esta flor, la relacionan con la resistencia, durabilidad y aroma. La flor de cempasúchil se reúne entre muchas personas que ofrendan a San Miguel Arcángel, algunas realizan convenios con comunidades cercanas para que siembren esta flor y pueda ser cosechada antes de realizar la ofrenda. Otras personas la siembran en terrenos propios y muy pocos la compran.

Las semillas para las flores de la ofrenda se obtienen de la ofrenda del año anterior, pues una vez que la ofrenda concluye su ciclo y se deshace, se recuperan algunas flores para desecar y obtener la semilla que posteriormente se sembrará para obtener la del próximo año. La siembra de esta flor, para quienes siembran en terrenos particulares o

Figura 26

Recolección de flores de cempasúchil para ofrenda a San Miguel Arcángel

Nota. Cosecha de flores de cempasúchil, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.



Ofrendas comunitarias de materia vegetal

para quienes alquilan terrenos en otras comunidades, se realiza en el mes de junio para cosechar las flores a finales de septiembre, ya que se diferencia por dos meses de anticipación con la producción masiva de cempasúchil en México, que sucede el 2 de noviembre.

Estrella, portada y arco

Estos son tres elementos importantes de la ofrenda que, si bien no son realizados con materia vegetal, implican un amplio ejercicio artesanal. A estos tres elementos se les conocen como *Los adornos del nicho*, los cuales fueron realizados con anterioridad por dos integrantes de la comunidad, sin embargo, al fallecer, la actividad fue retomada por la familia Morales Urbina.

Figura 27

Detalle de estrella elaborada con papel metálico

Nota. Elementos decorativos elaborados con papel metálico para la ofrenda a San Miguel Arcángel San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.



Lo característico de esos adornos es su elaboración con material metálico, pues a pesar de que la iconografía es diferente año con año, éstas conservan su particularidad brillantez en los materiales. Estos adornos comienzan a elaborarse en el mes de julio, es decir, dos meses de anticipación a la ofrenda. El primer paso del proceso es el bocetaje de las estructuras con elementos inspirados en la flora de la región o en la iconografía comunitaria resguardada por el Sr. Ismael Morales Urbina, quien posee una libreta especial en donde a lo largo del año plasma posibles diseños para la ofrenda al obtener inspiración o influencias de su entorno.

Una vez que se decide el boceto final, se compra el material y se realizan las plantillas de la iconografía asignando color y dimensiones específicas; algunas de las iconografías que se ha empleado en la ofrenda son flores, estrellas, matas de maíz, grecas o ángeles.

Figura 28

Adhesión de estrella a la ofrenda comunitaria

Nota. Sujeción de la estrella a la ofrenda comunitaria. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.



Ofrendas comunitarias de materia vegetal

Cuando se concluye la elaboración de toda la iconografía, esta se ensambla en las estructuras de forma definitiva. De entre todo el trabajo artesanal que implica, destacan sus particulares gofrados circulares al borde de la estrella y la portada que aparecen año con año.

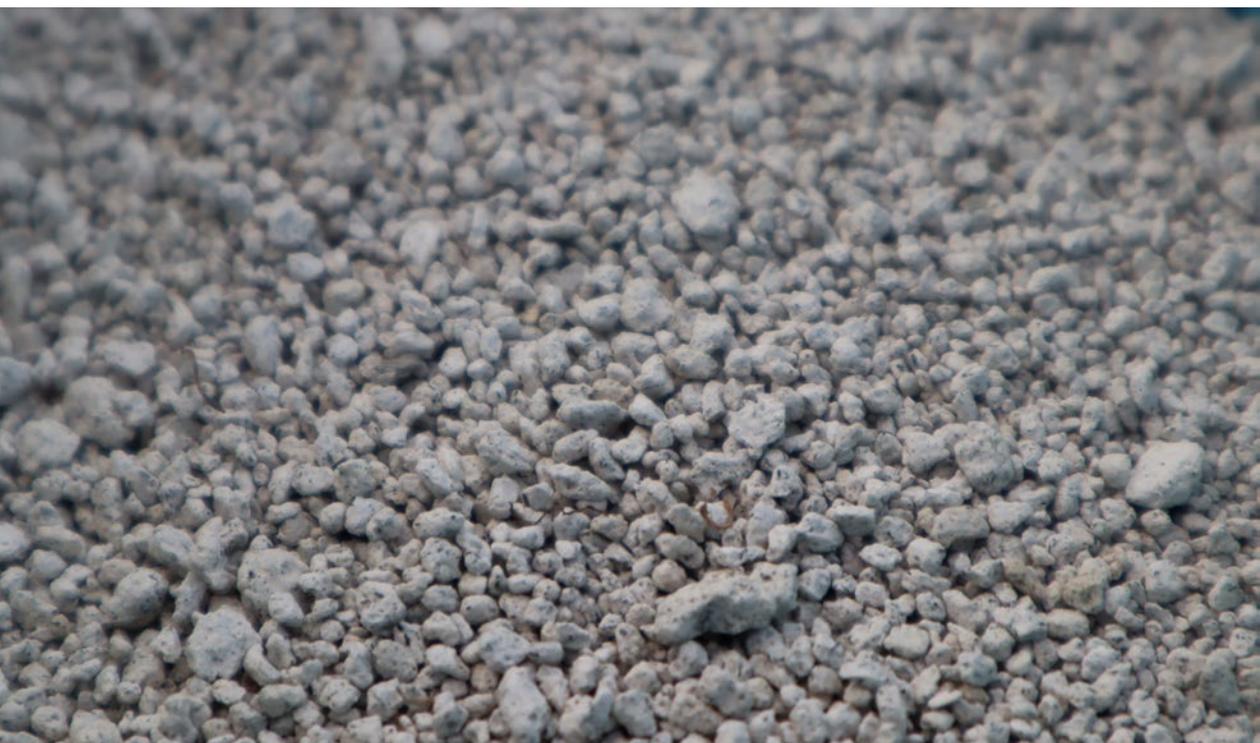
Recolección de arena

Esta actividad consiste en la recolección de la arena que se utilizará para la cocción de las palomitas de maíz. Esta tiene relevancia porque es recolectada de un paraje particular de la comunidad denominado, precisamente, *las arenas*, un paraje específico del cerro de la comunidad, donde hay arena que se compone de tierra con textura más que óptima para este proceso de cocción del maíz palomero.

Figura 29

Arena para cocción de palomitas

Nota. Arena recolectada en la comunidad, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.



La arena no ha sido reemplazada por aceite para elaborar las palomitas de maíz, ya que este proceso las mantiene en mejor estado al conseguir el reventado del maíz a través del calor directo con la arena y omitir el empleo de aceite que desprende olores ajenos a estas y además acelera su descomposición. Con este proceso las palomitas se conservan en buen estado por mucho tiempo.

Se recolectan aproximadamente 20 kilogramos de arena y tras su recolección la arena se deja orear al sol para eliminar rastros de humedad que pueda guardar. Para la cocción de las palomitas es necesario que la arena se encuentre completamente seca. Una vez oreada al sol se resguarda en costales para desplazar al lugar donde se elaborarán las palomitas.

Elaboración de palomitas de maíz

El maíz palomero usado en esta ofrenda, hasta antes del Tratado de Libre Comercio, fue el maíz palomero toluqueño, *tolonki*, el cual es una de las especies de maíz más antiguas de México. Sin embargo, en la actualidad el empleado en esta ofrenda es el maíz palomero comercial, importado generalmente de Estados Unidos de América.

La elaboración de las palomitas de maíz se realiza generalmente con ocho días de anticipación a la ofrenda. Es una actividad muy relevante porque se celebra ya en vísperas de la fiesta. Se inicia aproximadamente a las 9:00 am y culmina aproximadamente a las 13:00 pm, durante esta actividad se queman algunos cohetes. Para su elaboración, los materiales empleados son la arena previamente desecada, el maíz palomero, ollas de barro y enormes cestos de palma. El día de su elaboración se congregan las personas que ofrendarán este motivo y se dividen en tres grupos:

El primer grupo corresponde a tres mujeres quienes son las encargadas de realizar la cocción de aproximadamente 10 kilogramos de maíz palomero y de algunas ayudantes que cernirán las palomitas o acercarán los materiales a las cocineras. Para esto se construyen tres fogones, sobre los cuales cada una de las mujeres depositará una olla de barro con arena, la cual al obtener la temperatura necesaria se le agregarán los granos de maíz



Figura 30

Reventado de palomitas con arena

Nota. Cocción de palomitas de maíz con arena. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.



Figura 31

Cocción de arena en ollas de barro

Nota. Preparación de palomitas de maíz, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

que reventarán por el contacto con la arena caliente. Una vez que las palomitas están en su punto exacto, se ciernen con ayuda de una malla rectangular que aparta las palomitas de maíz de la arena. Ya cernidas las palomitas de maíz, éstas se depositan en grandes canastos de palma que se trasladan con los demás grupos.

El segundo grupo se encuentra en una casa vecina y corresponde aproximadamente a 30 personas, en su mayoría mujeres, tejiendo los populares *rosarios de palomitas de maíz*,

los cuales son tiras de palomitas de maíz cosidas con hilo y aguja aproximadamente de un metro y medio de largo. Para su elaboración las palomitas se vierten sobre mesas circulares donde se encuentran alrededor de seis integrantes tejiendo a hilo y aguja su propio *rosario de palomitas*.

Esta elaboración es muy minuciosa ya que se debe atravesar cada palomita de maíz con hilo y aguja cuidando que no se rompa y eligiendo la mejor posición de las palomitas para que los rosarios luzcan más abundantes. Una vez listos se resguardan en los cestos de palma.

Figura 32

Ensartado de palomitas de maíz para la elaboración de rosarios

Nota. Elaboración de rosarios de palomitas de maíz, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.



El tercer grupo corresponde a un pequeño grupo de hombres de la comunidad, quienes realizan los *arcos de palomitas de maíz*. Estos son 36 pequeños arcos formados con varitas de árbol de tejocote a los cuales se les da una forma curva, logrando un arco de 30 x 30 cm, los arcos con los que se cuenta son muy antiguos, pero si uno llega a romperse puede ser reemplazado por uno nuevo.

La actividad que realiza este último grupo es enrollar a los arcos de madera los rosarios de palomitas de maíz, ya que éstos serán parte de la ofrenda. Una vez concluidos son resguardados en canastos de palma y cubiertos con servilletas bordadas. Se resguardarán hasta el día de la elaboración del nicho donde realizarán una procesión hacia la casa donde se elaborará el Nicho.

Figura 33 ▼

Arcos de madera con palomitas de maíz

Nota. Preparación de arcos de madera con palomitas de maíz. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Figura 34 ►

Recolección de flores de cempasúchil

Nota. Oferente recolectando flores de cempasúchil, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.



Cosecha de cempasúchil y elaboración de rosarios

Un día anterior a la elaboración de la ofrenda, el 27 de septiembre, por la mañana se realiza la cosecha de flores de cempasúchil. Las personas que alquilan milpas en otras comunidades se reúnen para recolectarlas en grupo. Acuerdan una hora de salida de la comunidad para trasladarse de forma conjunta a la comunidad en la que recolectarán las flores.

Una vez que llegan al sembradío de cempasúchil los oferentes agradecen a quienes se encargaron de la siembra y cuidado de las flores; posteriormente, alistan ayates o canastas para la recolección. Frente al sembradío realizan una oración en la que agradecen el florecimiento de las semillas y reiteran su compromiso con San Miguel Arcángel. Concluida la oración cada uno se posiciona frente a un surco y comienzan a recolectar las flores más frondosas. La técnica de cada recolector es particular, se puede cortar con tijeras, navajas y los de mejor habilidad son aquellos que utilizan sólo las manos, cada flor cortada es cuidadosamente colocada en ayates o canastos.



Esta actividad demora aproximadamente cuatro horas, cuando concluyen la recolección la gente comparte un refrigerio en el cual inevitablemente relatan sus vivencias anteriores. Concluidos los alimentos y con las flores acomodadas apropiadamente para el regreso, agradecen a las personas que se encargaron de la siembra de las flores y regresan a la comunidad. Aquellos que siembran en terrenos particulares también recolectan sus flores el mismo día. El proceso es el mismo, sólo que se ejecuta de forma personal.

Por la tarde, los oferentes se reúnen en la casa de un habitante de la comunidad para realizar los *rosarios de flores de cempasúchil* de forma colectiva. Para esto, cada uno lleva las flores recolectadas a la casa en donde se realicen dichos rosarios. La imagen que se obtiene de tal cantidad de flores es una montaña de flores amarillas que despide su particular olor.

Figura 35

Arcos de palomitas de maíz

Nota. Ofrenda de arcos de palomitas de maíz. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.



Una vez que llegan todos o la mayoría de los participantes, se realiza una oración y con esta comienza un ritual comunitario de materia vegetal, en el cual las flores son cosidas a hilo y aguja hasta lograr tiras de un metro y medio aproximadamente, en esta actividad, abunda la manipulación de las flores, pues la enorme cantidad de cempasúchil supone una abundancia de olor, color y textura. Además, la interacción entre los habitantes detona innumerables anécdotas que reiteran la memoria colectiva de la comunidad. Al finalizar la actividad *los rosarios de flores de cempasúchil* son guardadas en grandes canastos de palma, los cuales desfilarán al día siguiente antes de elaborar la ofrenda.

Unión de estructura de madera

Esta tarea se ejecuta el mismo día de la recolección de las flores de cempasúchil, 27 de septiembre. Consiste en el ensamblaje de los barrotes de madera que darán soporte a la ofrenda; tal estructura es articulada entre cinco personas de la comunidad, principalmente hombres. Por el peso que suponen los barrotes y la fuerza empleada al atar la estructura, una particularidad de este proceso es que los barrotes son unidos con lazo de ixtle (fibras obtenidas de magueyes), por lo cual esta actividad exige paciencia para los participantes y una tensión óptima para conseguir los ángulos adecuados en cada intersección de la estructura.

Los barrotes de madera son resguardados en casa de la familia en donde se elabora esta ofrenda. Si bien la estructura tiene una forma de prisma piramidal que asemeja una casa, esta se posiciona en forma horizontal, pues de esta forma las flores y las palomitas de maíz pueden adherirse de forma más práctica.

En el patio también se coloca una lona para que cubra la estructura de los rayos del sol o de la posible lluvia. Asimismo, se colocan sillas en donde se espera a los participantes y curiosos que participarán en la elaboración de esta ofrenda.



Figura 36

Estructura para la ofrenda comunitaria.

Nota. Ensamble de barotes de madera para la estructura de la ofrenda, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Elaboración de ofrenda el 28 de septiembre de 2021

Este día es el más esperado por los oferentes, pues corresponde a la entrega de la ofrenda comunitaria a San Miguel Arcángel. Éste comienza con dos sucesos relevantes simultáneos: por una parte, en la iglesia católica la escultura de San Miguel Arcángel es bajada de su altar. Este acontecimiento se anuncia con un tañido particular de las campanas, el cual indica a los habitantes de la comunidad que el Santo Patrono está descendiendo de su altar en brazos de Natalio López hijo, quien, según la tradición es el único al que le es permitido

dicho descenso pues los habitantes de la comunidad mencionan que de intentarlo alguien más el Santo se vuelve pesado a tal grado de ser imposible sacarlo de su altar.

Natalio López baja de su altar a la imagen de San Miguel Arcángel. Para protegerlo usa guantes y un mantel bordado en punto de cruz a modo de capa, aquellos que lo apoyan usan también guantes y cubrebocas para proteger a la imagen de cualquier tipo de deterioro.



Figura 37

*Descenso de San Miguel
Arcángel*

Nota. Descenso de San Miguel
Arcángel en hombros de Natalio
López. San Miguel Tenochtitlán,
Jocotitlán, México, 2021,
fotografía de Edith Montoya
Pérez.

El descenso de San Miguel del altar es acompañado por una música de viento y contemplado por los creyentes de la comunidad. Tras ser recibido entre aplausos, San Miguel Arcángel es depositado a un lado del altar sobre una base de madera donde se vuelve cercano a los feligreses, con esta acción el santo parece ser un umbral a través del cual es accesible el mundo sagrado para las personas religiosas.

Por otra parte, y de forma simultánea, en una colonia de la comunidad da inicio el recorrido de los adornos de flores, la portada de la iglesia inicia el recorrido, posteriormente se integran los *rosarios de cempasúchil*, éstos se depositan sobre canastos de palma que son cargados sobre la espalda de los oferentes. La portada de la iglesia se detiene frente a ésta para ser colocada en su lugar, las flores de cempasúchil continúan su recorrido hacia la casa de la Sra. Rosa García Vda. de Martínez, donde se realizará la ofrenda. La casa se encuentra a las faldas del cerro de la comunidad, al recorrido se integran *los rosarios de palomitas de maíz* colocados en canastos de palma y cubiertos con servilletas bordadas, así como la estrella, la portada y el arco. De esta forma todos los elementos que conforman la ofrenda desfilan por las calles de la comunidad hasta llegar a la casa de la familia donde se elaborará la ofrenda y donde espera la base de madera donde se incorporarán todos los elementos.

Al terminar la procesión los oferentes saludan respetuosamente a los mayordomos principales de la ofrenda y a los dueños de la casa, posteriormente reúnen todos los rosarios de cempasúchil en un mismo lugar y en otro depositan los canastos con rosarios de palomitas de maíz, la estrella, la portada y el arco.

Tras ser recibidos todos los elementos que se emplearán en la ofrenda con una oración en la que se agradece y se reitera el compromiso para la construcción de la ofrenda a San Miguel Arcángel, los mayordomos, los oferentes y curiosos en general comienzan a elaborar la ofrenda. El primer elemento utilizado para adornar son los rosarios de cempasúchil, para esto hay un grupo exclusivo que se encarga de seleccionar los rosarios más largos, más frondosos y de comprimir adecuadamente las flores, otro grupo es el encargado de adherir los barrotes de madera en forma de espiral. Esta tarea se realiza con calma, pues se debe cuidar que las flores se maltraten lo menos posible.



Figura 38

Ensamble de arcos de palomitas de maíz en la ofrenda

Nota. Oferente adhiriendo arcos de palomitas de maíz a la ofrenda comunitaria. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Una vez terminada la adhesión de las flores de cempasúchil a los barrotos de madera, se insertan los arcos de palomitas de maíz a los costados de la ofrenda. Estos se sostienen con hilos que se ocultan entre las flores.



Figura 39

Adhesión de rosarios de cempasúchil a estructura de madera

Nota. Elaboración de ofrenda comunitaria, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Posteriormente se añaden los rosarios de palomitas de maíz sobre los barrotes superiores que forman la parte más alta de la ofrenda. Finalmente, se integran los tres últimos elementos, la estrella la portada y el arco. Tras concluir la ofrenda los participantes comen en conjunto y esperan la llegada de las danzas para poner en pie la ofrenda y comenzar el recorrido para entregarla a San Miguel Arcángel.



Figura 40

Selección de rosarios de cempasúchil para ofrenda

Nota. Selección de rosarios de cempasúchil, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Entrega de la ofrenda a San Miguel Arcángel

El 28 de septiembre es el día en que los creyentes entregan la ofrenda prometida a San Miguel Arcángel. La cita es en la casa de la familia donde la ofrenda fue elaborada por la mañana, la cual permanece recostada esperando el inicio de su trayecto. A las cinco

de la tarde arriban la danza de las pastoras y los músicos de la comunidad (el flautista y el tamborero), quienes son recibidos por los mayordomos de la ofrenda y los caseros. Simultáneamente, en la colonia “El rincón” parte la procesión que lleva *la cera*, pues ésta encabezará la procesión del Nicho.

Entre cantos, cohetes y copal, la ofrenda es puesta de pie para ser presentada a todos los asistentes, para iniciar una procesión llena de algarabía comunitaria que incluye los danzantes matachines, la danza de las pastoras, el tamborero, el flautista y bandas de viento. La ofrenda es puesta en pie por ocho devotos quienes turnarán sus puestos constantemente para cargar el nicho durante la procesión con feligreses de la comunidad.

Para los creyentes, cargar la ofrenda es un acto de fe, pues en la comunidad se cree que el peso de la ofrenda corresponde a las buenas o malas acciones de cada individuo. Tal acción es descrita por los participantes como un momento de relevancia espiritual donde conviven con la materia vegetal que será ofrendada, se convierte también en un acto de sacrificar la fuerza física por la bienaventuranza que el Santo Patrón otorgará al recibir la ofrenda prometida. Cabe señalar que generalmente son hombres quienes cargan la estructura, sin embargo, en la actualidad también participan mujeres.

La ofrenda desciende por la calle principal de la comunidad, pues la casa donde se elabora se encuentra a las faldas del cerro y por el contrario, la iglesia se encuentra en la planicie. El evento es tan relevante en la comunidad que la gente que pertenece a la religión católica adorna las calles por donde desfilará la ofrenda, incluso se elaboran tres arcos icónicos por algunos feligreses. En estos tres grandes arcos, la ofrenda puede ser contemplada a detalle y las mayordomías encargadas de los arcos en ocasiones dedican palabras a la mayordomía del nicho.

Durante el recorrido de la ofrenda los habitantes de la comunidad salen a contemplarla desde sus casas, y muchos se unen al recorrido para acompañarla hasta la iglesia y contemplar su encuentro con San Miguel Arcángel.

El momento más relevante es cuando la ofrenda llega a la iglesia, pues será este recinto donde la ofrenda será finalmente entregada a San Miguel Arcángel. Al llegar al atrio de la iglesia, la ofrenda es recibida y bendecida por el sacerdote. Para ingresar es



Figura 41

Inserción de San Miguel Arcángel en la ofrenda.

Nota. Encuentro de la ofrenda con San Miguel Arcángel, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

necesario recostar la ofrenda de forma horizontal ya que sus dimensiones superan a las de la entrada de la iglesia. Una vez que la ofrenda se encuentra dentro del templo católico, esta es puesta en pie, para presentarse a San Miguel Arcángel quien la espera frente al altar sobre los hombros de sus devotos.

Con el canto de las pastoras de fondo la ofrenda en brazos de los creyentes es acercada a San Miguel Arcángel quien permanece también en hombros de sus feligreses, por lo cual el acto puede ser contemplado por todos los presentes. En cuanto la ofrenda llega frente a San Miguel Arcángel simbólicamente la entrega se ha concluido, por lo cual se

percibe gran júbilo al interior del recinto pues la promesa de la ofrenda ha sido cumplida. En este momento la gente aplaude e incluso pueden percibirse lágrimas entre los asistentes. Es nuevamente el momento en que el mundo cotidiano se desvanece y el mundo sagrado puede ser habitado.

Tras el momento cumbre se procede a colocar la ofrenda a un lado del altar, para posteriormente introducir a San Miguel Arcángel dentro de ésta. En este momento la manda o la ofrenda de los devotos está concluida y los ciclos comunitarios respetarán su ciclo.

El sacerdote cierra el acto con palabras de bienaventuranza y bendiciendo a los presentes. Posteriormente los feligreses hacen una gran fila para contemplar a San Miguel Arcángel de frente y elevar sus plegarias o enunciar sus agradecimientos. La ofrenda y San Miguel Arcángel permanecerán en este lugar por 15 días en los cuales los devotos podrán contemplarlo y elevar sus oraciones.

Desmontaje de la ofrenda y ascenso de San Miguel Arcángel a su altar

Al concluir los 15 días en que la ofrenda permanece frente al altar, el 13 de octubre, durante al anochecerse realiza una celebración eucarística de la *tornafiesta* en la que se dan por concluidas las celebraciones del ciclo festivo a San Miguel Arcángel. Una vez concluida la celebración religiosa se anuncian los cambios de mayordomía para la próxima celebración religiosa. Finalmente, el mayordomo principal enuncia palabras de agradecimiento al Santo Patrón de la comunidad y a las mayordomías que hicieron posible las celebraciones.

Una vez concluidos los discursos, tras una limpieza exhaustiva y cuidadosa, San Miguel Arcángel es devuelto a su lugar, nuevamente en brazos de Natalio López y vecinos de la comunidad, quienes lo devuelven a su lugar en el altar donde permanecerá hasta su próximo ciclo festivo. Este acto es el indicio para que los oferentes retiren respetuosamente la ofrenda de la iglesia. Para este momento la ofrenda ha cambiado ya su aspecto, las flores se ven deshidratadas, sin embargo, su olor característico entre flores de cempasúchil y palomitas de maíz aún permanece. Nuevamente ocho son los integrantes que sacarán la ofrenda de la iglesia.



Figura 42

Desmontaje de ofrenda comunitaria

Nota. Participantes desmontando la ofrenda comunitaria, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Cuando la ofrenda se encuentra afuera de iglesia, se integra la procesión que la llevará de vuelta al lugar donde se elaboró, esta procesión de retorno es mucho más sencilla que la del 28 de septiembre, en ella sólo participan el tamborero, el flautista, la danza de las pastoras, así como las personas interesadas en el recorrido de la ofrenda.

La ofrenda recorre el trayecto de vuelta a la casa donde se elaboró y llega al ponerse el sol. Entre los participantes comienza el desmontaje de la ofrenda, en primer lugar, se retiran las flores de cempasúchil ya desecadas, muchas de éstas serán recolectadas por los oferentes para sembrar nuevamente para la próxima ofrenda el resto es dispersado a



Figura 43

Desmontaje de ofrenda comunitaria

Nota. Detalle de flores de cempasúchil desecadas. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez

las faldas del cerro en donde se desintegrarán. Posteriormente, se retiran las palomitas de maíz, se depositan en bolsitas de plástico y son repartidas entre los asistentes para degustarlas. También se retiran *la portada*, *el arco* y *la estrella*, finalmente se desmonta la estructura entrelazada con hilos de ixtle.

Los barrotes serán resguardados por los caseros. Al concluir el desmontaje de la ofrenda, generalmente ya bien caída la noche, se reparte un refrigerio a los asistentes, generalmente mole y arroz, tras lo cual se despiden amablemente entre ellos reiterando su compromiso para el próximo año. Con esto concluye en su totalidad la ofrenda anual al Santo patrono de la comunidad.



Figura 44

Desmontaje de ofrenda comunitaria

Nota. Oferentes retirando flores de cempasúchil de la ofrenda. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

3.2. LAS POSIBILIDADES DE VER UNA OFRENDA COMUNITARIA DE MATERIA VEGETAL

En el capítulo uno propuse una clasificación de filtración de imágenes según las designaciones de ver en la lengua mazahua: *Janda*, *Nuú* y *Kjiñi*, así como algunos esquemas para su comprensión; en este apartado retomaré dicha clasificación, aplicada en la ofrenda comunitaria de San Miguel Tenochtitlán, descrita en el apartado anterior. Para esto ahondaré en los procesos perceptivos entre espectadores y medio (ofrendas) como una forma de aproximación a las imágenes que se perciben.

Primero, me gustaría definir a la imagen como el constructo interpretativo que crea un ser vivo en relación con un contexto determinado. En los seres humanos, por ejemplo, podríamos hablar de contextos culturales y sociales específicamente, pues tal como lo menciona Mitchell: “La visión es tan importante como el lenguaje en mediar relaciones sociales, y no es reductible al lenguaje, al signo o al discurso” (Mitchel, 2017, p. 22). Respecto a la propuesta del autor, podríamos entender a las imágenes como entes capaces de codificar experiencias y relaciones particulares emancipadas del lenguaje.

Por los motivos anteriores, propongo tres esquemas de percepción de imágenes en los seres humanos en tres contextos particulares. En primer lugar, a las imágenes visibles como aquellas imágenes construidas en el contexto cultural de un sujeto, las cuales son familiares; en segundo lugar, las imágenes invisibles, aquellas imágenes que son ajenas al contexto cultural de un sujeto y por consiguiente carecen de interpretación; y en tercer lugar, a las imágenes cosmogónicas como las imágenes que se perciben cuando el hombre, a través de niveles plurisensoriales, se vincula a experiencias rituales religiosas distintas a las imágenes experimentadas en el mundo convencional.

Para esto retomaré nuevamente los tres pasos en los que se esboza una imagen, desde una perspectiva antropológica para Belting, (2010, p. 38) los cuales son imagen-medio-espectador, en donde la imagen es la experiencia mental construida en la relación medio y cuerpo, medio es el objeto que es necesario para la corporeización de la imagen, el cuerpo es el repositorio que filtra el medio y por ende anima a la imagen.

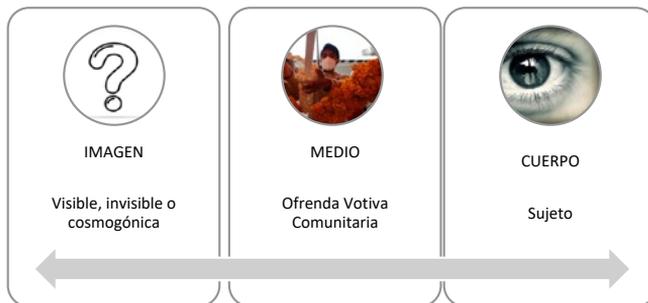


Figura 45

Esquema para el estudio de la imagen en Ofrendas comunitarias retomando las categorías de Belting (2010).

Nota. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022,

esquema de Edith Montoya Pérez

Primera posibilidad: Janda, ver imágenes invisibles

Esta forma de ver propuesta en el capítulo uno, es aquella en la que un sujeto se posiciona frente a un medio codificador de imagen, pero es incapaz de codificar imágenes familiares culturalmente, construyendo así una imagen lejana o una imagen invisible. Entonces, podríamos definir a las imágenes invisibles como aquellas imágenes en que el cuerpo, tras posicionar la mirada en el medio codificador de imagen, es incapaz de reconocer o de hilar a su archivo mnemónico de imágenes internas.

Sobre la ofrenda comunitaria de San Miguel Tenochtitlán, podemos deducir que es un medio codificador de imágenes invisibles para aquellos que permanecen lejanos a este tipo de prácticas rituales, para quienes posicionan la mirada sobre la ofrenda, pero esta no tiene ninguna identificación cultural. Para ellos no existe la filtración de imágenes cosmogónicas ni sagradas.

Para esta primera posibilidad visual, las únicas imágenes que son filtradas responden a las lógicas perceptuales convencionales, específicamente vegetación, color, olor o sensación que generalmente son las percepciones consensuadas como objetivas, es decir, no se les atribuyen dotes rituales. En este sentido, hablaríamos de palomitas de maíz, un producto de consumo para mirar películas o flores de cempasúchil para adornar altares en México en las celebraciones del 2 de noviembre, en tanto sistema de pensamiento hegemónico occidental.

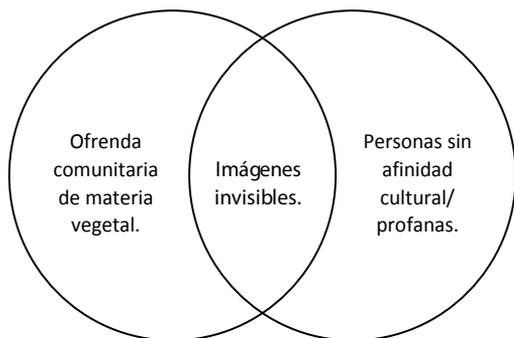


Figura 46.

Esquema de filtración de imágenes invisibles en las ofrendas comunitarias de materia vegetal

Nota. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Segunda posibilidad: Un'u ver imágenes visibles

Podríamos resumir esta idea diciendo que en este apartado la relación sujeto-medio produce una imagen desconocida en cuanto hablamos de la función ritual y cosmogónica de la ofrenda, ya que si hablamos de espectadores ateos o creyentes de otras doctrinas religiosas independientes a la católica, esta ofrenda no tiene dotes cosmogónicos y por lo tanto son incapaces de percibir imágenes religiosas en su sistema de creencias. Con base en su contexto cultural, la imagen cosmogónica es imperceptible.

En esta segunda propuesta me refiero a las imágenes visibles como aquellas que son identificables con el archivo mnemónico de un sujeto, es decir, aquellas imágenes que se registran en la memoria de una persona durante su inmersión en determinados contextos culturales a través de los sentidos (tacto, olor, gusto, sonido o visualidad).

De esta forma podría sugerir que las personas que identifican imágenes visibles en la ofrenda comunitaria realizada a San Miguel Arcángel son aquellas que tienen una afinidad cultural a la localidad o los elementos específicos de la ofrenda. Por el simple hecho de nacer en la comunidad o de que el sistema de creencias haya sido heredado por la familia, estos sujetos no deben ser forzosamente participantes activos en la ofrenda.

Cabe señalar en este apartado que no todos los habitantes de la comunidad pueden generar sentido de pertenencia, pues existe quien ha podido romper todo tipo de relación o afecciones con ésta y, a pesar de nacer o crecer en la comunidad, pueden no sentirse pertenecientes a esta ni a sus producciones antropológicas o culturales.

De los espectadores que podrían filtrar imágenes visibles son aquellos que se relacionan a la ofrenda con fines religiosos o rituales, por ejemplo, espectadores de las procesiones o de la elaboración, investigadores que documentan la ofrenda o incluso feligreses que participen de otras actividades religiosas, pero identifican a la ofrenda tan sólo como un adorno.

La experiencia sensorial que se percibe en esta segunda propuesta visual son sabores, olores, colores e imágenes relacionadas a las festividades de la comunidad, es decir, a través de las percepciones sensoriales que se pueden percibir de la ofrenda se codifican imágenes que generan sentidos de pertenencia entre los receptores de estas.

En esta segunda posibilidad de *ver* hablamos de la relación sujeto-medio en la que las imágenes filtradas se identifican con el repositorio de imágenes preestablecidas en un sujeto.

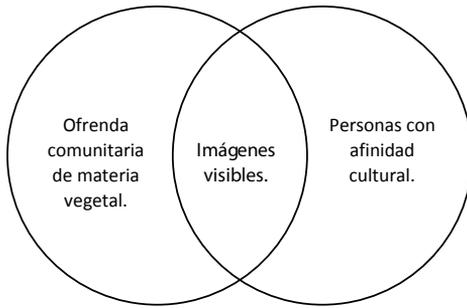


Figura 47

Esquema de filtración de imágenes visibles en las ofrendas comunitarias de materia vegetal

Nota. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, esquema de Edith Montoya Pérez.

Tercera posibilidad: Kjiñi. Ver imágenes cosmogónicas

En el capítulo primero sugerí esta forma de *ver* como aquella en donde los seres humanos filtramos imágenes de carácter cosmogónico. Es el caso de imágenes rituales en donde el ser humano consigue una interacción al mundo sagrado, no humano, en el cual el sujeto se desprende de la interpretación de signos consensuados por la sociedad. En este nivel perceptual de imágenes se encuentran los rituales mágico-religiosos.

En la ofrenda comunitaria de San Miguel Tenochtitlan propongo que quienes filtran estas imágenes cosmogónicas son las personas que participan activamente en la elaboración de la ofrenda, pues ofrendar es desprenderse de algo para otorgárselo a un ser superior, para sanar o aliviar algún malestar. En este caso, ofrendar materia vegetal es el vínculo entre el mundo terrenal y el mundo sagrado, el lugar donde lo cosmogónico es vigente.

Para ellos la ofrenda cumple una función religiosa, pues al ser intercambiada con un ser superior se tendrá acceso a su intervención en solicitudes y mandas. Para el hombre religioso, fiel creyente de estas prácticas, el acercamiento a lo divino es palpable, y por ende, las imágenes religiosas, la percepción de lo sagrado a través de las flores de cempasúchil y palomitas de maíz, pertenecen a dicho plano.

Ofrendas comunitarias de materia vegetal

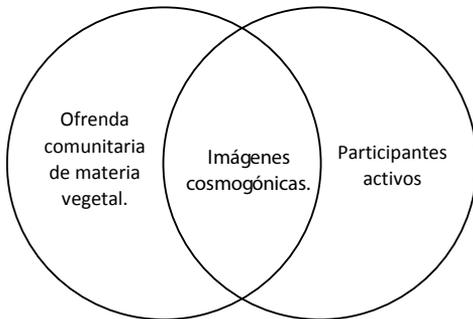


Figura 48

Esquema de filtración de imágenes cosmogónicas en las ofrendas comunitarias de materia vegetal.

Nota. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, esquema de Edith Montoya Pérez.

En esta tercera posibilidad de *ver* hablamos de la relación sujeto-medio en la que las imágenes filtradas pertenecen al plano de lo divino, aquello que nos supera como seres humanos y por lo tanto no es nombrado porque se desprende de las experiencias cotidianas.

Figura 49

Adhesión de rosarios de cempasúchil a estructura de madera

Nota. Elaboración de ofrenda comunitaria, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía Edith Montoya Pérez.



En esta tercera propuesta visual se internalizan imágenes que responden a los planos cosmogónicos a través de la plurisensorialidad que los individuos perciben de la vegetación con el tacto, olor, sabor, color y sonido; elementos sensoriales del ritual que producen el desface perceptual de la realidad convencional para arribar los planos cosmogónicos o sagrados concebidos por las culturas.

Respecto a la visualidad José Luis Brea asegura que todo ver es el resultado de una construcción cultural, un hacer híbrido [y por lo tanto] complejo (Brea, 2012.); tal carácter complejo podemos entenderlo como la tensión constante de las tres formas de *ver* antes descritas, las cuales impulsan o anulan la creación de los medios generadores de imagen, pues a partir de estas una hegemonía determina qué medios y, por lo tanto, qué imágenes deben conservarse.

Figura 50

Adhesión de rosarios de palomitas de maíz a estructura de madera

Nota. Elaboración de ofrenda comunitaria, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.



En la actualidad vivimos en una sociedad en la que el ritual o la búsqueda de lo sagrado es cada vez menos recurrente, así como la preservación de lo vegetal y la cohesión comunitaria, lo que lleva a la desaparición de muchas de estas ofrendas. Sobre los rituales, Han asegura que estos:

Transmiten y representan aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada una comunidad; [sin embargo], [...] El mundo sufre hoy una fuerte carestía de lo simbólico se pierden aquellas imágenes y metáforas generadoras de sentido y fundadoras de comunidad que dan estabilidad a la vida (2021, p. II).

Con la desaparición de los rituales y, en este caso específico, de las ofrendas de materia vegetal, es importante señalar que, con éstas, lo sagrado, así como lo comunitario o la preservación vegetal desaparecen con ellas.

3.3. TALLERES COMUNITARIOS DE TEÑIDO E IMPRESIÓN BOTÁNICA

La ofrenda en cuestión tiene mi particular interés ya que desde hace un año se ha promovido su anulación; ante la constante amenaza de desaparición, propuse un ejercicio de teñido e impresión botánica en textil con las flores empleadas en esta ofrenda con la finalidad de generar un registro de sus imágenes ante su posible desaparición.

La materia prima utilizada fueron las flores de cempasúchil recolectadas del desmontaje de la ofrenda. Esta fue previamente solicitada a la mayordomía responsable de la ofrenda, quien no tuvo inconveniente en el uso tintóreo que se les daría a las flores, pues aseguró que la ofrenda había cumplido ya su objetivo, lo único que solicitaron fue respeto a los residuos.

La elaboración del registro se realizó en tres municipios del norte del Estado de México: Ixtlahuaca, Jocotitlán y San Felipe del Progreso a través de la convocatoria “Talleres de teñido e impresión botánica con cempasúchil”. Al iniciar los talleres, se explicaba a los participantes el origen de la materia prima, a la cual respondieron en su mayoría con la segunda forma de ver *nu’u* (imágenes visibles o cercanas), pues ofrendas similares abundan en la región por lo que la mayoría se identificaba con estas.



Figura 51

Taller de teñido con cempasúchil

Nota. Conclusión de taller de teñido con flores de cempasúchil. Calvario del Carmen, San Felipe del Progreso, México, fotografía de Lucero López, 2021.

Posteriormente, tras la convocatoria abierta al público, dos instituciones se mostraron interesadas en el taller: la primera fue Universidad de Ixtlahuaca CUI y la segunda el Telebachillerato Comunitario Calvario del Carmen, además de la Comunidad de San Miguel Tenochtitlán.

La preservación de imágenes a través del teñido y la impresión botánica se debe a la reflexión de la vegetación como un dispositivo con las cualidades de filtrar imágenes, ya que el neurobiólogo vegetal, Stefano Mancuso propone la capacidad de las flores de tener memoria, pues señala que las plantas “[pueden] aprender la falta de la peligrosidad de un suceso y distinguirlo de otros potencialmente peligrosos. Por consiguiente, [son] capaces de recordar experiencias pasadas” (Mancuso, 2017, p.28,). Si las flores son capaces de recordar, entonces son capaces de reconocer su entorno, filtrar imágenes, almacenarlas y recordarlas.



Figura 52

Materiales para teñido con flores de cejasúchil

Nota. Tela de algodón, lana, alumbre potásico y flores de cejasúchil, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, fotografía de Edith Montoya Pérez.

Por lo anterior, las imágenes en los rituales de ofrendas comunitarias de materia vegetal no sólo son percibidas por quienes las realizan, sino también por la vegetación de la que se conforman. En este sentido, el registro tintóreo y botánico en textil se apuntó como el ideal para mantener la presencia de las imágenes sagradas, comunitarias y vegetales, implícitas en las ofrendas.

Me gustaría señalar que en la Ofrenda Comunitaria de San Miguel Tenochtitlán las flores que se desecan año con año proporcionan las semillas que son sembradas para la ofrenda del próximo año. Con esto quiero rescatar que cumplen un propósito ritual desde antaño y me cuestiono si son capaces de reconocer el fin ritual para el que son producidas.



Figura 53

Cempasúchil ritual desecado

Nota. Flores de cempasúchil desecadas, San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2021, fotografía de Edith Montoya Pérez.

A continuación, realizaré una breve descripción de los tres talleres comunitarios llevados a cabo en este proyecto, éstos sucedieron en San Miguel Tenochtitlán, Ixtlahuaca y Calvario del Carmen. Todos comenzaron con una revisión antropológica a las ofrendas comunitarias, posteriormente la percepción visual de éstas y finalmente en la práctica del proceso de teñido con flores de cempasúchil. Si bien los temas tratados fueron iguales en todos los talleres, cada uno tuvo sus particularidades.

San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México

El primer taller se denominó: *Exvotos comunitarios: Memoria y Tiempo textil*, éste se realizó en San Miguel Tenochtitlán Jocotitlán, México, comunidad a la que pertenece la ofrenda con la que se realizó el proceso de teñido natural. Este primer taller de ejecutó en colaboración con la asociación cultural *Dumuiji*, quienes apoyaron con la difusión en sus plataformas digitales. Debido a las medidas sanitarias recomendadas por el COVID-19 el cupo del taller se limitó a 10 lugares, los participantes de este taller fueron jóvenes, pertenecían a la comunidad y a comunidades vecinas.

UAEM

FACUL TADEAR

**EXVOTOS COLECTIVOS:
MEMORIA Y TIEMPO TEXTIL**

**TALLER DE TEÑIDO TEXTIL Y
ECOPRINT CON CEMPASÚCHIL**

5, 6 y 7 de Noviembre
12:00 a 14:30 hrs.

Totalmente Gratuito

Interesados enviar la siguiente información al 712 244 65 34:

- Nombre completo
- Lugar de origen
- Edad

Cupo limitado

Imparte:
Edith Montoya Pérez
San Miguel Tenochtitlán,
Jocotitlán, México.

Figura 54

Cartel promocional del taller de teñido e impresión botánica

Nota. Cartel promocional del Taller Exvotos colectivos: Memoria y Tiempo Textil, Jocotitlán, México.

El taller se desarrolló en dos sesiones de tres horas cada una, en la primera, se expuso el origen de la materia prima tintórea proveniente de una ofrenda comunitaria. Como todos los participantes identificaban este tipo de prácticas se generó un diálogo sobre los procesos de identificación que se producen en estas ofrendas, así como el valor simbólico que poseen en la región. Posteriormente, se realizó la práctica de teñido con flor de cempasúchil. Como primer ejercicio se pigmentaron lienzos de manta de 20 x 20 cm. En la segunda sesión se pigmentaron playeras de algodón, las cuales pudieron ser portadas por los estudiantes.

Universidad de Ixtlahuaca CUI, Ixtlahuaca

Tras la difusión del taller en plataformas digitales el Centro Universitario de Ixtlahuaca se mostró interesado en el proyecto por lo que realizó la invitación para impartir el taller en el *III Congreso Internacional de Lenguas*, el enfoque del congreso giraba en torno a las lenguas por lo que el nombre del taller se modificó a *Exvotos Colectivos como dispositivos de un lenguaje plurisensorial*.



Figura 55

Promoción de Taller en el III Congreso Internacional de Lenguas CUI

Nota. Cartel promocional del Taller Exvotos Colectivos como un lenguaje plurisensorial. Ixtlahuaca, México. Dispositivos de un lenguaje plurisensorial, Ixtlahuaca, México, 2022, elaborado por Centro Universitario de Ixtlahuaca.

Este taller se desarrolló en modalidad virtual y se dividió en tres módulos, en el primero se realizó una descripción antropológica sobre las ofrendas comunitarias de materia vegetal en la región mazahua del Estado de México, así como las tres posibilidades de filtración de imágenes según la lengua mazahua (*janda, nuú y kjiñi*), como en el taller anterior, este apartado generó mucho interés por los participantes, ya que las ofrendas son vigentes en la región.

Sobre esta charla los estudiantes de nivel licenciatura destacaron la importancia de generar investigación en prácticas populares para entender las propiedades identitarias y culturales que poseen, así como las múltiples cualidades sensoriales que aportan las ofrendas comunitarias de materia vegetal.



Figura 56

Padlet virtual del taller: Exvotos colectivos como dispositivos de un lenguaje plurisensorial.

Nota. Objetos descritos por los estudiantes durante el taller, Ixtlahuaca, México, 2022, archivo de Edith Montoya Pérez.

El segundo módulo del taller consistió la reflexión perceptual de un objeto respecto a una experiencia particular; en este ejercicio los participantes compartieron un objeto de gran valor sentimental y describieron las imágenes que filtraban a partir de una experiencia particularmente afectiva. Como resultado del taller destacaron tazas que sabían a la casa de la abuela, botellas de arena que se sentían como un abrazo familiar o cajas de metal que olían a Nueva York.

En el tercer y último módulo del taller se expuso el primer ejercicio de teñido comunitario con las flores de cempasúchil de la ofrenda comunitaria en la comunidad de San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán México, así como los prototipos de producción artística planeados hasta el momento. El ejercicio fue de gran interés para los participantes por lo que dejó abierta la invitación para ejecutar el ejercicio práctico de teñido con flor de cempasúchil en el futuro.

Calvario del Carmen, San Felipe del Progreso

La tercera ocasión para hablar del proyecto, se da con la invitación abierta al *Taller Exvotos Comunitarios: Memoria y Tiempo Textil* en redes sociales el *Telebachillerato Comunitario Calvario del Carmen*, ubicado en San Felipe del Progreso, Estado de México. La institución también se interesó en ser partícipe del proyecto, por lo cual se realizaron las gestiones correspondientes para impartir el taller el miércoles 1 de diciembre de 2021. En esta ocasión se pudo realizar de forma presencial. Por ser el tercer taller impartido sobre el tema y al ser presencial éste mostró mayor solidez y pudo ser el que aportó los lienzos para el registro textil de esta investigación.

Este taller se dividió en tres módulos, en el primero se abordaron las cualidades antropológicas y la filtración de imágenes a través de la plurisensorialidad en la materia vegetal, así como la clasificación de filtración de imágenes según la lengua mazahua. Se abordaron las tres categorías visuales propuestas en este proyecto basadas en la denominación visual de la lengua mazahua: ver imágenes invisibles (*janda*), ver imágenes visibles (*nu'u*) y ver imágenes cosmogónicas (*kjiñi*). Si bien los estudiantes no dominan la lengua mazahua, los



Figura 57

Presentación del proyecto de investigación

Nota. Exposición del proyecto en el Telebachillerato Comunitario en Calvario del Carmen. Sin Título, fotografía de Aaron Sánchez, 2022.

términos sí fueron familiares, ya que esta lengua es hablada por los adultos mayores de la comunidad, por lo que existe una relación sonora de estos términos,

En este taller los participantes mencionaron gran variedad de ofrendas comunitarias de materia vegetal en la región, por lo cual pudieron entender con facilidad el proyecto y responder a la actividad con la segunda y tercera forma de ver: *Janda* (ver imágenes invisibles) y *Un'u* (ver imágenes visibles)

Para el segundo módulo del taller se aplicaron las tres formas de percibir una imagen a través de los sentidos y, con base en una construcción de experiencia personal y afectiva



Figura 58

Preparación de materiales para teñir.

Nota. Estudiantes cortando tela para elaborar muestras de teñido con cempasúchil. Calvario del Carmen, San Felipe del Progreso, México, Sin Título, fotografía de Aaron Sánchez, 2022.

de un objeto con cualidades afectivas. El ejercicio final fue desfasar las designaciones convencionales de un objeto y resignificarlas con las experiencias particulares de los objetos en cuestión. Algunos ejemplos de esta práctica fueron peluches que olían a chocolate, pulseras que sabían a café o llaveros que olían a Monterrey,

El tercer y último módulo del taller consistió en la exposición del proceso de teñido e impresión botánica en tela con flor de cempasúchil, en la cual se mostraron los materiales requeridos para la práctica, así como las proporciones adecuadas a emplearse en el proceso de teñido.



Figura 59

Escisiones vegetales

Nota: Manto elaborado con los lienzos de teñido e impresión botánica obtenidos en los talleres. San Miguel Tenochtitlán, Jocotitlán, México, 2022, fotografía de Edith Montoya Pérez.

En los talleres se obtuvo una gran variedad de lienzos pequeños de color amarillo con gran diversidad de gradaciones e impresiones. El trabajo final culminó en la unión de estas muestras, para obtener un lienzo colectivo de 135 cm de base por 105 cm de altura, en el cual quedaron plasmados los restos tintóreos de la ofrenda de materia vegetal colectiva, la cual ve la amenaza de desaparecer y con ésta muchas de sus imágenes.

Respecto a la desaparición de los medios que producen imágenes Didi Huberman en *Supervivencia de las luciérnagas* cita a Pasolini indicando que:

[L]as criaturas humanas de nuestras sociedades contemporáneas, como las luciérnagas, han sido vencidas, aniquiladas, pinchadas con alfileres o desecadas bajo la luz artificial de los reflectores, (a lo que el autor responde) no son las luciérnagas las que han sido destruidas, sino más bien, algo central en el deseo de ver- en el deseo en general (Didi-Huberman, 2012, p. 45).

CONCLUSIONES

Este proyecto fue construido en un momento sociocultural en el que se han volteado a ver las manifestaciones culturales de comunidades indígenas por sectores políticos, económicos y culturales, generalmente con una mirada exotérmica, es decir, una mirada desde fuera que describe y generaliza aquello que sucede al interior de las comunidades con herencia indígena.

Las ofrendas comunitarias fueron el detonante (o tal vez el pretexto) que utilicé para enunciar y conservar las imágenes que me han compartido mis abuelos, mis padres y colaboradores de arte comunitario, dichas imágenes son importantes para mí, ya que contienen el conocimiento y los afectos de las personas con quienes me identifiqué culturalmente.

De entre las múltiples imágenes que compartimos, las que me interesaron para justificar este proyecto son aquellas que enmarcan la represión de un pasado indígena, marginado y lacerado a causa de la imposición de una homogeneización cultural impuesta por el Estado. A pesar de que se han intentado borrar las imágenes de dichos sucesos y solucionarlas a partir de las políticas del estado, lo cierto es que aún resuenan muchas heridas en el presente, heredadas por nuestros padres y abuelos.

Para esto los Estudios Visuales han sido la disciplina adecuada para abordar este suceso, ya que permiten interpretar el comportamiento de la imagen en la actualidad e inferir las causas y consecuencias de su permanencia o su anulación. Es por esto que el arcaísmo de las ofrendas comunitarias que se han reinventado cíclicamente por más de

un siglo en el noroeste del Estado de México conlleva recuerdos de un pasado en común que se ha intentado conservar. Ofrendar flores colectivamente, a pesar de ser un acto religioso que vincula a los participantes con un plano supraterráneo, manifiesta la necesidad de preservar sus imágenes.

Los Estudios Visuales advierten que la imagen y su proceso de percepción es un complejo campo de estudio. Para este proyecto, fue mi principal interés abordar la imagen desde una perspectiva antropológica, es decir, la interacción e interpretación de la imagen en los seres humanos en un contexto sociocultural específico.

Este proyecto concluye con tres resultados: en primer lugar, una propuesta de categorización de imágenes: *janda*, *nuu* y *kjiñi* como categorías que ayudan a entender la percepción cultural de las imágenes en tres posibles espectadores, describiendo la forma en la que se perciben las imágenes mediadas por los sistemas de creencias inducidos por los contextos culturales de un sujeto. Considero que con este aporte podemos entender que no existe una imagen dotada de características objetivas y por lo tanto podemos ampliar el análisis de las imágenes, para repensar en cualquier lugar su erradicación o su hegemonía.

En segundo lugar, un resultado importante en este trabajo es el estudio antropológico de la elaboración de ofrendas comunitarias de materia vegetal, el cual nos permite entenderlas como un repositorio de prácticas ancestrales y cosmogónicas de la región mazahua. Si bien esta investigación gira en torno a una región específica, estas ofrendas tienen vigencia a lo largo del territorio latinoamericano. La investigación de campo me permitió delinear sus particularidades culturales en tres grandes apartados: el primero, la percepción de éstas como escisiones del mundo convencional que permiten a los humanos vincularse con el mundo sagrado; el segundo, su cualidad de funcionar como contenedores de memoria y generar procesos de identificación y el tercero como el escape temporal de los sujetos al elaborar estas estructuras tras el ensimismamiento producido por los estímulos sensoriales de la manipulación vegetal.

En tercer lugar, considero relevante el impacto que tuvieron los talleres comunitarios de teñido e impresión botánica con adolescentes del noreste del Estado de México al producir una especie de reconciliación con nuestra cultura. Este tipo de prácticas intentaron

ser erradicadas desde el siglo pasado al ser tachadas por políticas del estado y por ojos ajenos como no estéticas e innecesarias. Por lo anterior, el ejercicio de analizar antropológicamente las ofrendas desde los códigos culturales internos significó repensar las imágenes desde un punto de vista local y en muchos casos, reconciliarse con un pasado reprimido.

Para futuros proyectos considero que es importante pensar la imagen no sólo desde la filtración del ser humano, sino también de los seres vivos que nos rodean, como es el caso de los organismos vegetales los cuales son un elemento importante de este proyecto, pues entender la percepción de la imagen en un organismo no humano puede ayudarnos a ampliar nuestras ideas sobre las imágenes.

FUENTES DE CONSULTA

- Aguirre, H. (2016). Kinestesia y cenestesia, las dimensiones olvidadas. Apuntes para una antropología de las sensaciones. *Estudios de Antropología Biológica*, XVII(2), 85-104. <http://revistas.unam.mx/index.php/eab/article/view/56874/50472>.
- Belting, H. (2010). *Antropología de la Imagen*. Katz.
- Castoriadis, C. (2013). *La Institución imaginaria de la sociedad*. Fábula TusQuets Editores.
- Cavalli-Sforza, L. L. (2007). *La evolución de la cultura. Propuestas concretas para futuros estudios*. Anagrama
- Dupey, E. (2004). Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas. *Ciencias*, 74, 20-31. <https://www.revistacienciasunam.com/es/79-revistas/revista-ciencias-74/641-lenguaje-y-color-en-la-cosmosvision-de-los-antiguos-nahuas.html#:~:text=As%C3%AD%20la%20lengua%20n%C3%A1huatl%20tiene,designar%20una%20gama%20de%20tonos>.
- Eliade, M. (2020). *Lo sagrado y lo profano*. Austral.
- Galinier, J. (2006). El panoptikon mazahua. Visiones, sustancias, relaciones. *Estudios de cultura otopame*, 5, 53-69. https://repositorio.unam.mx/contenidos?c=B7NOzl&d=false&q=*&i=10&v=1&t=search_o&as=0.
- García, N. (2016). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Debolsillo.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México, CONACULTA-ITESO.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Miño Y Dávila.
- Han, B. C (2021). *La desaparición de los rituales*. Herder.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal
- Brea, J. L. (2005). Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad. En J. L. Brea (ed.), *Estudios Visuales: La epistemología en la era de globalización*, Akal.

- Lakoff, M. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- López, A. (2012). *Cosmovisión y pensamiento indígena*. Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mancuso, S. (2017). *El futuro es vegetal*. Galaxia Gutenberg.
- Mancuso, S. y Viola, A. (2015). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Galaxia Gutenberg.
- Mitchel, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Sans Soleil Ediciones
- Mukamal, R. (2017). *Cómo ven los humanos el color*. <https://www.aao.org/salud-ocular/consejos/como-ven-los-humanos-en-color>
- Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.}
- Saeed, J. E. (2016). *Semantics*. 4th Edition. Blackwell Publishers, Ltd
- Sengupta, S. (2014). Reglas por inventar: Estética y emancipación. En Botey, M. y Medina, C. (Ed.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*. Universidad Autónoma Metropolitana
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus
- Velasco, A. y Nagao, D. (2006). Mitología y simbolismo de las flores. *Arqueología Mexicana*, 78, 28-35.
- Zaid, G. (mayo, 2007). Culturas y Metacultura. *Letras Libres IX*(101), 42-44. https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_12062_11431.pdf
- Zaid, G. (junio 2007). Tres conceptos de culturas. *Letras Libres IX*(102), 36-37. https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_12137_11464.pdf#:~:text=Zaid%20estudia%20las%20convergencias%20y%20divergencias%20de%20tres,acumulaci%C3%B3n%20social%2C%20y%20la%20rom%C3%A1ntica%2C%20como%20identidad%20comunitaria.
- Zapata, J. (2012). Tiempo e incertidumbre en la física cuántica. *Katharsis: Revista de ciencias sociales*, 13, 37-50. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5527494#:~:text=Este%20escrito%20muestra%20los%20principales%20rasgos%20que%20acercan%2C,de%20medici%C3%B3n%2C%20o%20sea%20de%20percibir%20la%20%E2%80%99Crealidad%E2%80%99D>

