



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**LA RECIPROCIDAD ARTÍSTICA EN ÑUU, AYLLU
Y OTROS GRUPOS ENCANTADOS**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA
JHOFFRE FERNANDO FLORES MIRANDA

TUTORA PRINCIPAL
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO (FAD) (UNAM)

COMITÉ TUTOR
DRA. MÓNICA CEJUDO COLLERA(FA) (UNAM)
DR. JESÚS FELIPE MEJÍA RODRÍGUEZ (FAD) (UNAM)

LECTORES
DR. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA (FAD) (UNAM)
DRA. ERIKA CECILIA CASTAÑEDA ARREDONDO (UAM-M)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la Pachamama, Ñuhu, Madre Naturaleza y todo lo que la habita.

A la memoria de mi madre Elsa Susana Miranda y mi padre José Ignacio Flores los verdaderos creadores de la reciprocidad artística.

A mi familia porque de ellos aprendí a valorar la ayuda mutua para alcanzar juntos el vivir bien y en plenitud.

A las y los abuelitos Ester, Erlinda, Emilia, Emma, Salomé, Gaspar, Oswaldo, Mauro y Rufino.

A la memoria de Pablo, Valeria, Nico y Magoli.

A las y los amigos que me acompañaron en pacha, gracias por su apoyo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, específicamente a la Facultad de Artes y Diseño.

Índice

Contenido

Índice	1
Introducción	4
Capítulo uno: 0° 0' 0"	32
La mitad en <i>Pacha</i>	34
Primero se <i>challa</i>	51
El don como proceso artístico	55
<i>Pacha</i> como tiempo de espacio de la reciprocidad artística	64
Proceso artístico, <i>taita</i> y <i>mama</i> con sus nueve <i>guambras</i>	69
La otra mitad: reciprocidad artística versus intercambio mercantil	70
Contra el arte contemporáneo en la zona <i>taypi</i>	76
La ayuda del arte participativo	91
El humano como agencia primaria y agencia distribuida	93
El proceso artístico continúa	96
Antes de pactar con los grupos encantados	97
El chamán que viste ropa especial para viajar por la naturaleza	107
El montaje para la reciprocidad artística	117
Inicia la invasión a grupos encantados	123
La reciprocidad artística como modelo de creación de arte participativo	126
Capítulo dos: Reciprocidad artística en <i>ñuu</i> y <i>ayllu</i>	131
El <i>tequio</i> como bastón de mando	134
<i>Da'an</i> la mano	141
Reciprocidad artística en <i>ñuu</i>	148

Del código <i>Nuttall</i> al código <i>Ñuu</i>	162
Proceso artístico en la Agencia Zaragoza	167
Reciprocidad artística en <i>ayllu</i>	194
El pacto oral y escrito a más de 3 mil 800 metros sobre el nivel del mar	200
Proceso artístico en Pajchiri	205
Proceso artístico en la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti	221
<i>Yapa</i>	229
Capítulo tres: <i>Cueni, cueni</i> con los procesos artísticos ..	231
“ <i>Taita y mama</i> con sus nueve <i>guambras</i> que visitan a <i>Ñuhu</i> ” concepción	233
Realización	239
Logros	247
De cómo sucedió la reciprocidad artística en <i>ñuu</i>	254
Primera parte: llegada al <i>ñuu</i>	254
Segunda parte: del código <i>Nuttall</i> al código <i>Ñuu</i>	256
Tercera parte: <i>mataperreamos</i> con el mandado <i>t'choco</i> y seguimos el rastro al <i>ñaxiú</i> que vive encantado bajo tierra en Santiago Tilantongo	261
De cómo sucedió la reciprocidad artística en <i>ayllu</i> ...	268
Primera parte: <i>jallalla</i> , reciprocidad artística!	268
Segunda parte: proceso artístico en Pajchiri	272
Tercera parte: proceso artístico en la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti	274
Conclusiones	279
Glosario de términos en lenguas andinas: kichwa, quechua, aimara y en México en lenguas: náhuatl y mixteco de la mixteca alta	296
Fuentes de consulta	311

La reciprocidad artística en ñuu,
ayllu y otros grupos
encantados



Agencia Zaragoza,
Santiago Tilantongo,
Oaxaca, México.



San José de Morán,
Calderón, Quito,
Ecuador.



Pajchiri y la Subcentral
Isla Chichuaya,
Puerto Pérez,
La Paz, Bolivia



Figura I: México, Ecuador y Bolivia (Google Earth, n.d.).



Introducción

El don como regalo multilocal que ofrecí crear, por reciprocidad artística, responde a sistemas de reciprocidad. Por una parte, simétricos, es decir, semejantes, igualitarios, equivalentes a amistad, a ayuda mutua, a colectivismo, a trabajo en grupo y correspondencia. Por otro lado, asimétricos, o sea, interesados y menos parejos, suceden, inclusive, con una reciprocidad negativa. Ambos sistemas incluyen, por un lado, la participación de los *ñaxiú/runa/jaqi* (humanos: mixteco/quechua/aimara), otros humanos, *Ñuhu/Pachamama* (Madre Tierra/Naturaleza), otros espíritus y almas, puros o con material, y por otro, alimentos, protección y saberes ancestrales. Estos últimos son reunidos por el grupo a lo largo del tiempo a través de la enseñanza de las experiencias de los antecesores, transmitidos en diferentes formas, diálogos, ritos, danzas y silencios.

Partí de la idea del don como regalo, si se rechaza se niega la amistad. Dicho de otro modo, mediante el don, se puede pedir, voluntaria o involuntariamente, la participación tanto a humanos como a todo lo que habita la Naturaleza, material y espiritual, con ello, se involucran y remontan tiempos y espacios particulares con *pacha* como tiempo y espacio de la reciprocidad. Es decir, planteo la reciprocidad artística como el instante que queda encantado y sigue en proceso de creación.

Mediante la fuerza explosiva de opuestos se da la aparición encantada al sujeto artístico que se reconoce como

parte de una entidad dual amerindio/occidental, coautor de procesos artísticos. Considero que el arte invada al *ñuu, ayllu* (grupo mixteco, andino) y a otros grupos de las naciones y continentes, al ser una fuente inagotable de recursos creativos y un lugar donde se puede tomar posición a favor de la reciprocidad artística multilocal.

Así pues, es como ocurrió la devolución del don, con la creación de procesos artísticos expresados en imágenes, objetos, acciones, conceptos y texto. De ahí que, el acuerdo se realizó cara a cara, y el pacto se acordó por trato oral, escrito y en amistad, con las siguientes particularidades, fue: interesado/desinteresado, voluntario/involuntario, inmediato/diferido, encantado/desencantado, material/espiritual, similar/distinto y aceptado/negado en *pacha* o tiempo de espacio de la reciprocidad artística.

El don se aplica a una acción recíproca como ayudarse es bilateral, mutuo, sinalagmático. Hoy por ti y mañana por mí, uno a otro, con el objetivo de pertenecer a los grupos como: coautor, se trata del actor o humano que provoca la acción, siempre es explicable, posee una carnadura y tiene características que hacen que tenga alguna forma o figura, por mínima que sea; actante, o sea, no tiene ninguna figuración, pero provoca la acción y siempre es explicable (Latour, 2005); agente, es decir, tiene la capacidad de provocar que ocurran cosas a su alrededor, posee estados mentales y planea previamente diferenciándose de los hechos causados por leyes físicas (Gell, 2016); e invasor, en otras palabras, ingresa al grupo por dualidad simétrica y asimétrica para la creación de procesos artísticos. Para ser aceptado, convence a los integrantes del grupo regalando

dones intercambiables, como participación a cambio de amistad y protección, acordada en trato oral y escrito entre humanos y Naturaleza, material y espiritual. La invasión dispone del tiempo y espacio, es voluntaria o involuntaria, se produce cuando suceden relaciones de reciprocidad entre humanos y la Naturaleza, material y espiritual, en tiempos de ocio, descanso, fiesta y trabajo colectivo y en familia; utiliza como escenario y participante los lugares públicos y privados de cada grupo.

Primero, en el año 2010 inicié uno de esos procesos con la realización de una serie de obras para ofrecer como dones a los grupos que quería invadir. La ofrenda consistió en 9 pinturas en acrílico sobre tela (figs. 2-9) que narran momentos de la vida cotidiana y en familia en mi *chacra* o terreno, es decir, en Puente Alfaro y Paltapamba que se ubican en San José de Morán en Calderón, Quito, Ecuador. Igualmente, cabe señalar que Ecuador está ubicado en la posición 0° 0' 0", dicho de otro modo, en la mitad del mundo. Después, busqué otras coordenadas geográficas con el propósito de generar en ellas procesos artísticos mediante las prácticas recíprocas de subsistencia existentes en cada grupo cuya intención era impulsar la reciprocidad artística. Posteriormente, empecé esta investigación a partir de la invasión que llevé a cabo en el año 2014 haciendo uso de las reciprocidades *tequio* (colectivismo, trabajo en grupo), *da'an* (correspondencia) y *tindetna'aro* (ayuda mutua) en *ñuu* o grupo de la mixteca alta en la Agencia Zaragoza ubicada en Santiago Tilantongo en Oaxaca, México. El objetivo adquirir compromisos y obligaciones mutuas. Posteriormente, continuamos con la ayuda recíproca en otros grupos encantados. De ahí que, fui de grupo en grupo hasta que en el año 2018 llegué a la *apachita* (cadena de

montañas): “El punto más elevado del camino, donde se descansa y realiza un pequeño ritual para ‘botar el cansancio’” (Rivera, 2015, p. 323). Observé que con la *minga* (colectivismo, trabajo en grupo) y el *ayni* (ayuda mutua) se ayudaban y daban la mano, por ende, propuse participar en *ayllu*, o grupo andino, de Pajchiri y la Subcentral Isla Quehuaya en los grupos de la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti en Puerto Pérez, La Paz, Bolivia. Me aceptaron enseguida y me ayudaron a continuar con la reciprocidad artística que, para esta investigación, se extendió hasta el año 2020.

La meta fue iniciar relaciones de reciprocidad artística en tres coordenadas geográficas con cinco grupos: Agencia Zaragoza, Pajchiri, Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti (fig. 1). Para luego seguir con otro *ñuu*, *ayllu* o grupo encantado. Pese a que se ubican geográficamente en puntos lejanos, comparten conocimientos y prácticas ancestrales mediante sistemas de reciprocidad simétricos/asimétricos, similares/distintos que involucran la participación por medio de la amistad solidaria usada para la sobrevivencia y para obtener bienestar colectivo y prestigio personal. Asimismo, la reciprocidad se realiza con la participación entre humanos y la Naturaleza, material y espiritual para la protección, obtener buena salud y no sufrir accidentes ni contratiempos. La intención era, igualmente, construir relaciones de amistad con el *tequio* (colectivismo, trabajo en grupo), *da'an* (correspondencia) y *tindetna'aro* (ayuda mutua) practicado en la mixteca alta, la *minga* (colectivismo, trabajo en grupo), y *ayni* (ayuda mutua) que se desarrolla en algunos grupos andinos, y con otros sistemas de reciprocidad desarrollados en algunos gru-

pos encantados que viven en las distintas coordenadas geográficas de otras naciones y continentes.

De ahí que, como resultado de diversas acciones realizadas por reciprocidad artística en grupos de México y Bolivia, entiendo el *don* como un proceso artístico participativo que:

- a) Involuera diversos actores por igual: el *ñaxiú*, *runa*, *jaqi*, otros humanos, *Ñuhu* (Madre Tierra), *Pachamama* (Madre Naturaleza), y más *anhu/ajayu* (espíritu, alma) así como divinidades que habitan el *ñuu/ayllu* (grupo mixteco/andino), quienes adquieren compromisos y obligaciones mutuas. No obstante, el artista es quién invade, propone y encanta.
- b) Los participantes son agentes, actores y actantes, materiales y espirituales, que se relacionan, corresponden y complementan con algún tipo de reciprocidad, es decir, pertenecen a este mundo o al mundo otro.
- c) La participación ocurre cuando se comparte hospedaje, protección, salud, bebida, alimento, ofrendas, exvotos, sahumeros, deporte, saberes y creación.
- d) El compromiso se celebra mediante un pacto en trato oral y escrito, voluntario e involuntario.
- e) De ahí que, los resultados se expresan en pinturas, murales, fotografías, videos, audios, archivos, proyecciones, grabados, montajes, diseños digitales, objetos, imágenes, acciones, conceptos y textos con documentos escritos.

Perrin (1995) asegura que en algunas sociedades el mundo está dividido en dos espacios, “este mundo” y el “mundo otro”. Hago uso de la expresión “mundo otro”, como señala este autor, para evitar la de “más allá”, “otro mundo” y “mundo sobrenatural”, que evocan solamente el mundo de la muerte, el “mundo otro”, rige, a los fenómenos naturales, cósmicos, climáticos, geológicos y biológicos. Los chamanes, o cualquier ser de apariencia banal puede ser el emisario de una potencia del mundo otro. También Perrin menciona que recíprocamente, el ser humano está marcado por el mundo otro, al ser su reflejo idealizado o deformado, influye sobre sus prácticas. El mundo otro rige el orden de este mundo es el origen de todos los acontecimientos y desgracias como la enfermedad, el hambre, la sequía, y la muerte, que son maneras de pagar la deuda al mundo otro cuando el humano despoja y deteriora. Finalmente, el autor afirma con esta lógica, una forma de comunicación entre este mundo y el mundo otro por medio de lenguajes especiales como el sueño, con lo que es posible profetizar y diagnosticar (p. 2-7).

Asimismo, en esta tesis hago uso de la palabra “grupo”. Al respecto, Latour (2005) afirma que no establece tamaño ni contenido y puede aplicarse igualmente a un planeta, individuo, plantas, animales, piedras, etc. No existe un grupo incontrovertible como punto de partida, pero si se hace escuchar, deja un rastro, por ejemplo, con sus mitos (p. 49, 50). De ahí que su permanencia y desarrollo dependen de los actores que lo integran, a través de un vínculo incierto, frágil y controversial (p. 59, 60). Los grupos no son silenciosos, sino un producto hecho de voces contradictorias que otorgan identidad a los actores para definir y ordenar lo social

(p. 40). Es decir, son visibles cuando están en proceso de creación, por lo que generan nuevos contenidos. Por ende, la perdurabilidad y los límites del grupo dependen de los actores que constantemente están actualizando datos y creando nuevos recursos para defender lo que han sido, son y seguirán siendo (p. 52, 53). Asimismo, los grupos descalifican a sus rivales, los ven vacíos, arcaicos, peligrosos, obsoletos, etc. (p. 48, 49). Así pues, toda formación de un grupo viene acompañada de la búsqueda de una amplia variedad de rasgos, ya que apelan a la tradición como una forma segura de ser, al derecho, a la sangre, la tierra, las costumbres y hábitos, a la moda, el artificio, la libertad, la emancipación y la historia (p. 55-57). En otras palabras, si los actores dejan de hacer y rehacer entonces se pierde el agrupamiento, que es un movimiento que debe continuar en proceso de creación (p. 61).

Así pues, a través de los procesos artísticos, pintamos murales, realizamos rituales de curación y peticiones mutuas, dando regalos a la Madre Tierra, lo que se conoce en lengua de la Mixteca Alta como *ku-ñaro tau nú Ñuhu*. Emilia Santiago Miguel, habitante de 85 años de edad de la Agencia Zaragoza en Santiago Tilantongo, Oaxaca, traduce *ku-ñaro* como dar, *tau* es regalo, *nú* significa sobre o cara, y *Ñuhu* es Madre Tierra y se utiliza para pedir ayuda, protección y autorización para no sufrir accidentes, poder caminar sin enfermar, construir o para que no se caiga al piso todo lo que se está haciendo. Al compartir se deja caer a la tierra, o se pone en las piedras, alimento, dulces, humo, cigarros, velas encendidas y gotas de bebidas dulces y embriagantes. Por otro lado, Rufino Mamani habitante de 85 años de edad de Pajehiri en Puerto Pérez, La Paz, declara que para pedir

ayuda a la *Pachamama* (Madre Naturaleza) en la vida diaria se *challa al* ofrecer regalos al mundo otro y se lo hace antes de iniciar cualquier actividad para que todo salga bien, sin sufrir accidentes. Se dejan en la tierra, o cualquier lugar cercano, hojas de coca, un poquito de alimentos o cualquier bebida, como alcohol, refresco y cerveza. Se usa para construir una casa, se *challa* alcohol purito y cervecita, eso le gusta para que cuide y no pase accidente; después tiene que *challar* toda la familia en la casa donde se va a vivir. Si va a pintar tiene que *challar*, dar coquita, refresco de papaya, tiene que poner cigarro, unito nomás, deja prendido dice: licencia *mama*, casa de escuela, para accidente no pase los niños, ni nadie y que salga bien lo que vamos a pintar entre toditos; si no *challa* un accidente puede suceder.

Al compartir con los grupos en la vida cotidiana, en los momentos de ocio, descanso, trabajo, fiesta colectiva y vida en familia, realizamos las acciones artísticas, *mataperrear*, que fue para Elsa Susana Miranda, habitante fallecida a los 73 años de edad, vivió en San José de Morán, Calderón, en Quito, Ecuador: caminar y vagabundear, matar el tiempo o pasar el tiempo, estar de arriba a abajo sin hacer nada provechoso, alterando la vida de los demás. Junto al mandado *t'choco* (zopilote), Emilia Santiago Miguel cuenta, cuando el Dios cristiano ordenó al zopilote un mandado, éste en el trascurso del viaje se encontró con un burro muerto y se quedó a comerlo, tardando harto en regresar, dejando de hacer el encargo que su Dios le había encomendado. Se ocupa cuando la persona va a un encargo y demora demasiado en regresar.

Esta investigación tiene como finalidad responder a las preguntas: ¿cómo hacer que la reciprocidad artística sea un modelo de creación de arte participativo desde la ayuda mutua, el colectivismo, trabajo en grupo, correspondencia y la dualidad amerindio/occidental hasta la creación de dones como procesos artísticos que se ajustan a los sistemas de reciprocidad de cada grupo?; ¿es posible crear procesos de reciprocidad artística multilocal, mediante dones que corresponden a principios de relacionalidad, correspondencia y complementariedad para mostrar prácticas económicas y saberes ancestrales como el *tequio*, el *da'an* y *tindetna'aro*, que se practican en la Agencia Zaragoza en Santiago Tilantongo ubicado en Oaxaca, México, junto a la *minga* y el *ayni* en Pajchiri y la Subcentral Isla Quehuaya en Puerto Pérez, La Paz, Bolivia, en relación con otros sistemas de reciprocidad simétricos, asimétricos, negativos y trueque?; y ¿por qué celebrar un exposición artística en una cueva? De ahí que pactamos compromisos mutuos, orales y escritos entre *ñaxiú*, *runa*, *jaqi*, otros humanos, *Ñuhu* (Madre Tierra), *Pachamama* (Madre Naturaleza) y todos los seres que habitan la Naturaleza, material y espiritual; o sea, siendo todos humanos, espíritus y/o divinidades que visten ropa, algunos de animal, planta, lugares, o son puro *espíritu* y *alma* coautor, actor, actante, agente, e invasor para crear una *pacha* o tiempo de espacio del arte participativo, en el *ñuu*, *ayllu* y otros grupos encantados.

Los objetivos de esta tesis se despliegan en cada uno de sus capítulos, y son:

Objetivo general: difundir la reciprocidad artística como un modelo de enseñanza y aprendizaje, desde la

participación hasta la creación de procesos artísticos, mediante la ayuda mutua, el colectivismo, trabajo en grupo, correspondencia y la dualidad amerindio/occidental en prácticas recíprocas de subsistencia y saberes ancestrales existentes en tres ubicaciones geográficas con cinco grupos encantados de Ñuhu/Pachamama.

Capítulo uno: informar sobre la dualidad amerindio/occidental, resaltar la descendencia de la cultura qui-tu y su ubicación próxima a los 0° 0' 0", la creación de dones con una serie de pinturas de título: “*taita y mama* con sus nueve *guambras*”, el uso del arte participativo, la posición contra el arte contemporáneo, la idea de agencia primaria y agencia distribuida, actor, actante, agente, montaje y grupo encantado.

Explicar el pacto oral y escrito entre el *ñaxiú/runa/jaqi* (humanos: mixteco/quechua/aimara) con la *Pachamama/Ñuhu* (Madre Naturaleza/Tierra), *apus achachilas/ñutilu* (espíritus protectores de la naturaleza) y *anhu/ajayu* (espíritu, alma) que pertenecen a este mundo y al mundo otro, así como los requisitos que debe cumplir el artista para hacer de la reciprocidad artística un modelo de creación de arte participativo.

Capítulo dos: relacionar el estudio de los sistemas de reciprocidad mixtecos con el *tniñu ñuu* (trabajo en grupo), el *da'an* (correspondencia) y *tindetna'aro* (ayuda mutua), y otras formas de reciprocidad practicadas antes, durante y después de la invasión azteca y española, involucrando el término náhuatl llamado *tequitl* o *tequio* (colectivismo, trabajo en grupo) y su relación con el *ñuu* (grupo mixteco), *Ñuhu* (Madre

Tierra) y *ñutilu* (espíritu protector), *ku-ñaro tau nú Ñuhu* (dar regalo a la Madre Tierra), mediante el uso de códigos, mitos contados por Emilia Santiago Miguel y otro *ñaxiú* (humano mixteco) y la generación de procesos artísticos que iniciaron la invasión de la reciprocidad artística y sucedieron en la Agencia Zaragoza en Santiago Tilantongo, Oaxaca.

Mostrar la continuidad que se dio a *pacha* como tiempo de espacio de la reciprocidad artística que se expande y pide ayuda a los humanos y *Pachamama* (Madre Naturaleza) del *ayllu* (grupo andino) mediante la *minga* (colectivismo, trabajo en grupo) y el *ayni* (ayuda mutua) que involucran la *challa* (ofrecer regalos al mundo otro), el *pijcheo* de coca (comer coca), *apthapi* (todos levantan comida), danzas tradicionales, el trabajo obligatorio con el cargo público del *yapu k'hamani* (guardián de los sembradíos), *mataperrear* (caminata, vagabundeo) y con el mandado *t'choco* (zopilote), para tardar harto en regresar en Pajchiri y la Subcentral Isla Quehuaya con grupos de la Isla Quehuaya, Isla Tirasea e Isla Pariti, Puerto Pérez, en La Paz.

Capítulo tres: describir *cueni, cueni* (despacio, despacio o lento, lento), los procesos artísticos que se realizaron en la reciprocidad artística finalizando con la exposición colectiva “*Taita y mama con sus nueve guambras que visitan a Ñuhu*” en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu* (Pie Monte Medio) y la participación en la “Fiesta encantada”, como culminación del proyecto: **“La reciprocidad artística en *ñuu, ayllu* y otros grupos encantados”**.

Para el desarrollo de este trabajo, seguí la siguiente

metodología. Primero, inicié los procesos artísticos con una autoetnografía desarrollada durante el pintado de nueve obras que ofrecí como dones para ser expuestas, después me extendí a una etnografía situada para crear procesos artísticos de manera ampliada, partiendo de los humanos locales y apoyado en la reciprocidad artística multilocal, más tarde, conforme lo señala Marcus (2001), utilicé técnicas como: seguir a los humanos, referente al procedimiento de seguir y permanecer con los movimientos de un grupo como si fuera un ritual. Para la técnica de seguir los objetos, trazo la circulación de los dones que se crean, ofrecen y regalan; aquí trazo los pasos como una red de relaciones. Igualmente, para seguir la metáfora, trazo las relaciones y susten- tos sociales de asociaciones. Asimismo, para seguir la trama, historia o alegoría de los mitos, me ocupo de los procesos de recordar y olvidar para crear conexiones, asociaciones y relaciones. Posteriormente, para seguir la vida o biografía para ocupar las historias de vida, con casos particulares, sigo la trama. Por último, sigo el conflicto, rastreo las diferentes partes o grupos en un conflicto (p. 118-123).

Así pues, dichas prácticas de reciprocidad artística se impulsaron con algunos dispositivos, desde la creación hasta la conclusión de los procesos artísticos pintados, dibujados, objetualizados, entrevistados, escuchados, respirados, tocados, interpretados, escritos, narrados, ritualizados, soñados, caminados, vividos, compartidos, montados, difundidos y encantados. Dicho de otro modo, se diseñaron pinturas, fotografías, audio, video y texto por montaje y con la ayuda de archivos organizados en *pacha* o tiempo de espacio de la reciprocidad artística.

Durante estos procesos, el rol de la participación en la importancia del diálogo para iniciar los procesos de reciprocidad artística consiste en recordar, rememorar, informar, enseñar, leer, difundir e interpretar mitos y saberes que se reciben y devuelven como procesos artísticos en el *ñuu/ayllu* (grupo mixteco/andino) por amistad. De ahí que para lograr un acuerdo con los grupos encantados, se negociaron la entrada y la realización de las acciones solicitando autorización a autoridades públicas, privadas, al humano, *Ñuhu* (Madre Tierra), *Pachamama* (Madre Naturaleza) y toda la Naturaleza, material y espiritual, por medio del habla, la voz, la palabra y la escucha con la presentación de documentos, dejando escritos de la propuesta en papeles escondidos en la tierra o en algún lugar del *ñuu/ayllu* (grupo mixteco/andino) y realizamos *tau nú Ñuhu/challa* (dar regalos a la Madre Tierra/Naturaleza) para dejar alimentos, bebidas y sahumerios e irrumpir momentos de ocio, descanso, trabajo o fiesta, públicos y privados en la vida cotidiana.

Esta tesis es un informe, a la vez que una explicación y fundamentación del proyecto, es decir, combina las descripciones de las acciones con informaciones sobre sus componentes y explicaciones sobre su sentido artístico, para eso utilizo el vocabulario y la relación con lo oral, la voz, la escucha, la entonación, el acento, el espacio y el silencio, etc. Bubnova (2006) afirma que tanto la voz como la letra se unen en los sentidos, que se generan y transmiten a través de voces particulares. La escritura traduce las distintas voces, preserva las características particulares, a la vez que funciona como memoria portadora de valoración social. La naturaleza está poblada de voces que son palabras en el sentido de

“enunciados”. Así pues, para crear un nuevo enunciado a partir de otras voces nos involucramos en procesos artísticos, tratando de comprender detalles de lo que se ha dicho históricamente en cada grupo. Para esta autora, las palabras van dirigidas a alguien, y provienen de alguien, sea ser humano o naturaleza, el “yo” solo existe en la medida en que se relaciona con el “otro”, “ser significa comunicarse”. Por ende, cada acción, expresión y gesto, son para otro, por eso el proceso artístico funciona como un encuentro con el otro. Dicho de otro modo, la palabra siempre ha estado ahí, como el otro. La lengua está en todo, orgánicamente integrada en el acto, se puede nombrar como: acción, pensamiento y sentimiento. Igualmente, la palabra dicha se integra al proceso artístico y adquiere el poder de la acción, cuando está escrita conserva este poder y provoca la respuesta del otro. Según el concepto de Bubnova, la palabra escrita está pensada como elemento del discurso oral traducido en letras, existe únicamente en forma de diálogo, por tanto, el proceso artístico existe por interacción con el otro que le da origen en el momento de dirigirle la palabra. O sea, la voz que suena interactúa con todo. De ahí que, la reciprocidad artística incluye lo vocalizado, gestos, expresiones corporales, espacios, silencios y respuestas con autoexpresiones del ser humano, tales como un abrazo, un gesto, una caricia, regalando un don y compartiendo a la tierra alimentos y bebidas (99-105). En otras palabras, al actuar y hablar somos autores y responsables de nuestra posición en el mundo (p. 108).

Se pidieron prestaciones motivadas por el interés de quien necesita crear procesos artísticos por amistad, para esto se invadió, visitó, recibió y devolvió:

participación, protección, alientos, abrigo, salud y dones con procesos artísticos de beneficios mutuos. Sin embargo, durante el proceso de la investigación cada uno jugó distintos roles: unos invadieron, unos autorizaron, otros ofrecieron asilo y hospedaje, otros protegieron, unos compartieron alimentos y bebidas, otros se hicieron amigos, unos informaron, otros enseñaron, unos cultivaron, otros caminaron, unos pintaron, otros archivaron, unos tomaron fotos, otros grabaron audios, unos realizaron videos, unos jugaron, otros trabajaron, unos bailaron, otros cantaron, unos realizaron fiestas y celebraciones rituales; otros se casaron, unos terminaron el ciclo escolar: primaria, secundaria y bachillerato; otros ofrendaron, unos acamparon, unos hicieron *tau nú Ñuhu/challa* (dar regalos a la Madre Tierra/Naturaleza), otros realizaron el *pijcheo* de coca (masticar coca), unos hechizaron, otros vigilaron, unos encantaron, otros se enfermaron, unos sanaron y otros se iniciaron en acciones artísticas como: invadir, reciprocarse, pactar, hablar, abogar, escuchar, sentir, mirar, informar, degustar, enseñar, caminar; cultivar, jugar, leer, interpretar, festejar, brindar, soñar, hechizar, ritualizar, registrar, archivar; encantar, enfermar, sanar, curar y remontar. Así, se puede decir que la investigación, cuyos resultados se presentan en esta tesis, se basa en la colaboración y participación, por ello es polifónica.

Se celebró el pacto para la creación de procesos artísticos junto al *ñaxiú/runa/jaqi* y otros humanos, *Pachamama* (Madre Naturaleza), *Ñuhu* (Madre Tierra), espíritus protectores *apus achachilas* y *ñutilu*, y demás seres materiales y espirituales. De este pacto, derivaron

distintos roles para los agentes, actores y actantes involucrados: yo invado, propongo, comparto, aprendo, creo, activo, archivo, remonto, impongo, enfermo, encanto. Por el contrario, los que habitan en *ñuu/ayllu* (grupo mixteco/andino), material y espiritual comparten, enseñan, traducen, crean, activan, exponen, enferman, castigan, curan y encantan. Así fue que, gracias a la irrupción que hice, estuve presente en los momentos de ocio, descanso, trabajo o me incorporo a la fiesta, a los espacios públicos y privados de la vida cotidiana del *ñuu/ayllu*.

En la reciprocidad artística los dones están en constante movimiento y proceso de creación. A través del *tau nú Ñuhu/challa* (dar regalos a la Madre Tierra/Naturaleza) se comparte prestigio, comida, bebida, saberes, protección, hospedaje y salud; funcionan por intercambio equivalente y permisos concedidos, creados y colaborados con *anhu/ajayu* (espíritu, alma), vida y amistad en unión, y para participar en procesos artísticos. A causa de este ejercicio, propuse pactar un trato económico oral y escrito, así como la acción dual simétrica y asimétrica, material y espiritual, mediante la reciprocidad con la *Pachamama, Ñuhu (Madre Naturaleza, Tierra), apus achachilas*, el *ñutilu* (espíritus protectores), animales, plantas, cuevas, piedras, ríos, pozos, ojos de agua, temazcales, el *ñaxiú, runa, jaqi* (ser humano mixteco, quechua, aimara) y antepasados que conocí por los mitos contados por los actores. Así, por ejemplo, cuando realizamos los procesos artísticos llamados *mataperrear* (caminata, vagabundeo), y mandado *t'choco* (zopilote), para tardar harto en regresar al caminar por el *chaquiñán*, o sendero en zigzag que trepa por los cerros (Icaza,

2006, p. 103), dejé debajo de una piedra o árbol, cubriéndolos con un puñado de tierra: pan, dulces, fruta, aguardiente, incienso, tabaco; y hablé, escuché, toqué, sentí, respiré y le pedí a los que habitan en *ñuu/ayllu* (*grupo mixteco/andino*), autorización y colaboración para la creación de procesos artísticos encantados que mostraran detalles intervenidos por montajes que narraran historias locales. Es decir, el intercambio de la participación se traduce en disfrute, goce y derechos de autoría para todos los agentes, actores y actantes implicados, con quienes se comparten convivios, bebida, alimento, ofrendas, exvotos, sahumerios, deportes, saberes, creación.

Existen creencias que conciben a la naturaleza como divinidad, que se encuentra en constante cambio y tiene guardianes que la defienden para que continúe protegiendo lo que constantemente está creando y transformando. Procedí participativamente a crear, mediante dones, imágenes, objetos, acciones y texto que retrataran dichas creencias. Quiero mostrar el resultado de la propuesta de explotar su *apachita* (cadena de montañas) encantada para extraer un nuevo recurso creativo participativo, y luego continuar con otro *ñuu, ayllu* y otros grupos que quieran practicar la reciprocidad artística.

La unión de las prácticas económicas y saberes ancestrales, como la *minga* (colectivismo, trabajo en grupo), *ayni* (ayuda mutua), y el *tequio* (colectivismo, trabajo en grupo), *da'an* (correspondencia) y *tindetna'aro* (ayuda mutua) y su transformación en generadoras de procesos artísticos permea la producción de arte participativo a través de un modelo particular que se

crea con los distintos medios, técnicas, estilos y soportes artísticos que invaden y se montan en el *ñuu*, *ayllu* y demás grupos encantados. Así pues, uno de los procesos artísticos derivado de dichas prácticas consiste en las historias contadas por la abuela Emilia Santiago Miguel, vocera principal de la Agencia Zaragoza, así como por sus familiares y vecinos, a quienes incluí como agentes, actores y actantes de *pacha* (tiempo, espacio) en convivencia y reciprocidad artística junto al *Ñuhu* (Madre Tierra), *ñutilu* (espíritu protector) y otros espíritus materiales y espirituales. Asimismo, cabe resaltar que los grupos vecinos y sus actores, actantes y agentes también me apoyaron. Por ejemplo, el curandero Santiago Cruz, que vive en la Agencia Municipal Guadalupe Hidalgo en Santiago de Tilantongo, me dijo:

Muchos de nosotros nacemos con un don que nos da la naturaleza. Se le toma el pulso al paciente y el *ñutilu* me ayuda, me pide a cambio regalos como aguardiente, pulque, cerveza, refresco y cigarros, a él le va a conmovier su espíritu, señalándonos en que parte del cuerpo del paciente está la enfermedad, la receta me la da él con el tipo de hierbas que la persona necesita para curarse, nosotros, como hablamos el mixteco y la naturaleza nos entiende, dice, esto y esto vas a utilizar, hasta el tipo de color de flor, por eso le vamos a dar un agradecimiento y pedirle disculpas por cualquier mal realizado a la Santa Madre Tierra y eso es todo (Santiago Cruz, comunicación personal, 2 de abril de 2017).

Recuerdo mi *chacra* (terreno) donde viví, yo ayudaba a mi familia a cultivar maíz, papas, frejol; celebraba fiestas compartiendo con todos, por ejemplo, la quema de la *chamiza* (trabajo colectivo con fiesta y fogata bailable), ahora prohibida a causa del progreso civilizatorio.

Elegí los días de fiesta que sólo pueden ser celebrados

en el *ñuu*, *ayllu* (grupo mixteco, andino), o los que señala el calendario gregoriano, para la invasión con la creación de procesos artísticos: la fiesta del santo patrono, la fiesta de las montañas (desde los mitos aprendidos), la Semana Santa, Todos los Santos, *Pachamama* (Madre Naturaleza), *Ñuhu* (Madre Tierra), *apus achachilas* (espíritus protectores), *ñutilu* (espíritu protector), fiestas de matrimonio, cumpleaños, culminación de ciclo escolar primaria, secundaria, bachillerato, entre otros. Justamente en esta *pacha* (tiempo, espacio) durante días previos y posteriores, se observó un alto grado de concurrencia y colaboración, por tanto, allí su ayuda es más factible.

La reciprocidad artística pretende adquirir importancia y no actuar lejos de la realidad del *ñuu/ayllu* (grupo mixteco/andino), es decir, que no se dé de manera ocasional y por pura contemplación estética, sino más bien por dones que operan en la propia cotidianidad, a partir de un arte participativo mediante la invasión, por un lado, de la *minga* (colectivismo, trabajo en grupo) y *el ayni* (ayuda mutua) que se apoyan, por otro lado, del *tequio* (colectivismo, trabajo en grupo), *el da'an* (correspondencia) y el *tindetna'aro* (ayuda mutua) como medios económicos y saberes ancestrales de subsistencia, mismos que poseen algunas similitudes y diferencias. De ahí que, se propuso utilizar a la reciprocidad para la creación de procesos artísticos, atendiendo a la posibilidad de juntar y pactar entre el *humano* y los seres materiales y espirituales, siendo todos humanos, espíritus, almas y/o divinidades que ayudan, protegen y participan en la creación artística.

Dicho de otro modo, las creencias religiosas de la naturaleza, consideradas por algunos humanos como sagradas

y dependientes de las relaciones recíprocas de este mundo con el mundo otro para el buen vivir *sumak kawsay*^a, son importantes para iniciar procesos de creación artística en común acuerdo y trato oral y escrito compartido entre *ñaxiú/runa/jaqi*, otros humanos y *Ñuhu/Pachamama* (Madre Tierra/Naturaleza) para la creación en *pacha* con tiempo de espacio de la reciprocidad artística. Así pues, fueron sucediendo, primero con actividades de presentación, regalando obras de arte en la técnica de esmalte vítreo, en distintos formatos (donación Maestra Aurora Cepeda Guerrero, FAD, UNAM), y viveres, después, jugando partidos de baloncesto y fútbol, enseguida, ofreciendo ayuda en actividades del día a día y, posteriormente, por reciprocidad, recibí amistad, participación, saberes, alimentos, protección, abrigo y hospedaje. Finalmente, el objetivo fue crear cuatro procesos artísticos encantados generales desarrollados, unos en el *ñuu* de la Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo en Oaxaca, iniciando el día 1 de noviembre de 2014; y otros en los *ayllus* de Pajchiri, iniciando el día 22 septiembre de 2018; y la Subcentral Isla Quehuaya, iniciado el día 3 de octubre de 2018, con la participación de grupos de la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti, en Puerto Pérez, La Paz, Bolivia.

1. En el *ñuu* o grupo de la Agencia Zaragoza inició el día 1 de noviembre de 2014. Se creó, por un lado, a partir de las historias contadas por la abuelita Emilia Santiago Miguel, familiares y vecinos de todo el municipio, por otro lado, del códice *Nuttall* y con el *ñaxiú* (humano), *Ñuhu* (Madre Tierra), *ñutilu* (espíritu protector) y más

a La constitución ecuatoriana, después de un referéndum celebrado

anhu o espíritus y almas que participaron en la reciprocidad artística. El objetivo fue crear nuevas lecturas con historias, usando los códices, realizando dibujos, murales y texto mediante la invasión de imágenes que se montaron, pintaron, proyectaron y pegaron en documentos gráficos, muros públicos y privados. Su propósito fue, mediante la utilización de mitos y códices, contar historias, desconocidas y/u olvidadas por los habitantes del *ñuu*.

2. En la Agencia Zaragoza dio inicio el día 22 de marzo de 2017. Se participó y difundió la gruta de *Xe'e Ndu Numeñu* (Pie Monte Medio) para que sea un sitio turístico. La participación principal fue de Octavio Santos Cruz, la cual se realizó mediante dos procesos (figs. 69-74):

- a) La realización de archivos que incluyeron fotografía, audio, video y texto.
- b) La exposición colectiva de título: *"taita y mama con sus nueve guambras que visitan a Ñuhu"*, los días 1 y 2 de enero de 2020. Las obras se montaron en distintos lugares y profundidades de la gruta,

el 28 de septiembre de 2008, incluyó en su texto al "buen vivir" o "vivir bien y en plenitud", es decir, por primera vez en la historia de un país, se acepta y reconoce a la naturaleza como sujeto con derechos. El artículo 71 dice en uno de sus párrafos:

...la Naturaleza o Pacha mama, donde se reproduce y realiza la vida tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructura, funciones y procesos evolutivos. Toda persona, comunidad, pueblo o nacionalidad podrá exigir a la autoridad pública el cumplimiento de los derechos de la Naturaleza... (Acosta, 2011, p. 354).

se utilizaron lámparas para su iluminación. En su inauguración hubo música y se compartió comida y bebida.

3. Primero en la Agencia Zaragoza el día 1 de noviembre de 2014 (figs. 12-23, 26-34, 37, 38, 76), después en Pajchiri el día 22 septiembre de 2018 (figs. 43-49, 55-59) enseguida en la Subcentral Isla Quehuaya el día 3 de octubre de 2018 (figs. 42, 60, 61, 65-67), iniciamos la realización de procesos artísticos llamados *mataperrear* (caminata, vagabundeo) y mandado *t'choco* (zopilote) registrados en fotografías, audio, video y texto con caminatas, visitando otros *ñuu/ayllu* (grupo mixteco/andino), camping, exploraciones a grutas, ríos, ojos de agua, ruinas arqueológicas y paisajes; por ejemplo: convivios y fiesta de bodas, cumpleaños, ceremonias y rituales; es decir, cuando se caminó, pastando chivos, recogiendo leña y para sanación con curanderos, por ejemplo, Israel Santiago Cruz, etc.
4. Por una parte en Zaragoza (figs. 20, 35, 36, 39, 40), por otra parte en Pajchiri (figs. 50-54) y la Subcentral Isla Quehuaya (figs. 62-64). Se realizaron murales, involucrando en las sesiones el ritual de dar a la *Pachamama* (Madre Naturaleza), *Ñuhu* (Madre Tierra), *apus achachilas* (espíritus protectores), *ñutilu* (espíritu protector), otras divinidades y espíritus, refresco, aguardiente, un poco de comida, *tabaco*, incienso, mediante el *pijcheo* de coca (masticar coca) y *apthapi* (todos levantan comida).

Durante el desarrollo de este trabajo, me surgieron dos

reflexiones. Por un lado, mi desencanto: quiero dejar de crear arte para el sistema económico de intercambio mercantil, para el mundillo del arte, museos y galerías o para proyectos colaborativos de participación ciudadana en espacio público, gubernamentales, partidistas con temáticas rígidas y objetivos de campaña política. El desencanto de mi producción artística radica en la inconformidad por convertirme en mero consumidor de tiempo y espacio, ya que lo que no se puede comercializar, se margina y excluye, incluyendo las relaciones sociales. Por ende, el arte como modelo de creación de arte participativo mediante la reciprocidad artística auspicia un espacio libre de uniformidad social, por eso se apoya de la dualidad de los grupos y el artista que visita y propone crear mutuamente en el propio contexto social; es decir, funciona por reciprocidad, por lo que se pide ayuda a los grupos que no responden a ganancias económicas. Al contrario, la reciprocidad artística sugiere posibilidades de intercambio distintas a las del sistema capitalista, dan testimonio de que las relaciones con el otro se insertan y trabajan como amigos, mediante la ayuda mutua, dado que está hecha por lazos que utilizan la fuerza explosiva de la creación, o sea se apoya de los distintos seres materiales y espirituales de la Naturaleza. Dicho de otro modo, lo social es la base de su sentido, busca comunicar, como lo señala Toscano (2014), en un espacio social alienado, combate la generalización de las relaciones proveedor/cliente, se forma por la vitalidad de sus colectividades, aquí la identidad y autoría se redefinen y se apoyan de sistemas económicos alternativos; en otras palabras, son prácticas que pueden redefinir una estética desde abajo. Reniego de un arte contemporáneo que recluta artistas, curadores, coleccionistas, galeristas y de prácticas artísticas que se benefician económica-

mente y se convierten en un activo financiero que genera especulación de lo “artístico”, que toma una función de proteccionismo económico-cultural mediante el artificio y su significación, así como de un sistema que se ocupa de construir nombres, asegurar los mecanismos de demanda, determinar los precios, de generar su producción, instalación de la obra, de exigir sus políticas de presentación y de un producto artístico enaltecido y fetichizado para su consumo exclusivo. En otras palabras, no deseo adquirir un estilo condenado a repetirse para continuar en este sistema, en una forma industrial de producción porque estoy opuesto a un sistema de arte hecho para el simulacro.

Por otro lado, reflexioné sobre lo que me encantó. Primero, cuando me gustó, agradó, atrajo, cautivó, embelesó, hechizó y complació extraordinariamente cierto actor, actante y agente y causaron placer y seducción. Después, se convirtieron en seres divinos y fueron atractivos, mediante un embrujo, encanto, hechizo o incantación al emplear la magia, seducción, simpatía y sortilegio. Enseguida, obtuve el interés en crear procesos de participación con la reciprocidad artística mediante la circulación de dones y el pacto simétrico/asimétrico entre humanos y Naturaleza, material y espiritual, invitando a participar al *ñuu*, *ayllu* y más grupos encantados, respirando aire más puro, oyendo menos ruido de motores, caminando por la *apachita* (cadena de montañas) encantadas con menos peligro y enfermedades que ocasionan las ciudades, pero con probabilidades de enfermar por *Ñuhu* (Madre Tierra) y *Pachamama* (Madre Naturaleza). Además, colaboré con humanos interesados en exponer su historia, mitos, costumbres, tradiciones y lengua.

Aunque en la investigación se usaron herramientas de la etnografía y la antropología, el proyecto **“La reciprocidad artística en ñuu, ayllu y otros grupos encantados”** es un proyecto artístico que propone crear arte participativo mediante la reciprocidad con el intercambio de dones y por equivalencia. Es decir, como artista invadí y propuse al grupo crear procesos de arte usando características, comunes y distintas, de los sistemas de reciprocidad que incluyeran al ser humano, a la Naturaleza, material y espiritual, a los saberes ancestrales, a la participación por amistad, prestigio y bienestar individual y compartido entre todos los integrantes. La meta era dar a conocer y participar en *pacha* como tiempo de espacio de la reciprocidad artística en ñuu, ayllu y otros grupos encantados. Dado que las personas participantes no son informantes a la manera de narradores sin poder de agencia sino “mediadores” que realizan acciones y participan colectivamente, pactaron, y continuarán creando procesos artísticos en *pacha* (tiempo, espacio).

Las imágenes que acompañan esta tesis son sólo una mínima parte del archivo que conformé durante la investigación. Sólo se incluyen éstas porque fueron seleccionadas para mostrar las acciones que continuamos creando, además de que representan el inicio de *pacha* como tiempo de espacio de la reciprocidad artística. Tengo la intención de difundir el resto de los archivos de video, audio y fotografía, no expuestos en este trabajo, en algunas redes sociales como Facebook, YouTube, quizá una página web, ya que también retratan los procesos de reciprocidad artística y las coordinadas geográficas en donde se llevaron a cabo.

Al final de este escrito se incluye un glosario con el significado en castellano de palabras que fueron usadas por las personas participantes en los procesos artísticos y estudiadas durante toda la tesis. Dichas palabras son retomadas de las lenguas andinas, kichwa, quechua y aimara; y de las lenguas náhuatl y mixteco de la mixteca alta. Este glosario fue conformado a partir de los procesos artísticos, con base en lo explicado por intelectuales de cada grupo^b, por las fuentes bibliográficas citadas, y en muy contadas ocasiones, son de mi autoría. Escrito en letra cursiva, tiene como objetivo facilitar al lector la lectura de este texto, así como aportar al conocimiento de estas culturas.

Las personas que participaron en este proyecto fueron:

- San José de Morán, Calderón, Pichincha, Ecuador: Elsa Susana Miranda (difunta), José Ignacio Flores, Venancio Flores, Danilo Flores, Pablo Flores (difunto), familia Flores Flores, fam. Flores Tapi, familia Játiva Flores, familias Castellanos Flores, familia Flores Dávila. Erlinda Miranda, Nicolás Huaicha (difunto).
- Santiago Tilantongo, Oaxaca, México: Emilia Santiago Miguel, Mauro Santiago Nicolás (difunto), Rodrigo Santiago Santiago, Octavio Santos Cruz, Benjamín Montesinos Gutiérrez, Iván Hernández Cruz, Avelino Celiz Pedro, Jaime Montesinos, Silvio Santos Palacios, Daniel Montesinos Santos, Concepción Chávez García, Rosalino Santiago, Fausto Montesinos Santos, Jesús León Santos, Inés Pedro, Clotilde Santos

^b Octavio Santos Cruz, Rosa Linda Cruz y Rodrigo Santiago Santiago, habitantes de Santiago Tilantongo, Oaxaca, México. Isaac Callizaya y Rogelio Bautista, habitantes de Puerto Pérez, Provincia de Los Andes, La Paz, Bolivia.

Cruz, Domitila Santiago, Alicia Santiago Miguel, Evangelina Ortiz Santiago, José Cruz Santiago, Virginia Celeste Cruz, Santiago Sebastián Cruz, Karla Esmeralda Cruz, Paulina Guadalupe Cruz, Edwin Montesinos Martínez, Pablo Miguel Montesinos, Pedro Miguel Montesinos, Héctor Daniel Cruz, Cesar Montesinos Vásquez, Álvaro Valencia Ramírez, Rosa Linda Cruz, Isaac Hernández Cruz, Karina León Santos, Migdalia Santos, Valeria Miguel Santos, Blanca Azucena León, Dania Itaviko Basilio, Josué Emanuel Montesinos, Linda Evelin Cruz, Jhovani Santiago Miguel, Yadira Santos Santiago, Yael Santiago Santos, Olinca Aquetzalli Santos, Mario Miguel Palacios, Artemia Santiago Santiago, Flora Heredia Santiago, Itai montesinos Heredia, Arturo Montesinos Heredia, Adrián Montesinos Herrera, Tatiana Montesinos Heredia, Félix Montesinos Santiago, Epifania Palacios Santos, Alfredo Mauro Santos, Rosario Santiago Santos, Edgar Alfredo Santiago, Serafín Miguel Palacios, Rafael Miguel Palacios, Abigail Montesinos, José Cruz Santiago, Miguel Ángel Cruz Santiago, Luis Orlando Cruz, Diana Aishe Santos, Salomón José Luz, Salustio Santiago Miguel, Erato Cruz Nicolás, Angelina Montesinos, Israel Santiago Cruz, Jorge Hernández, Joel, Eufrosina, Daniel Santiago, Misael López, Leo Herrera, Julieth Herrera, familia Montesinos C.: Octaviana, Rosa, Esmeralda, Joselyn, Camerina, Eneida, Reyna, Félix.

- Pajchiri y Subcentral Isla Quehuaya en los grupos de la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti, Puerto Pérez, La Paz, Bolivia: Pablo Alanoca Copa, Emma Rivas, Rufino Mamani, Ángel Mamani, Oscar Limachi Mendoza, Rubén Mendoza, Máximo Mamani, Juan Limachi, Margarita M. Condori, Rogelio Bautista, Johnny M. Condori, Isaac Callizaya, Jhovani

Mendoza, Javier Mendoza, Marcelino Mendoza, Jaime Arena, Germinia Livia, Virginia Herrera, Esteban, Reinaldo, Silveria, Andrés Herrera, Diana Quispe Mamani, Rolando Limachi, Joel Ángel Herrera, Daysi Herrera, Alison Apaza, Sonia Quispe, Jhoselin Hilaya, Gloria Limachi, Belinda Callisaya, Saigon Warawara Mendoza, Félix Mendoza Aruquipa, Daniela, Rosa, Rufino, Eloy, Macario, Francisco Arequipa, Beatriz Limachi, Miguel Arequipa, Juan Soto, Juliano Mamani, Gilberto Mamani y Armando Callizaya.

- Otros Grupos: Ivonne Farah Henrich, Aurora Cepeda Guerrero, Roberto Tornéz Reyes, Angélica Gay Arellano, Nicolás Vargas, Kenia Mata, Nahui Vargas, Balan Vargas, Esteban Nava, Marina, Roberto Escobar, Olger Arias, Paola Narváez, Lisleen Lagrava, Jaime Días, Jose Aguilera Lagos, Daniela Amozurrutia, Paola Torres, Miguel Castro Hernández, Alma Sánchez Santiago, Juan Sánchez Santiago, Jaina Mata, Alan Sánchez Rodríguez, Ángel Castro Sánchez, Santiago Castro Sánchez, Diego León Michiels.

Capítulo uno: 0° 0' 0"

En este capítulo respondo la pregunta: ¿cómo hacer que la reciprocidad artística sea un modelo de creación de arte participativo desde la ayuda mutua, el colectivismo, trabajo en grupo, correspondencia y la dualidad amerindio/occidental hasta la creación de dones como procesos artísticos que se ajustan a los sistemas de reciprocidad de cada grupo? Es decir, relataré el inicio de la reciprocidad artística haciendo uso de la dualidad amerindio/occidental. Por una parte, la mitad amerindia me permitirá incorporar elementos históricos de la vida en el grupo: relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad con la *Pachamama*. Asimismo, retomo sus prácticas de participación en el *ayllu* con el *runa* y *jaqi* y mantuvieron relaciones de amistad gracias a los sistemas de reciprocidad *minga* y *ayni*. También se utilizó *la challa*, entendido como un acto votivo para ofrecer alimentos y bebidas y continuar relaciones recíprocas que iniciaron hace miles de años con todos los seres materiales y espirituales que habitan la Madre Naturaleza. En este contexto, ofrecí la reciprocidad artística presentando nuestro grupo, es decir, exponiendo obras de arte, dado que fue el don con el que se participó para pedir al grupo protección y ayuda para crear procesos artísticos juntos en un tiempo de espacio con *pacha*.

Por otro lado, la mitad occidental plantea la reciprocidad artística desde otro lugar, se opone al intercambio mercantil, pero aporta el arte participativo, ubicando al

arte contemporáneo en una zona intermedia, así como utilizando los conceptos de agencia primaria y agencia distribuida para fundir relaciones sociales entre humanos y de humanos con las cosas en redes de relaciones recíprocas siendo amigos. Sin embargo, antes de iniciar la invasión con la reciprocidad artística, expusimos la importancia del mito y representamos el discurso del grupo para desdoblarse sus temas y andar por dualidad el alma y el cuerpo, ocupando como apoyo la figura del chamán. También se utilizó el montaje con la práctica de reciprocidad asimétrica, especialmente, cuando se archivaron y registraron procesos artísticos. Finalmente, nos apoyó el encanto, usado cuando causó placer y seducción. De ahí que, propusimos a la reciprocidad artística como modelo de creación de arte participativo.

Figura 2: proceso de pintado de Pablo, 226.50 X 140.2 cm., 2018-2019.



La mitad en *Pacha*

“Principio andino: *Ama quilla* (no seas flojo), *ama llulla* (no seas mentiroso) y *ama shua* (no seas ladrón)”.

La descendencia de mis ancestros es mitad andina y mitad española, primero me apoyaré de la mitad andina. De ahí que soy, tal vez, descendiente del grupo nacido en la mitad del mundo y del sol recto, llamado quitus. De quitus conozco algunos de sus mitos, los que describo más adelante, cuyo origen data de antes de la conquista de la nación, dominados primero por los incas, y después, por los españoles.

Los quitus vivían entre las parroquias de Nono, Pomasqui, Guyllabanba y Conocoto. Mis ancestros estaban situados entre Pomasqui y Calderón, en la ciudad de Quito, en el país de Ecuador; eran habitantes próximos del cerro de *kati killa*, en donde estuvo instalado un centro observatorio. La línea equinoccial atraviesa la ciudad, siendo su posición 0° 0' 0". Mi madre ancestral Luli (flor de maíz) dejó dos semillas al morir, que mi padre *Pacha* (divinidad sembradora) germinó (Costales y Costales, 1996, p. 17). En otras palabras, mi padre *Pacha* sembró los quitus, quienes germinaron después del diluvio universal. Fue así que *Pacha* denotó un origen divino procedente de un sol recto, que siembra en participación grupal, abre surcos, entierra semillas arquitectónico-social, las mismas que echan raíces eternas. *Pacha*, símbolo de la estructura de parentesco social, se siembra con el fin de rebrotar, retoñar en cada ser humano (p. 71-73). La morada de *Pacha* está en el territorio cruzado por la *shil-*

li, (soga) que teje el *quipu* como escritura entre *chacras* o terrenos que se atan a un mismo destino. Añaden a *Pacha* la partícula *cuti* (una y otra vez, herramienta agrícola) para hacer a *Pachacuti* abrir la *chacra* (terreno) y sembrar las primeras semillas integrándose a vivir y germinar en la *chacra* eternamente (p. 63-67).

Los quitus transformaron sus aspectos y componentes materiales y espirituales. Es decir, al unirse, se convirtieron en humanos con vida eterna. Guiados por maestros como *patata*, voz escondida que aconseja; *cotán*, la rana grande (p. 27); y voz del rayo, que escribe con su luz en el cielo el futuro de los quitus (p. 79). Además, está *gualepu*, el espíritu que trae la muerte y para que su visita no sea frecuente es necesario adquirir conocimiento para ahuyentarlo, para eso están los especialistas como el *mirucu*, persona sabia de la *chacra* (terreno) (p. 60, 61).

Después, Hualcopo Duchisela, último gobernante quitu, sufrió el primer ataque de los incas, bajo la orden del inca Tupac Yupanqui, quien al morir delegó a su hijo Huayna Cápac continuar con la conquista. Posteriormente, Huayna conoció a Paacha, hija de Duchisela, con quien tuvo un hijo llamado Atahualpa, uno de los últimos gobernantes inca, quién fue asesinado por el conquistador español Pizarro con la ayuda de la Inquisición (Franklin, 1945, p. 104, 105).

Estermann (2015) afirma que el término “andino” se refiere a la parte serrana de América del Sur que reúne a multitud de *apachitas* o cadena de montañas a una altitud de 2000 y 6900 metros sobre el nivel del

mar. Actualmente, culturas ancestrales como la kichwa, quechua, aymara, entre otras, sobreviven en los países de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina y Chile (p. 61, 62). Sin embargo, los idiomas más hablados son el castellano, el runa simi o quechua y el aimara pukina (p. 64). De todas estas culturas, la Inka fue la más conquistadora, con el “Tawantinsuyo” alcanzó su máxima extensión que comprendía gran parte de la cordillera de los andes en territorios actuales de los países andinos. El imperio inca finalizó en 1537, cuando los españoles vencieron a Manko Inka. Por ende, lo “andino” se antepone a lo incaico por ser un concepto más amplio, ya que existe lo andino, pero no incaico (p. 72).

Las prácticas de reciprocidad económica y saberes ancestrales en la cultura andina se basan en la *minga* extraída de las palabras incas: *mink'a*, colectivismo, trabajo en grupo, obligatorio y por turno; y el *ayni*, palabra que significa ayuda mutua, es dar la mano, pero interesada; son de uso dual y tienen como fin ayudarse entre todos, pedir/dar, simétrico voluntario, familiar y ocasional entre parientes; versus asimétrico, obligatorio, interesado, general y negativo. No obstante, no son los únicos sistemas de reciprocidad practicados en los andes, pero son con los que me interesa iniciar la reciprocidad artística. Cahuasa (2017) afirma que la *mink'a* fue el trabajo de bien grupal de uno o de varios *ayllus* (grupos andinos). La *mink'a* ocurría mediante ordenes incas y como una práctica justa por el bien común, inaugurada desde el ritual, la ofrenda y el trabajo físico en la que se compartían alimentos y bebida, donados por el inca para reforzar los lazos fraternos de solidaridad. A través de ayudas y esfuerzos, la *mink'a* fue una actividad

colectiva que resultaba en obras para bienestar de todos los *ayllus* que no se podían eludir, eran obligatorias porque de todos dependía resolver y afrontar los problemas (p. 30, 31).

A diferencia del imperio inca, el *ayni* andino era practicado en las temporadas de siembra y cosecha con todos los miembros de un mismo *ayllu*. Su ayuda tenía que ser devuelta recíprocamente en un tiempo diferido a corto o largo plazo. La demora o incumplimiento en su devolución ponía en riesgo las relaciones de amistad y sobrevivencia del *ayllu* (grupo andino). De ahí que su incumplimiento conllevaba sanciones morales y prohibiciones con restricciones públicas (Sánchez, 1980, p. 9).

Estermann (2015) ofrece reflexiones teóricas de los estudios con el *ayni* simétrico, practicado al interior del *ayllu*, coexistía con la práctica de la *mink'a*, más asimétrica y externa, se realiza entre grupos, y ambas se utilizaron para la conquista y dominio inca. Lo que se recibía del Estado Inca no equivalía en términos materiales a lo que se devolvía, pero sí lo era a nivel simbólico. Es decir, el *runa* (ser humano) entregaba tributos y un porcentaje podía ser devuelto en caso de necesidad, así se cumplían funciones religiosas y se aseguraba la paz del Imperio. Por ende, el Imperio Incaico, al formarse mediante conquistas militares, dependía de las prácticas de reciprocidad simétrica y asimétrica para consolidar las relaciones sociales entre vencedores y vencidos. No obstante, al *curaca* (cacique) derrotado se le entregaban dones escogidos con valiosos regalos, quién aceptaba al Inca como dueño y señor sobre todas las tierras, mismas que

posteriormente eran divididas en tres partes: las dos más pequeñas eran destinadas para el Estado y para el culto al Sol (padre Inca), y el resto para el *ayllu*.

Asimismo, en el trabajo de Estermann se describe la reciprocidad a través de la *mink'a* y el *ayni* reafirmó la lealtad hacia el Estado Inca y la estructura de parentesco, ya que cumplió las expectativas del *ayllu*, actuó como agente que protegió y garantizó el bienestar, la continuidad y el equilibrio en las relaciones entre humanos y la *Pachamama* (Madre Naturaleza), material y espiritual. El “*runa*” (ser humano) es una palabra quechua que nombra a la persona autóctona, y “*jaqi*” (persona o ser humano) es el equivalente aimara. Por lo que, el *runa/jaqi* es el representante de la región andina donde habita la *Pachamama*, material y espiritual de varias culturas, etnias en distinto lugares de la cordillera de los Andes (p. 68).

La reciprocidad del *runa/jaqi* con la *Pachamama* se da por medio de sus componentes materiales y espirituales como la *apachita* (cadena de montañas), *apus achachilas* (espíritus protectores), *ajayu* (espíritu, alma) y *wak'a* (cosa sagrada); “...elementos que dan buena cuenta del carácter polimorfo y poligenético de la cosmovisión andina.”, tal como lo señala el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616):

“...otros adorauan la tierra, y le llamaban Madre, porque les daua sus frutos... La *Pachamama* podría ser traducida a una lógica de ‘madre, y genetrice’ y a éstas ‘la abrazan con afición, como hacen los niños los pechos de sus madres’” (Mazzotti, 1996, p. 236).

La *Pachamama* como religión es la fuerza que configura el destino de los humanos porque “La *Pachamama* no da

así nomás” (Untoja y Mamani, 2013, p. 156). Por eso, su religión obedece a sistemas compartidos de creencias y prácticas diarias, asociadas a distintas actividades del *runa/jaqi* con rituales, conocimientos sagrados personales y colectivos, existenciales, morales y espirituales; transmitidos mediante el aprendizaje heredado y la experiencia vivida (Cahuasa, 2017, p. 39-42). Emma Rivas, habitante de 85 años de edad de la ciudad de La Paz, Bolivia, explicó que la *Pachamama* descansa los primeros días de agosto, tiene hambre en esta época, por lo que es el momento adecuado para iniciar o continuar relaciones recíprocas de amistad con ella. Especialmente en los primeros días de agosto se le pueden ofrecer dones con alimentos, bebidas, peticiones, incienso, grasa de llama, y otros elementos de las distintas mesas rituales (fig. 11).

De ahí que mantener comunicación con todos los elementos que integran la *Pachamama* es importante, ya que ésta le transmite al *runa/jaqi* orientaciones y mensajes sobre cómo continuar viviendo, cómo prevenir calamidades y otras situaciones, con la ayuda de sus elementos:

- *Ajayu*, espíritu o alma.
- *Apus achachilas*, habitan las montañas, son antepasados andinos que cuidan y protegen al *runa/jaqi* y a todo lo que habita la *Pachamama*.
- *La apachita* (cadena de montañas) representa el lugar sagrado mediador con el cielo, es propicio para realizar ofrendas, rituales, pedir la protección, material y espiritual: para que llueva, proteja de fuertes vientos, otorgue buenas cosechas, ayude a crear po-

derosos hechizos para hacer enfermar o curar, etc.

- *Illapa*, rayo o “Tata Santiago”. Se piensa que cuando le cae un rayo a una persona u objeto, se le activan poderes sagrados.
- La *wak’a*, cosa sagrada donde cayó el rayo, es el conjunto de piedras que se encuentra en la cima de la *apachita*, se pacta en reciprocidad, a través de las cuales se pide bienestar, salud y progreso para el grupo.
- Las cuevas, Cahuasa (2017) afirma son cavidades hechas por la *Pachamama* para respirar y transmitir conocimientos ancestrales. Además, es el lugar sagrado que permite conectar el interior con el exterior de la *Pachamama* (p. 43, 44). Muchas de estas cuevas están encantadas, allí está la puerta que se abre en algún día del año, sólo los elegidos saben dónde se encuentra.
- El *runa/jaqi*, es consumidor y guardián (Estermann, 2015, p. 228), también representa los ancestros fallecidos que tienen la responsabilidad de cuidar e interceder en favor de la familia. El hombre y la mujer representan la oposición complementaria, la *warmi* o mujer se ubica al lado izquierdo y el *kari*, hombre, al lado derecho, así pues, Cahuasa señala que ambos cooperan recíprocamente y conforman la unidad social, política, económica y ritual básica de la organización andina (p. 29).
- El chamán es la persona iniciada que fue escogida por los dioses, trabaja para el *ayllu* (grupo andino), tiene el don para curar o hacer el mal y se encarga de interceder en las relaciones recíprocas con el mundo otro.
- La *Chacana*. Al respecto, Cahuasa considera que es el

símbolo sagrado que representa la Cruz del Sur, se le considera como una guía que da orden y orientación a la vida cotidiana y ritual (p. 27).

- El *ayllu* andino, Estermann (2015) dice: representa a la “célula de la vida”, tiene sus propias costumbres, celebraciones y rituales, es la base económica de subsistencia junto con la *mink'a* y el *ayni*. Es la unidad étnica del grupo familia extensa, en sentido geográfico. *Ayllu* es el que vive en el grupo porque nació ahí o se identifica con él (p. 279). La forma de reciprocidad, de trabajo y ayuda forman parte de la identidad del *ayllu*, siendo la *mink'a* y el *ayni* las que superan las expectativas económicas laborales porque también se expresan en las fiestas, ceremonias religiosas, rituales y en la vida cotidiana, se tejen lazos de amistad, es en el *ayllu* donde aparece el verdadero sujeto recíproco que vive, depende y se relaciona con más *runa/jaqi* y la *Pachamama* (p. 233-235). El *ayllu* obedece a un ordenamiento territorial expresado en tierra-territorio, familiar (privado), es el modelo de organización solidario ancestral político, económico, social, cultural y religioso, donde todos los miembros, humanos y *Pachamama*, tienen derecho a participar (Cahuasa, 2017, p. 63, 64).
- La *Pacha* para Cahuasa representa la espiritualidad andina, se le rinde culto, su centro es la naturaleza y la relación con todos los *ajayu* (espíritu, alma) del mundo otro. Debido a que su religión está muy estructurada, constituye un verdadero camino de desarrollo espiritual, similar al de cualquier religión universal. Asimismo, la *pacha* es el estado de las cosas, lo dado aquí, en donde el espacio del tiempo pasado, presente y el futuro significan mutuamente (p. 23-25). También el cosmos es *pacha*, interconectada en una red de

relaciones espacio-temporales (Estermann, 2015, p. 207). *Pacha* significa bajo, de poca altura, interior, al instante, inmediato, nuevamente, primera vez, espacio de la vida, universo (p. 164, 165). Por su parte, Untoja y Mamani (2013) ofrecen reflexiones teóricas de *pacha*, dicen: puede ser una fisura violenta, significar de acuerdo con el tono del habla: ¿cuándo?, ¿qué será?, ¿qué es? *Pacha* se refiere al número dos, a una relación de dualidad de fuerzas, *pacha* también se refiere a altitud y latitud, significa todo o todos, lo que es visible y distinguible pero también todo lo aleatorio, desconocido, indeterminado. *Pacha* es una manera de pensar, de organizar el tiempo y el espacio. Con *pacha* podemos explicar el proceso y la combinación de lo empírico/técnico/racional con lo simbólico/mítico/mágico. Cuando se habla de una época, ésta puede estar ubicada en el pasado, presente o futuro. *Pacha* también nos permite pensar la relación sujeto-objeto, delimitar el tiempo y la edad de vida de cada ser. *Pacha* es particular porque no encontramos otra *pacha* parecida, es singular, de algún lugar específico y un momento dado, con una duración, no hay dos *pachas* semejantes, es única. Se convierte en el “espacio de tiempo”, un lapso de tiempo determinado es algo que está dotado de tiempo, que indica unidad interna del espacio y del tiempo singulares, ya que es imposible de confundir con otra *pacha*, es un sistema de coordenadas para llegar a identificar indicaciones suficientes y exactas sobre las cosas. La concepción de *pacha* se da por complementariedad de un par afines y opuestos entre sí. Mazzotti (1996), a partir de definiciones de *pacha* indica que las imágenes regresan para ser corregidas: continuadas/descontinuas, activadas/desactivadas, pero, en definitiva, todo

lo que pasa por *pacha* se transforma (p. 201-205).

Conforme lo señala Estermann (2015), para el *runa/jaqi* todo gira con movimientos duales, constantes, cíclicos, dando la oportunidad de corregir los errores cometidos. Así, los *ayllus* han respondido a llamados diarios, mediante rituales y ceremonias ocasionales y cotidianas, dependientes de las concepciones religiosas, éticas y mitológicas de la *Pachamama*, en la que ocurren cuatro principios básicos llamados (p. 111):

- a) Relacionalidad, todo se relaciona con todo para tejer redes de relaciones secuenciales que provocan intencionalmente nuevas relaciones (p. 133, 134).
- b) Complementariedad, nada es aislado, depende de la coexistencia de su complemento para ser completo (p. 147-152). De ahí que para Causa (2017), reafirma una entidad superior e integral que se manifiesta en la vida cotidiana, ritual y social del *runa/jaqi* y la *Pachamama*, material/espiritual (p. 32, 33).
- c) Correspondencia, es la relación mutua en armonía y por equivalencia con causa y efecto entre dos campos como lo micro y lo macro, entre el humano y la *Pachamama* (Estermann, 2015, p. 144, 145). Dado que en la *Pachamama* todo tiene vida y se comunica con todo, se trata de una interrelación simbólica, ritual y afectiva con la correspondencia (Cahuasa, 2017, p. 32).
- d) Reciprocidad, da inicio por solidaridad entre dos *runas/jaqi* con otro humano o algún elemento material y/o espiritual de la *Pachamama*. Así pues, uno ofrece o pide ayuda mientras el otro acepta o

niega la ayuda, lo cual puede ser compartido con el esfuerzo físico de participación y colaboración, material, alimento, saberes y protección espiritual (p. 34). “La reciprocidad es la contribución de justicia cósmica antes que ser un concepto económico”, responde a actos duales, libres y obligatorios (Estermann, 2015, p. 153-155). Los dones ofrecidos piden al *runa/jaqi* y a *Pachamama* que acepte el trato, luego de un tiempo inmediato o posterior y dada la ocasión, será devuelto en forma simétrica o asimétrica, parecida o distinta (p. 206, 207). El *runa/jaqi* y la *Pachamama*, en el sentido de ayudar a crear mutuamente, promueven una serie de relaciones con lo divino. De ahí que en la reciprocidad cada don, como norma de interrelaciones sociales y religiosas, se presta y devuelve simbólica y efectivamente (p. 320, 321).

De acuerdo con Poma (1999), todo el *ayllu*, con la *mink'a* y el *ayni*, *runa/jaqi* y *Pachamama*, practica en reciprocidad de manera espiritual, social, cultural, y ecológica. Juntos asumen las obligaciones de: enfocar, aprender, traducir, transformar y crear nuevos conocimientos para vivir en comunión con la *Pachamama*, mediante adaptaciones continuas que mueven a unos y a otros, equilibrada o incluso negativa cuando se cumple la *Atitapia* o agüero vano, que quiere decir pronóstico malo (p. 488), al ser manipulada y utilizada como agente ideológico que somete.

Estermann (2015) afirma que, a partir de la época de la colonia a la *mink'a* se le llamó *minga* y se estableció como un trabajo obligatorio que se ocupaba para la construcción

o mantenimiento de obras públicas como carreteras, canales, pozos, puentes, escuelas, etc. Sin embargo, los miembros de los *ayllus* beneficiados de la obra pública tenían que ayudar a contribuir con su esfuerzo físico, comida, bebida, y prestar su propia herramienta de trabajo. Posteriormente, después de la desaparición del Imperio Inca, los españoles impusieron cambios de vida, con los que los principios de reciprocidad simétrica disminuyeron. Por ende, los *runas/jaqi* se retrajeron en sí mismos al sufrir desarraigo, proletarización, explotación, y recurrieron a la reciprocidad interna con el *ayni*. De ahí que la reciprocidad entre *runa/jaqi* y españoles se dio a través de la *minga*^c. Estermann dice que con la creación de la hacienda inició un nuevo modo de producción servil que dominó el modo de producción grupal. Durante dicha situación, los *runas/jaqi* y *Pachamama* vivieron una nueva amenaza, un mundo materialista que no prestó atención a lo espiritual, favoreciendo las desigualdades económicas.

Asimismo, Cabay (1991) ofrece reflexiones teóricas de las fiestas y rituales dedicados a la *Pachamama* que se mezclaron con la religión católica y se incorporaron en la vida de las haciendas, aparecieron nuevos grupos, mestizo y negro, reapareció la reciprocidad con las *mingas* previas, durante y posteriores a las celebraciones, sin embargo se ritualizaron las relaciones de poder, reafirmando la lealtad de los *mingueros*, los que trabajaban gratuitamente en la *minga* frente al patrón y sus nuevas autoridades, especialmente la Iglesia y el Estado. En esta *pacha* se manifiestan las relaciones de

^c En la novela “Huasipungo” se narra la realización de varias *mingas* asimétricas: desfavorable para el *ayllu* y favorable para una *minoría* empresarial, que además gobierna y ordena, como realizar caminos para transportar el progreso (consultar, Icaza, 2006).

subordinación y lealtad, de reciprocidad asimétrica, comprometiendo al patrón a atender ciertos requisitos indispensables para los *mingueros*, proveyendo recursos para el desarrollo de las fiestas y rituales con bienes materiales, espirituales, católicos y económicos (p. 85, 86). La *chuma* (borrachera) es pareja del patrón y los *mingueros*, así se reafirman las relaciones asimétricas que contribuyen a controlar el poder, la dominación, la jerarquización social y la apariencia generosa del patrón. Por un lado, se continúa la dependencia de los *runas/jaqi* a la *Pachamama* pidiéndole ayuda y protección frente al abuso y la sobreexplotación recibida de los españoles y mestizos, ofreciendo alimentos y bebidas, reforzando los lazos de solidaridad en el interior de cada *ayllu* (p. 90, 91). Por otro lado, la dualidad se refuerza por los lazos de solidaridad y reciprocidad como también por contradicciones y conflictos de la vida por el intercambio que incluye al dinero como un nuevo sistema económico (p. 115).

Estermann (2015) intentó identificar en algunas zonas urbanas a la faena, traducida como trabajo gratuito, ha cumplido las mismas expectativas de la *minga*, voluntario, solidario depende del esfuerzo y de las herramientas de cada habitante para que llegué a su realización, para beneficio común. Su incumplimiento conlleva la sanción con multas y restricciones de los servicios públicos (p. 274). De ahí que fue para Elsa Susana Miranda:

Consiste en el trabajo por solidaridad con la familia, vecinos y amigos, grupos de niños, jóvenes y adultos, entre mujeres y hombres, compañeros de escuela, deporte, fiesta, etc. Es convocada con anticipación, o acordada y

realizada de inmediato. Igualmente es usada para pedir la mano, fundir la losa, quitar escombros, arreglar la iglesia, las canchas deportivas, limpiar los salones de clase, pintar los muros de las casas y los lugares públicos; sembrar, cosechar y para realizar fiestas de barrio, bodas, cumpleaños. No obstante, puede durar breves momentos o prolongarse a varias horas. Se realiza ocasionalmente y no se paga pero el que convoca tiene la obligación de brindar un cariño o refresco, cerveza, alcohol y comida, además, cuando la ayuda es para beneficio personal, el que convoca tiene que acudir a mingas de las personas que le ayudaron para devolverles el mismo tipo de trabajo, pero si pasa mucho tiempo, la deuda se anula porque la una, o las dos partes, lo olvidan y no se devuelven nada.

Al contrario de la *minga*, el *ayni*, aún hoy, se basa en el intercambio interesado como motor de cambio que tiende hacia la igualdad de fuerzas, bienes y servicios entre grupos familiares. El *ayni*:

- Regula y equilibra los bienes y servicios en tiempo diferido, cuyo cumplimiento es obligatorio (Sánchez, 1980, p. 9, 10).
- Es trabajo grupal, que inicia ayudando a unos para luego ser devuelto después de un tiempo y dada la ocasión a quién lo dio primero, o de otro, porque cuando se da se tiene que recibir y no sólo ocurre entre dos personas, sino con todo el *ayllu* (Gutiérrez, Yawri, y Gutiérrez, 2018a).
- Es solidaridad, complementariedad, y ayuda mutua entre los integrantes del propio *ayllu*. Por ejemplo, cuando una pareja se casa, necesita la ayuda de todos para realizar la fiesta de bodas, recibir protección de la *Pachamama* e iniciar la vida como una nueva familia que se integra al *ayllu*. Cuando llega el momento, la nueva pareja tiene que iniciar su devolución, todo está anotado y guardado (fig. 47, 48).
- Es una ley de reciprocidad que desde su inicio se

apoyó en la creación artística. De acuerdo con Milla (2003), así sucedió hasta la vida precolonial y se observa, por ejemplo, en Tiahuanaco con algunas esculturas (fig. 77), en las que está presente la Cruz del sur como símbolo de reciprocidad (p. 115-123), y personajes que tienen la palma de la mano izquierda en el estómago, quizá es por hambre o alguna otra necesidad y piden ayuda, la palma de la mano derecha se toca el corazón, quizá porque se acelera y emociona y tiene la necesidad de ofrecer y dar (p. 127, 128).

- Funciona como forma de reciprocidad: social, con el *ayllu*, y la ritual, es decir, la relación con la *Pachamama*, material y espiritual. Según Huamán (2005), primero, por respeto, se le da a la *Pachamama*, se *challa* (ofrecer regalos al mundo otro) al compartir bebida, especialmente aguardiente y refresco, pidiendo seguridad y protección ante cualquier calamidad. El *runa/jaqi* tiene que retribuir a la *Pachamama* lo que ésta le da para restablecer su equilibrio. Después, cuando una persona fallece, hay que realizar diversos rituales sobre la muerte con la finalidad de asegurar el equilibrio de reciprocidad entre vivos y muertos. Enseguida, los familiares deben completar la reciprocidad desfasada por la muerte de uno de sus integrantes, devolviendo simbólicamente favores que ha recibido durante su vida, es el caso de las *ñatitas* (calaveras) que sirven de protección del hogar con las que hay que establecer una estricta relación de amistad. Por último, el *ajayu* (espíritu, alma) no abandona por completo a su familia, sino que tiene que ser recíproca y trabajar por el bien de ésta (p. 8).
- Asimismo, Estermann (2015) aclara que se practica

con la relación entre padres e hijos y se fundamenta a largo plazo como seguro de vida para los miembros débiles, es una reciprocidad inter-generacional, como una forma de seguro social y de protección en caso de invalidez, enfermedad, vejez, que no termina con la muerte de los miembros sino se extiende al mundo otro. En otras palabras, el recuerdo es su deber recíproco (p. 282-285).

Según el concepto de Escobar (2010), la *Pachamama* constituye una fuerza vital y necesaria para transformar la vida. Sin embargo, cuando es considerada como ser no vivo, se sobreexplota sin consideración ni respeto alguno, beneficiando y enriqueciendo sólo a unos pocos (p. 27). De ahí que es necesario que se reconozca la multiplicidad de sus beneficios en torno a las formas de reciprocidad con la naturaleza, así como es importante que se establezcan prácticas vinculadas a nuevas posturas socio naturales, de beneficio común (p. 29-31). Es decir, no se puede dar valor a la *Pachamama* solamente desde el ámbito monetario, de hecho, el *runa/jaqi* la valora por razones distintas a las económicas (p. 99-101), por ejemplo, ecológicas, ya que cuando se considera a la naturaleza como sagrada e intocable, se suprimen las ideas que gobiernan y ordenan que todo puede ser reducido a términos monetarios (p. 328).

Para Mayer (1979), la institucionalización de la servidumbre y la introducción de la economía monetaria durante la colonia, y luego en la vida republicana, demuestran que las relaciones de reciprocidad se han transformado, a la par de la concepción que se da a la *Pachamama*, especialmente cuando se le utiliza para la

sobreexplotación y enriquecimiento personal a través del sistema económico de intercambio mercantil, lo que es bien recibido por los distintos sistemas políticos de izquierda y derecha que gobiernan. En cambio, la reciprocidad simétrica no es bien vista por sistemas de intercambio mercantil (p. 38). Así pues, si se quieren producir procesos artísticos, es importante cuidar no destruir las relaciones, dependencia, subsistencia, desarrollo y contacto entre el *runa/jaqi* y la *Pachamama*, material y espiritual.

Figura 3: proceso de pintado de Danilo, 130.50 X 116.50 cm., 2016-2017.



Primero se *challa*

Para pedir ayuda a la *Pachamama* en la vida diaria, se *challa* y se hace antes de iniciar cualquier actividad para que todo salga bien, sin sufrir accidentes. Esta práctica consiste en dejar en la tierra o cualquier lugar cercano, hojas de coca, un poquito de alimento o cualquier bebida, como alcohol, refresco y cerveza. Por ejemplo, para Rufino Mamani se usa para construir una casa, se *challa* alcohol purito y cervecita, eso le gusta para que cuide y no pasen accidentes, después, toda la familia tiene que *challar* en la casa donde se va a vivir. Asimismo, si se va a pintar se tiene que *challar*, dar coquita, refresco de papaya, poner un cigarro, “unito nomás”, se deja prendido y se dice: “licencia mamá, casa de escuela, para que los niños no pasen accidente, ni nadie y que salga bien lo que vamos a pintar entre todos”. Si no se *challa*, puede suceder un accidente. Ángel Mamani, Subalcalde de la Subcentral Cascachi, Puerto Pérez, La Paz, Bolivia dice que toda actividad empieza con la *challa* de coca porque nos han enseñado a respetar a la *Pachamama* para que nos vaya bien. Así pues, las autoridades colocan tres, seis, diez hojas de coca. De acuerdo a la creencia, se las damos a la tierra o las ponemos debajo de la piedra para que nos autorice y nos vaya bien porque estamos trabajando para que nadie se caiga, pedimos permiso en oración y autorización a la *Pachamama*, luego se *pijchea*. También están *ch'allay/ch'allaña* o la *t'inka/t'inkha*. Usado para el despacho/*waxt'a* de pago o mesa, se paga a la tierra, por lo que este ritual manifiesta la importancia del principio de reciprocidad (Estermann, 2015, p. 187). Realizando al dejar caer gotas de alguna bebida dulce o embriagante y un poco de alimento que representa en forma simbólica

la correspondencia entre el orden macro-cosmos y micro-cosmos (p. 306). La salud y enfermedad involucran a todo el *ayllu*, a través de las relaciones interpersonales y cósmicas (p. 251). De ahí que la forma de relacionarse se da de manera ritual con la *challa* (p. 255). Las enfermedades, por ejemplo el susto, se generan por un desequilibrio, por tanto, es necesario regresar a un equilibrio en forma ritual y ceremonial mediante un tributo recíproco a la *Pachamama* (p. 272).

No obstante, Estermann, a partir de diversas definiciones sobre las enfermedades andinas más comunes, indica que tienen una relación intrínseca con elementos exteriores a la persona, son distintas a las enfermedades occidentales y exigen principalmente el restablecimiento del equilibrio dañado que sólo es posible simbólica y ritualmente. Una de esas enfermedades es el espanto, aquí el que enferma pierde parte de su espíritu, es decir, la fuerza vital, cuya causa pudiera ser que algún animal lo atacó o se cruzó en su camino, vió un espíritu, provocándole un susto y si no se cura adecuadamente puede, incluso, morir, por lo que, en esta curación, el chamán negocia con el espíritu de la *Pachamama* que le ocasionó el daño pidiéndole que le regrese el *ajayu* (espíritu, alma) perdido al paciente. Así pues, este ritual de curación se realiza, por lo general, durante tres ocasiones (p. 252-256).

Para Gutiérrez, Yawri, y Gutiérrez (2018b) muchos *runas/jaqi*, antes de consumir cualquier alimento, bebida, y realizar cualquier actividad diaria, *challan* primero a la *Pachamama* porque primero es ella. Dicho de otro

modo, la *challa* es la libación de alimentos y bebidas como agradecimiento. Así, se crean relaciones recíprocas entre el *runa/jaqi* y la *Pachamama*, al hacerla partícipe recibiendo primero. De ahí que se *challa* desde un patrimonio como una casa, un animal, una piedra, un terreno, el suelo donde uno se casa, hasta con lo que se crea en reciprocidad con los procesos artísticos, tal como en una acción grupal o lugar y tipo de trabajo. Es decir, la *challa* se hace para que todo marche bien y se cumpla. Para estos autores existen diferentes momentos para la *challa*, se realiza con sentimiento y pensamiento, enfocado en lo deseado.

La *Pachamama* se alegra por el movimiento de las relaciones de reciprocidad entre todos, se le pide ayuda y para conseguirlo se *challa* bienestar compartido, se pide perdón y se le agradece (Ávila, 2011, p. 217, 218). Así pues, la *challa* es una práctica de reciprocidad que se puede aplicar desde lo cotidiano y personal hasta lo creacional con los procesos artísticos (Gudynas, 2011, p. 272). La *Pachamama* puede entrar en reciprocidad con cualquiera que lo desee, y brindar protección porque está abierta a diferentes pactos y relaciones con distintos propósitos (p. 264).

De ahí que en algún *ayllu* se inicia toda actividad con la *challa* de hojas de coca, luego bebidas y otros alimentos. El trabajo se relaciona con lo divino, se intercambian poderes (Sánchez, 1980, p. 5, 6). La *Pachamama* merece respeto y veneración, con actos de agradecimiento en forma constante. La coca es nutritiva y medicinal para el cuerpo y el *ajayu* (espíritu, alma), es la esencia de la *Pachamama*, con todos sus poderes y energía física, mental

y espiritual. La coca es un arbusto complejo y se nutre del suelo y el cosmos (Gutiérrez, Yawri, y Gutiérrez, 2018c). Por ende, la ofrenda principal es la coca y no puede faltar en ningún compromiso. Igualmente, cualquier ceremonia andina se inicia con el *pijcheo* de coca porque el ofrecimiento de coca provoca respeto y obtiene el aval de las divinidades (Sánchez, 1981, p. 4, 5).

Por último, Milla (2003) afirma en el mundo andino todo está en proceso de cambio, sea una persona, animal, cosa, material o espiritual. Es así que mediante el diálogo con la *challa* se contiene el ahora, el antes y después, y lo que muere sigue en reciprocidad con todos los miembros del *ayllu* (p. 146-148).

Figura 4: proceso de pintado de Venancio, 90.3 X 91cm., 2011.



El don como proceso artístico

El concepto de don que nos apoya es el definido por Mauss (2012), estudiado en algunas culturas de la polinesia, Samoa, Maorí, Islas Andamán, Melanesia, Nueva Caledonia y parte de América del Norte. Para este autor, el contrato y el tipo de intercambio sirve como fórmula de encantamiento, para atraer y crear dones, inicia cuando las almas y las cosas, conscientemente, participan en el contrato y son capaces de salir de su esfera para mezclarse mutuamente. De ahí que todo lo que se ingrese al don está animado, con sentimiento y alma personal o múltiple (p. 109-120).

Mauss afirma que el don es el gesto generoso que incluye presentes y regalos ofrecidos voluntariamente, aceptados por el beneficiario, quién queda obligado a devolver lo que recibió porque si no lo hace, desataría una guerra privada o pública y perdería el respeto, la autoridad o incluso podría suscitar iras y castigos de las divinidades, y sufriría maldiciones para él, su familia y sus futuras generaciones (p. 70, 71). El don siempre quiere regresar a manos de quien lo propagó (p. 82). Los elementos esenciales del don son: el prestigio y el honor. Con el don, el donatario adquiere poder espiritual sobre el beneficiario quedando encantado hasta su devolución (p. 88).

Una característica del don es su circulación, adherirse a los humanos, hasta que éstos lo devuelvan tomando de sus pertenencias o mediante el ofrecimiento de comida, fiesta y presentes (p. 89, 90). El don de devolución tiene que ser equivalente o superior al valor recibido, porque le regresa al primer donante su autoridad y poder. No

obstante, los dones de llegada son el regalo de apertura que abre y compromete definitivamente al donatario a realizar un don de restitución al aceptar (p. 124). De ahí que los dones de respuesta o de despedida tienden a ser superiores a los dones de llegada (p. 128).

Según Mauss: “El vínculo por las cosas es un vínculo de almas, pues la cosa misma tiene un alma”. Al regalar algo a alguien se está regalando parte de uno mismo, por eso se tiene que devolver lo aceptado porque el don recibido carga una parte del donatario, es su esencia espiritual. Por ende, la no devolución de la cosa sería peligrosa e ilícita, allí el don adquiere poderes mágicos y religiosos sobre el que da y recibe. Es decir, la característica de la cosa donada adquiere características personales del donatario por eso tiende a regresar a su lugar de origen, mediante un equivalente que la remplace. De ahí que el don se convierte en obligación de devolver, recibir, producir, construir, consumir, participar para devolver; o sea, son obligaciones importantes que explican la forma de contrato por reciprocidad (p. 91, 92).

Para este autor, por una parte, un visitante no puede no pedir ayuda con cualquier acto de hospitalidad ni rechazar los regalos. Por otra parte, el que recibe la visita adquiere un compromiso y tiene la obligación de invitar y ayudar constantemente. Es decir, hay en todo esto derechos y obligaciones de recibir, consumir y de devolver “...Todo alimento, bienes, trabajo, servicios, es objeto de transmisión y devolución que va y viene como un ser con materia y espíritu...” A causa de lo anterior, la reciprocidad con las visitas es de beneficio inmediato. El visitante después de ser invitado y de haber aceptado

tiene que elogiar, por ejemplo, la comida que se preparó para él, adquiriendo un compromiso obligatorio de devolver lo recibido mostrando que no es un desigual. Así pues, recibir y no devolver es convertirse en un no ser, ni libre, ni social, sabiendo que cuando devuelve tiene que hacerlo con intereses (p. 162-165). Dicho de otro modo, el don involucra en sus relaciones al crédito, no sólo progresa socialmente el donatario sino toda su familia (p. 150).

Mauss ofrece reflexiones teóricas de los estudios con la reciprocidad y propone generosidad mutua entre humanos y la Naturaleza, material y espiritual. Los espíritus son los verdaderos propietarios de las cosas y los bienes del mundo, se convierte en una obligación compartirles dones con alimento y bebida y pedir ayuda (p. 96). Así pues, antes de iniciar cualquier actividad, sea esta de diversión, trabajo, fiesta o ritual hay que pedir la protección de la naturaleza y de sus seres materiales y espirituales, en otras palabras, los dones que se dan a los seres materiales y espirituales tienen el fin de comprar la paz. De este modo, se aleja a los malos espíritus, pensamientos malos y envidias mal sanas (p. 99-101).

El don es desinteresado y obligatorio, simbólica y colectivamente adopta la apariencia del interés unido a las cosas donadas; éstas nunca se alejan de quienes las da, la comunión y la alianza que establecen son relativamente indisolubles y están constantemente tejiendo lazos de amistad unos con otros y se sienten en deuda mutua, manifiestan respetos recíprocos (p. 139).

Finalmente, para Mauss, el don es signo, prenda y

garantía de riqueza, “principio mágico y religioso tanto del rango como de abundancia”. De ahí que representan instrumentos inagotables de los espíritus ancestrales que iniciaron el don hace cientos de años, son creadores de alimento. Los dones son mágicos, se confunden las cosas con los espíritus, sus creadores y los instrumentos, por ejemplo, comer se confunde con los alimentos (p. 176, 177). Ya que todo se relaciona con todo, las cosas se confunden, y adquieren una personalidad, de cierta manera, permanente. Todo se encuentra en constante circulación, por eso, los bienes siguen a los humanos, las fiestas, las ceremonias, los ritos, la comida y la bebida, incluso las bromas y las ofensas (p. 184, 185).

Los dones de creación con los procesos artísticos son el instante de *pacha* o tiempo de espacio de reciprocidad artística, acompañada por los principios de racionalidad, complementariedad y correspondencia, con la *Pachamama*, allí todo tiene que ver con todo, se comparte con más seres materiales y espirituales como con cuevas, piedras, ríos, pozos, ojos de agua, *apus achachilas* (espíritus protectores), los animales, *runa/jaqi* presentes y antepasados, es decir, la reciprocidad se convierte en un principio que rige las relaciones entre todos. Dado que lo principal es encontrar amigos, todos con distintas humanidades, se incluye a los animales, las plantas, las cosas que quieran crear una *pacha* o tiempo de espacio de la reciprocidad artística, aquí el don se realizará como proceso artístico al participar y compartir conocimiento, experiencia, salud, bienes y servicios culturales, históricos, sociales, materiales y espirituales.

Los dones con los procesos artísticos se crean en

minga, *ayni* y otros tipos de reciprocidad que se continúan aprendiendo y practicando, se acepta reactivar saberes del *ayllu*, pues su poder le obliga a participar. En este sentido, estoy de acuerdo con Temple (2003a), quien señala que lo creado se realiza en participación, por lo que, si acepta participar, acepta crear y, por consiguiente, adquiere parte del *ajayu* (espíritu, alma) de los demás donadores. Los procesos artísticos se mueven y recargan de forma continúa con cada participación, son fuerzas que se crean y perpetúan (p. 26).

El don es el reconocimiento del otro para crear procesos artísticos. Para Temple, si se dona para ser, se dona para crear con honor y nobleza. El desinterés del donante es prestigio, poder que tiene que ser devuelto recíprocamente, cuando se presente la necesidad y dada la ocasión (p. 22). Así pues, la reciprocidad da un giro a lo artístico y se ayuda por tres obligaciones: dar, recibir y devolver. De ahí que no compartir renombre y beneficios con riquezas materiales y espirituales, no aceptar y no devolver, moviliza acciones de guerra porque se niega una alianza, se ubica en centros y mueve a todo los agentes, actores y actantes del *ayllu* junto conmigo. Al crear por reciprocidad artística, se pacta espiritualmente para dar y recibir, permitiendo integrarse al otro. Es decir, con esa alianza se activa la propiedad común sobre el proceso artístico porque se convierte en un testimonio de alianza que se llena de poderes mágicos encantados, al estar involucrados los dones con los donantes en la relación de reciprocidad. Y los procesos artísticos podrían dejar de crearse cuando el *ayllu* o el artista, que recibimos y aceptamos, no saldan las obligaciones pactadas, por ejemplo, no ofreciendo alimentación o alojamiento, proveyendo de insu-

ficientes materiales para la creación, sufriendo un accidente o enfermando por no realizar la *challa*. Por ende, los procesos artísticos incluyen la obligación recíproca entre materia y espíritu, al crear y dar para luego regresar transformado y recargado por la fuerza de la retribución. Todo va y viene, cambiando y transformándose, es materia y espíritu en movimiento. Dicho de otro modo, si lo material y lo espiritual se juntan, cargan consigo algo de los creadores que donan colectivamente y activan acciones morales con sentimientos de amistad, su uso crea la integración en *pacha*, que equivale para los agentes, actores y actantes un incremento de autoridad y de renombre (p. 25-31).

La reciprocidad artística adquiere prestigio, material y espiritual junto a una relación de contradicción. El *runa/jaqi*, la *Pachamama* y el artista pactan ser creadores y reconocidos. Sin embargo, según el concepto de Temple, no es intercambio de compra, ya que el prestigio se da desde los procesos artísticos con la ayuda que se dona para crear, hasta en los grupos, donde nadie quiere sólo recibir (p. 31, 32). La imagen que se está creando moviliza distintos caminos simétricos y asimétricos, materiales y espirituales. Igualmente, no hay don que no comprometa al otro, y pida su amistad. El poder que se consigue debe ser equivalente a lo creado, guiado por la responsabilidad y justicia (p. 199).

Los procesos artísticos volverán a pasar necesariamente por sus orígenes, pero aumentados por la sucesión de los dones que continúan creando (Temple, 2003b, p. 312). Lo creado activa poder de competencia porque para ser hay que crear, y descalifica a los que no quieren ayudar.

De ahí que crear no existe sin recibir, y recibir sin devolver. Lo creado se convierte en amistad, asegurando y protegiendo (p. 323). Los procesos artísticos alimentan tanto a los agentes de la creación como a los actores y actantes que reciben, son lugares de integración que no dejan de ser consumidos (p. 336, 337). Así pues, si es consumido por unos será consumido por otros, por ello adquiere la contradicción de ser interesado y desinteresado (p. 481).

El grupo y el artista serán iguales cuando se encuentren en los procesos artísticos, adquiriendo reconocimiento y prestigio mutuo porque para crear es necesario que se dé por redistribución y sea devuelto en forma equivalente. Los procesos artísticos que se continúan creando agencian poderes en la medida en que se incrementa la ayuda, representan la vida del *ayllu* con sus saberes, costumbres y tradiciones, que viven en reciprocidad entre *runa/jaqi* con la *Pachamama* (Temple, 2003a, p. 22-24).

Así pues, para la creación de procesos artísticos, tomamos la forma de redistribución de cada grupo que acepta participar en reciprocidad artística, como con la *minga* y el *ayni*, porque se crean dones cuando les concierne la participación solidaria, “esfuerzo colectivo”, “ayuda mutua y cooperación” con la posesión mancomunada para la producción (p. 91). Asimismo, se crea responsabilidad y justicia, cuando actúa con la interacción ente el uno y el otro y en la conciencia humana, donde cada uno se convierte en responsable de todos, convirtiéndose en una red que continúa recolectando agentes, actores y actantes que viven en un tiempo de espacio de *pacha con* recipro-

cidad artística (Temple, 2003b, p. 382).

También la reciprocidad artística toma la venganza de la reciprocidad negativa como Ley del Talión, como lo propone Temple cuando se rechaza la invitación o no se devuelve el don (p. 337). Dado que el honor y la justicia entran en juego (p. 386), funciona por equilibrio, ayuda por ayuda o mal aceptando su rechazo de amistad (p. 391, 392). Con la creación de los procesos artísticos, se instaura la paz (p. 426).

Igualmente, los procesos artísticos también se ayudan de la *minga* y *el ayni* cuando forman una base simétrica y asimétrica que nace del principio que pretende únicamente satisfacer la necesidad del otro y generar un sentimiento común de prestigio y amistad (Temple, 2003a, p. 24).

Sin embargo, Mauss (2012) afirma que los dones son opuestos al sistema de compras y ventas (p. 137), por eso, los procesos artísticos están en contra de las empresas transnacionales que sobreexplotan los recursos naturales sin respetar al *ayllu*, los *runa/jaqi* ni a la *Pachamama*, material y espiritual que la habita. En este sentido, estoy de acuerdo con las aportaciones teóricas de Escobar (2010), quien señala que diversos *ayllus* tienen percepciones y prácticas con la naturaleza con similitudes y diferencias entre sí, son primordiales para la salud de los entornos naturales. En muchas localidades a nivel mundial no existe la estricta separación entre el humano y no humano, una de ellas es la *Pachamama*, es integral, asigna y da significado a sus partes y el entorno natural (p. 103).

Significa, entonces, que el *runa/jaqi* debe retribuir a la *Pachamama* lo que ésta le da para restablecer su equilibrio a partir de prácticas como la nuestra, con procesos recíprocos de participación para crear imágenes, pactadas en acuerdo oral y continuo, buscando apoyos en grupos interesados. Por tanto, la reciprocidad artística como agente invasor, se moviliza, pacta, conjura y hechiza en *pacha*, de tal forma que se crean procesos artísticos, por mencionar un ejemplo, con la ayuda de la *minga* y el *ayni* celebrados en algunos grupos andinos, en continuo encanto y reciprocidad pactado con los humanos y *Pachamama*, material y espiritual.

Figura 5: proceso de pintado de Sonia, 90 X 107.5 cm., 2012.



***Pacha* como tiempo de espacio de la reciprocidad artística**

El tiempo de espacio de la reciprocidad artística es *pacha* y se da especialmente los días previos, durante y posteriores a la fiesta porque el sobreconsumo en los *ayllus* de las naciones de la *Pachamama* se utiliza para la fiesta. Temple (2003b), a partir de diversas definiciones sobre reciprocidad indica que el excedente no se acumula, como en el sistema de intercambio (p. 93), la ayuda es completa cuando todos quieren celebrar la fiesta para *challar*, *pijhear* coca, brindar, bailar, comer, beber con el *apthapi* (compartir comida), y pedir bienestar y protección para todos, por eso, y para que todo salga bien, hay que continuar ayudando (p. 333). Los principios de reciprocidad en la fiesta son el “dar y recibir”. Sin embargo, con la fiesta se redistribuye incluso a los que no son familia porque expresa prestigio y poder. Asimismo, con la fiesta se siguen resistiendo los intentos de colonización (p. 31).

Estermann (2015), de la misma forma, afirma la reciprocidad en la fiesta es un fenómeno interdependiente que cumple la función de mantener unidos al *runa/jaqi* y *Pachamama*. El *ayllu* entra en reciprocidad simétrica y asimétrica cuando lo que tomamos de la naturaleza es para beneficio de todos, caracterizado por el pedido de ayuda. Ambas contribuyen al crecimiento y manutención de vínculos sociales y espirituales a lo largo de *pacha*, mismas que suceden, se modifican, mejoran y se adaptan, a medida que las propias necesidades y presiones externas fuerzan los

cambios, por ejemplo, con la llegada del intercambio impuesta por los conquistadores e iniciada cuando llegaron a América y desconocieron las relaciones de reciprocidad y la manera de obtener los productos.

También para Gutiérrez, Yawri, y Gutiérrez (2018d) la fiesta convoca a los ancestros a participar de un bienestar, material y espiritual para que no falte nada en el *ayllu*. Inclusive, hay fiestas que se celebran en lugares sagrados, por ejemplo las *wak'as* (cosa sagrada), que se encuentran ubicados en las *apachitas* o cimas y cumbres más elevadas. Igualmente, en fiestas rituales, en la época de Tiwanaku, se ofrecían a las *wak'as* varios tipos de *Illas*, objetos *simpaqas* (imitaciones), amuletos que protegían y cumplían anhelos y aspiraciones con distintas representaciones para ser activados y cargados de poder.

Pacha reúne todo en un centro, incluso lo contradictorio, se trata de los sentimientos que nacen de todos y se utilizan para crear procesos artísticos. Es la fuerza centrífuga de la creación en reciprocidad para instaurar valores materiales y espirituales. De la reciprocidad artística nace una contradicción, las mitades que se oponen y se ayudan mutuamente, por una parte, el artista que vive en un mundo capitalista visita y propone al grupo que, por otra parte, vive en reciprocidad, juntos crean centros de apertura en *pacha* como reciprocidad artística que contiene al otro como principio de comprensión para la creación de procesos artísticos.

De lo que se trata no es solamente de hacer procesos artísticos, sino de juntar conocimientos del *runa/jaqi*

con la *Pachamama* para crear por amistad. Mediante la fuerza explosiva de opuestos se da la aparición encantada al sujeto artístico que se reconoce como parte de una entidad dual amerindio/occidental para alcanzar todos juntos el *sumak kawsay* o buen vivir, material y espiritual.

Los procesos artísticos crean reciprocidad, material y espiritual entre *runa/jaqi* y la *Pachamama* cuando se *challa* antes de iniciar la actividad artística para involucrar a todos los que integran el *ayllu*, seres materiales y espirituales. A partir de la ayuda, la reciprocidad artística se activa por equivalencias con la necesidad de pedir participación, protección, alimentación, abrigo y beneficios mutuos. De acuerdo con Temple (2003b), también se trata de una relación simétrica y asimétrica entre centros de creación distintos (p. 92, 93). Propuse crear a partir de lo que se necesita en participación mutua. El *runa/jaqi* que no quiere participar de los procesos artísticos pierde una posibilidad artística de adquirir honor, prestigio o acceder a lo espiritual y sagrado (p. 68). La reciprocidad artística en *pacha* se convierte en el centro y cruce entre los *runas/jaqi* y la *Pachamama*. Cuando yo los visitó para presentar propuestas, instauro, como lo señala Milla (2003), lugares de convivencia diferentes, cuando vivo en el mundo capitalista, llego y pido ayuda para crear en reciprocidad y alcanzar el tiempo de espacio en la diversidad, por el encuentro del arte en el *ayllu* (p. 152).

Dado que la reciprocidad artística se trata de crear en mutuo acuerdo, con trato oral y escrito, no se da sin la atención necesaria a las condiciones de existencia del que propone y del que acepta. En este sentido, estoy de acuerdo con Temple (1989), quien señala que

se deben compartir materiales y conocimiento, renombre, beneficios, la hospitalidad, la alimentación y los cuidados (p. 22). Es decir, no puede darse sin estos intercambios, si se interrumpe el trato, las creaciones se paralizan. Igualmente, lo creado, se adapta a las necesidades del *ayllu*, como expresión del proceso artístico, participativo. Por ello, la importancia de la relación particular en cada *ayllu* con la *Pachamama*. Similar con Temple, la reciprocidad artística produce amistad y confianza mutua que no está limitada en el tiempo porque *pacha* es de por vida (p. 34, 35).

Al crear procesos artísticos, igual a Martínez (2011), se permanece juntos, es una propuesta en comprensión mutua que acepta el punto de vista del otro a través de la equivalencia que congrega las distintas actividades de la vida porque se debe cuidar, alimentar, proteger y compartir saberes, conocimientos materiales y espirituales (p. 378). Es así que, se propone la creación artística desde el conocimiento profesional artístico hasta las equivalencias, con el fin de compartir conocimientos con el *runa/jaqi* y la *Pachamama* (p. 475). Así pues, cada proceso artístico desencadena reacciones recíprocas distintas. Yo presto ayuda, comparto prestigio y beneficios y espero retribuciones en distintas expresiones, materiales y espirituales (p. 10).

Al ser humano y Naturaleza, material y espiritual que participa de la reciprocidad artística se lo nombra coautor, creador, que ayuda y recibe. Los procesos artísticos creados por amistad, tal como afirma Temple (1989), aseguran su circulación y pueden llegar a superar la ausencia del artista. El que crea, recibe de uno o de otro, dando origen a cadenas de reciprocidad artística que se mantienen al

reconocer al otro, el que crea tiene que dar primero (p. 35). En otras palabras, cuando se trata de procesos artísticos, quien conoce tiene que compartir y quien acepta debe recibir. Quien no tiene los medios y conocimientos de arte y quiere entrar en una relación de reciprocidad puede juntarse en la amistad. El *ayllu* nace y renace espontáneamente a partir de cada nueva relación de reciprocidad artística (p. 129-131).

Según el concepto de Escobar (2010), darle autoridad a la *Pachamama* no es sólo una expresión ambientalista, sino una presencia que influye decisivamente en el sentido del desarrollo y progreso de la sociedad. Constituye una fuerza vital para crear, por eso es necesario que se reconozcan los beneficios de las prácticas de reciprocidad que se nutren de conocimientos ancestrales y económicos. Su importancia no radica netamente en valores monetarios, la consideramos la madre de acciones de beneficio mutuo (p. 29). Las prácticas recíprocas con la *Pachamama* son distintas entre cada *ayllu*, y constituyen un componente integral primordial que influye en la salud de los distintos entornos naturales (p. 101). Cuando los que invaden abusan y la sobreexplotan se rompe un equilibrio; si la producción desigual niega los procesos ecológicos, también niega la creación de procesos artísticos. La conexión duradera del *runa/jaqi* con la *Pachamama* no es un reflejo de la tradición, sino una parte integral de la vida moderna contemporánea. Todo está conectado con todo, su dualidad, racionalidad y reciprocidad los integra y constituye; es un encuentro de significados, usos y costumbres que sobreviven en contextos económicos de intercambio, que los consideran superficiales o al margen de cualquier sociedad legitimada por éstos como civilizada o no (p. 148).



Figura 6: proceso de pintado de Norma, 100.50 X 80.50 cm., 2012.

Proceso artístico, *taita y mama* con sus nueve *guambras*

Desde el año 2010 hasta el año 2019 realicé 9 obras pintadas en acrílico sobre tela en las que narro momentos íntimos de la vida cotidiana y en familia en mi *chacara* (terreno) en Puente Alfaro y Paltapamba, San José de Morán, en Calderón, Quito, Ecuador, ubicada en la posición 0° 0' 0". Primero, comencé el proceso artístico utilizando archivos con registros de la vida cotidiana y en familia, desde fotografías, videos, audios, hasta textos de

cada personaje retratado; después, recopilé detalles de sus historias a través de imágenes y objetos que fueron usados por ellos en algunos instantes de su vida. Enseguida, realicé montajes digitales transformados a una única toma que representa la historia de vida del *taita* (papá), *mama* (mamá) y de cada *guambra* (persono joven, adolescente o niño, hombre y mujer). Finalmente, los pinté mediante procesos pictóricos y acciones artísticas registradas en fotografía, audio y video (figs. 2-9).

La otra mitad: reciprocidad artística versus intercambio mercantil

Figura 7: proceso de pintado de Oswaldo, 100 X 81 cm., 2013-2014.



El discurso comúnmente conocido como “occidental” tiene como fundamento ontológico la separación de los ámbitos subjetivo, concebido como mundo interior de la mente, y el objetivo, mundo exterior de la materia y de la sustancia. El respeto a la vida humana y naturaleza no existe en sociedades que prefieren crecer a costa de destruir formas irremplazables de vida (Strauss, 2013, p. 270). El amor por el pasado no existe cuando se borran todos los vestigios de lo que fueron, esto inició en la cultura griega (y luego grecorromana) cuando manifestaba su repulsión a maneras de vivir, de creer o de pensar que le eran ajenas. Igualmente, la civilización occidental utilizó después el término “salvaje” en el mismo sentido (p. 308). Desde el punto de vista de la modernidad occidental, el salvaje, está en un estado de culpabilidad, ya que se opone al proceso civilizatorio. Esto permite a la modernidad presentarse a sí misma como autoridad que emancipará o redimirá a las víctimas de su culpa (Unzueta, 2017, p. 38).

Los movimientos de dar y recibir en la reciprocidad artística (para crear procesos de arte) se oponen al arte que opera por intercambio mercantil, de acuerdo con Temple (2003b), este último frecuentemente obstaculiza el desarrollo grupal, ya que descarta la posibilidad de incluir el principio de reciprocidad porque se enfoca en dar para adquirir prestigio (p. 12). El motor del intercambio que me interesa atacar incluye la transacción monetaria, acumulación y prestigio personal, proceso en el que se obtiene poder recibido del otro, en cambio, en sociedades de reciprocidad se adquiere poder dando al otro. Son culturas antagónicas (p. 78). El intercambio mercantil coloca lo creado, habitualmente, en manos del

que acumula y devuelve poco o nada al otro, se apodera de lo aprendido, lo patenta y privatiza (p. 102). El intercambio mercantil en el arte se provee de la colaboración de los *ayllus*, atribuyéndoles, algunas veces, poco o nada de prestigio ni beneficio (p. 105). La individualidad y el renombre del *ayllu* está ausente (p. 172).

Para Zaffaroni (2011), muchos *ayllus*, que viven en otras naciones de la *Pachamama*, mantienen las prácticas de reciprocidad con mayor frecuencia sólo con los suyos, estrategia que ayuda al *ayllu* y ha resistido siglos (p. 111), confirmando el potencial artístico que carga consigo, que ha acumulado y pide expresarse.

Temple (2003b) afirma que los *ayllus* continúan en reciprocidad porque lo hacen durante toda su vida, con los ancestros y hasta con quienes están por nacer. En la reciprocidad se reconoce el prestigio y poder del otro dándole más, con dignidad y tomándolo en cuenta, sólo se le da si necesita, su valor supera las expectativas materiales, adquiere poder espiritual, del que da, encerrado en el tiempo, esperando cuando llegue el tiempo para la devolución. Los *ayllus*, antes de la llegada de los europeos a América, también practicaban el intercambio con el trueque y lo realizaban con quienes desconocían o desconfiaban y se podía regatear. El intercambio mercantil se aprovecha del necesitado, exigiendo de inmediato la devolución del don, por el contrario, la reciprocidad inicia cuando se acepta la ayuda del otro, por lo que para proponer crear procesos artísticos, se tienen que tomar en cuenta las consideraciones y necesidades del otro, se crea por solidaridad, se potencia el desarrollo grupal, no acumula prestigios y beneficio, cada vez que se reduce su poder es por no dar

y devolver, por el contrario, se aumenta o corrige cuando se da más. El intercambio mercantil es lo contrario a la reciprocidad artística. A diferencia de éste, la reciprocidad artística funciona desde la minga, *ayni* y otros sistemas económicos y saberes ancestrales cuya finalidad es la creación de procesos artísticos que activan equivalencias y son de por vida, es decir, cuando se reordenan continúan generando ayuda, material y espiritual, con nuevos lazos de integración, protección y reconocimiento mutuo en *pacha* (p. 131-136).

De ahí que para crear los procesos artísticos se cuida el indicar la equivalencia, se añade la *yapa* (un poquito más). Conforme lo señala Temple, se enriquece al que acepta la ayuda y se le considera como donador y creador (p. 181). Sin embargo, el artista puede corromperse al utilizar los procesos artísticos como pretexto para recibir más de lo equivalente, esto se vería como tributo, una forma de explotación recíproca asimétrica que somete al otro (p. 173). Algunos ejemplos de reciprocidad en forma de tributo son: la cultura *qitu-cara* o *aimara*, en los andes por los incas; o en México los *mixtecos* por los *aztecas*.

Por ende, cuando las obras de arte se crean por intercambio mercantil se compite con intereses privados para obtener, en muchas ocasiones, derechos de autoría personal, profesional y ganancias económicas. No obstante, la reciprocidad artística es opuesta a la privatización de los procesos artísticos porque, conforme lo señala Temple, sus valores de prestigio se alcanzan por igual para unos y otros, gracias a la creación por equivalencias y en alianza (p. 21). Se inicia la relación con un pacto, celebrado en

trato oral, escrito y con reconocimientos constantes hacia el otro, desde la ayuda mutua, el colectivismo, el trabajo en grupo, correspondencia hasta con distintas formas y circunstancias de intercambio igualitario de fuerzas, bienes y servicios porque hay que cuidar, alimentar y dar las atenciones necesarias, materiales y espirituales a cada agente, actor y actante de acuerdo a su condición (p. 29). Así pues, para que todo marche bien, se establece una responsabilidad compartida que depende de la capacidad de ayuda que el grupo y el artista proporcionan.

Temple (1989) afirma que hay *ayllus* que reciben ayuda de cualquier organización económica capitalista que gasta recursos para recuperar su prestigio, sin embargo, no tiene que ser aceptada como obsequio, sino como un intento más de compensación y reparación de los daños ocasionados durante tantos siglos para que no se sientan atados al mercado del intercambio mercantil (p. 33).

Es por ello que con la creación de procesos artísticos, a través de la reciprocidad artística, quiero juntar en amistad al *runa/jaqi* y *Pachamama*, material y espiritual para no dejarlos olvidados. De acuerdo con Temple, el valor de prestigio es igualitario y no suprime la individualización y la responsabilidad personal, ni obstaculiza la competencia para crear renombre y beneficios, debido a que la anulación del prestigio vuelve inútil el trabajo creado (p. 63, 64).

La reciprocidad artística imita, conforme lo señala Zaffaroni (2011), a las redes de reciprocidad desarrolladas hace millones de años, cuando funcionaba la micro cooperación para alejarse de la ley del más fuerte. Así pues, la *Pachamama* se ha mantenido y regenerado por

la ayuda recíproca de los entes vivientes, animados e inanimados por lo que, si queremos pertenecer a ella, oírla e interpretarla, es necesario ayudarla, pienso, creando procesos artísticos (p. 77-79).

Rivera (2015) ofrece reflexiones teóricas del sistema económico de intercambio mercantil y revela un tiempo-espacio lineal, racional y evolutivo, impuesto para muchos otros. Dichas imágenes se basan en discursos judeocristianos contruidos en los primeros siglos de la Europa Occidental, donde el hombre es creado para imitar lo que el único Dios supremo, de género masculino, le autoriza: quitar, crear, rebasar, imponer. Posteriormente, los españoles llegaron a la *pacha* del andino y lo miraron como retrasado, estático, toseo, irracional, endemoniado; listo para ser conquistado y utilizado como una materia prima (p. 28). De ahí que el colonialismo que está presente en distintos grupos, se puede equilibrar en prácticas favorables para la naturaleza: desde la creación de procesos artísticos, auspiciados por recursos renovables de subsistencia de la memoria, no solamente con la imaginación, sino permitiendo una actualización de los saberes colectivos en *pacha*, hasta un cambio o conmoción de la sociedad (p. 59, 60) “... y así ejercer una mirada crítica, de bajo perfil, como tenaz resistencia a los mensajes y a los códigos de la modernidad alienada” (p. 301). Por tanto, la *minga*, en conjunto con el *ayni*, propone prestar atención a principios básicos de ciclicidad, correspondencia y complementariedad con la *Pachamama*, donde todo tiene que ver con todo, *runa/jaqi* y *Pachamama*, ancestros y futuros. Así pues, juntos, como agentes que acordaron un pacto, creamos por amistad procesos artísticos duales simétricos y asimétricos con saberes, bienes y servicios de justicia, interacción, cooperación y retribución.



Figura 8: proceso de pintado de José, 120 X 100 cm., 2014.

Contra el arte contemporáneo en la zona *taypi*

Para explicar la expresión “comercial del arte” mediante la reciprocidad artística en la fisura amerindio/occidental, nos ubicamos con la producción artística en una zona intermedia o *pacha* que crea y se apoya de esta dualidad. Es por esto que desarrollamos la hipótesis desde dónde encontramos a distintas humanidades, hasta cuando estamos condenados a convertirnos en meros consumidores de tiempo y espacio. De ahí que pretendemos demostrar en esta tesis la manera de creación de arte participativo con la reciprocidad

artística al estar presentes en *pacha* como tiempo de espacio para crear dones con procesos artísticos mediante la amistad y el apoyo mutuo, sin involucrar intercambios monetarios y situados en lugares encantados que se hallan en peligro de desaparecer.

Según Bourriaud (2013) el arte aún conserva, aunque parcialmente, un espacio libre de uniformidad social (p. 6-8). El arte relacional ha evolucionado para apoyarse de las interacciones humanas y su contexto social, más que de un espacio autónomo. La evolución proviene del surgimiento de un modelo mundial cultural urbano (p. 13). La función y la presentación del arte indica su avance urbanizado, aunque el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, fundador del diálogo y con poder de reunión (p. 15). Para Bourriaud la obra de arte representa un intersticio social, término usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que no responden a ganancias económicas: trueque, ventas sin ganancia, producciones autónomas, etc. El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas a las del sistema capitalista, integrado de forma abierta al sistema global. Este es el carácter del arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres que se contraponen al ritmo acelerado impuesto en la vida cotidiana; favorecer un intercambio diferente al de las “zonas de comunicación”. Las obras de arte son el documento de revoluciones urbanas que dan testimonio de las relaciones con el otro, ya que, en lugar de inspirarse en la trama social, se insertan en ella. El arte es a la vez objeto y sujeto de una ética por ser distinto a otras actividades, su función,

por lo tanto, consiste en exponerse a ese comercio. La estética relacional se inscribe en una tradición materialista, abandona la pobreza de los hechos y crea obras alejadas de términos puramente económicos, es decir, funciona mediante un materialismo aleatorio que toma como punto de partida la contingencia del mundo sin origen, sin un sentido que le anteceda ni una razón que le asigne un objetivo. La estética relacional está hecha por lazos que unen a los individuos permanentemente en función del contexto y del sistema que construyen o critican (p. 15-18).

Sin embargo, para reclamar nuestra insatisfacción de un arte contemporáneo nos apoyamos de los postulados de Toscano (2014), debido a que él no se apoya ni toma ejemplos de artistas u obras para insertar su teoría en los circuitos del mundo del arte, tal como lo expone Bourriaud: Toscano entiende que el arte contemporáneo requiere de artistas, curadores, coleccionistas, galeristas y de prácticas colaborativas de distintos grados para funcionar y disfrutar de los beneficios sociales y económicos de esa excepcionalidad fabricada. En Occidente sólo hay otro ámbito con una estructura semejante: el sistema financiero global (p. 21, 22). Ambos representan las síntesis inmateriales de una cultura a la que le fascina el secreto y la efectividad. La obra artística se convierte en un activo financiero cuando genera especulación. Lo “artístico” toma una función de proteccionismo económico-cultural mediante todo tipo de barreras y artificios de significación; el sistema se ocupa de construir nombres, de asegurar los mecanismos de demanda, determina los precios de publicidad, del coleccionismo, subastas, reseñas y de generar su producción incluyendo el precio de los seguros de movilidad, instalación de la obra y

de exigir sus políticas de presentación. Esto corresponde al ideal de un objeto enaltecido y fetichizado para su consumo exclusivo (p. 24, 25).

Del mismo modo, Toscano plantea que los productos del arte siempre han servido como objetos de veneración y símbolos de poder. Ello genera intercambios asimétricos (p. 26). En países de Europa la producción artística es un patrimonio cultural y uno de sus principales y más exclusivos activos que se inserta en una lógica económica especialmente con el turismo internacional; es allí donde los museos se conciben como puntos de interés económico, y compiten contra las colecciones privadas que reclaman las subvenciones públicas (p. 29, 30). Una vez que a un artista se le reconoce un estilo, su libertad desaparece y queda condenado a repetirse para continuar en este sistema (p. 36). Todo el arte con tendencias a la unicidad como el arte relacional, el arte electrónico, el arte participativo y demás, se convierte en otro conjunto que tampoco será nunca singular. El discurso de lo artístico nace de la nostalgia de una unicidad perdida. De ahí que, el arte contemporáneo, en tanto forma industrial de producción, acelera la generación textual y discursiva para que coincida con la velocidad de fabricación, exposición y venta de los productos artísticos (p. 41, 42). El sistema del arte encubre el hecho de que el simulacro es el régimen de la imagen que domina el mundo (p. 55).

Según Bourriaud (2013) la forma toma consistencia y adquiere una existencia real, sólo cuando se ponen en juego las interacciones humanas que se crean desde una negociación con lo inteligible hasta que el artista establece un diálogo (p. 22, 23). Tanto en este diálogo como

en el origen de los procesos artísticos habría incluso que negociar y presuponer al otro. Cada obra de arte se convierte en un objeto relacional, en otras palabras, en un lugar de negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. Este orden relacional y dialéctico se desarrolló a partir del Renacimiento cuando se privilegió la situación física del ser humano en el universo. Esta historia parece haber adquirido hoy una nueva faceta: después del dominio de las relaciones entre humanidad y divinidad- y luego entre humanidad y objeto- desde los años noventa la práctica artística se concentra en la esfera de las relaciones humanas. El artista entonces se focaliza, en las relaciones que crea su obra en el público y en la invención de modelos sociales (p. 29-31).

No obstante, cuando Bourriaud se apoyó del diálogo como origen del proceso de creación artística, descuidó una parte importante del sistema de intercambio que continúa en debate entre individuos occidentales y las culturas originarias, para él, lo sagrado fue una imagen que el ser humano ha ido dejando de lado a partir del Renacimiento para ser sustituida por otros objetos, en particular, por las máquinas, las cuales, si aún son presupuestas, se utilizan para cumplir intercambios específicos entre sujetos, relegando todas las relaciones de dependencia con la naturaleza junto a los espíritus y almas que la gobiernan. La estética relacional de Bourriaud excluye a las distintas humanidades que encuentran en animales, plantas, cosas, espíritus y almas, protección y salud, además de que estos elementos regulan las normas de desarrollo de cualquier actividad del ser humano, ya sea sean públicas o privadas. La propuesta de Bourriaud, por lo tanto, se desarrolla linealmente y

apunta a un diálogo con base en la sociedad occidental que depende exclusivamente del comportamiento entre individuos e individuos poseedores de objetos-mercancía para continuar con el desarrollo de una “sociedad del espectáculo”.

Bourriaud señala: los artistas que actúan en el mundo del arte según los parámetros de “mundos” heterogéneos, introducen universos relacionales regidos por la noción de cliente, encargo, proyecto (p. 42). También nos dice que el arte está hecho de la misma materia que los intercambios sociales, puesto que ocupa un lugar particular en la producción colectiva, se abre al diálogo, a la discusión y a la negociación humana que se realiza en “transparencia” por lo que, en este sentido, el trabajo artístico se opone a lo sagrado. Cualquier producción que se inserte en el sistema de intercambios, toma una forma social que no tiene ya nada que ver con su utilidad original. Todas las mercancías comparten el rasgo de tener un valor, es decir, una substancia común que permite el intercambio: esta substancia, según Marx, es la “cantidad de trabajo abstracto” utilizada para producir esa mercancía. Para Marx, el arte representa la mercancía absoluta, puesto que es la imagen misma del valor. Sin embargo, el arte representa una actividad de trueque que ninguna moneda o sustancia en común puede regular (p. 49-51).

El arte al parecerse a los intercambios ocupa un lugar en la negociación que se realiza en “transparencia”, pero el trueque no es el mejor ejemplo de intercambio simétrico y más bien es el sistema de reciprocidad que más se parece al dinero, se usa como moneda mercancía, con el trueque se puede regatear, no así con los sistemas

de reciprocidad simétricos como por ejemplo el *ayni* (ayuda mutua), *da'an* (correspondencia) y *tindetna'aro* (ayuda mutua). Para la reciprocidad artística el diálogo no se opone a lo sagrado sino que se apoya de él, involucra las peticiones mutuas de este mundo con el mundo otro, sin embargo, para negociar con el mundo otro es necesario actuar en “transparencia”, o sea, cumplir las peticiones para no enfermar, sufrir algún accidente o afectar las cosechas y a los seres queridos, porque aquí opera la Ley de Talión: se entrega un don para recibir un bien y si se niega o no se comparte un poco de lo que se tiene, los espíritus te arrebatan y te castigan.

Para Bourriaud, en la Historia del arte, las relaciones humanas no han sido objeto de inspiración para la obra artística (p. 53). Asimismo, ya no se busca el desarrollo a través de opuestos y conflictos, sino mediante nuevas relaciones entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores. Así pues, los contratos estéticos pretenden crear relaciones sociales más justas, combinaciones de existencia múltiple y fecunda. La originalidad del arte de hoy nos obliga a pensar de manera diferente las relaciones entre espacio y tiempo (p. 57, 58). Entonces, la obra de arte ya no es la huella de una acción pasada, sino el anuncio de un hecho por venir. Se presenta como una duración material, una imagen fija, que no borra el flujo de gestos y de formas de donde proviene (p. 93).

Para la reciprocidad artística las relaciones entre humanos y otras humanidades, algunas de tipo antagónico como materia/espíritu, espacio/tiempo, siempre han tejido relaciones sociales a través de dualidades, lo anterior se

ejemplifica con las culturas como la kichwa, aymara y mixteca, ya que estas culturas han mantenido una estrecha relación de pedimentos y agradecimientos mutuos para continuar con la vida y realizar cualquier tipo de actividad, sea esta laboral, festiva o ritual. Así, por ejemplo, pensemos en las esculturas de la cultura Tiahuanaco (fig. 77) con la posición de los brazos, dicha postura se puede interpretar como que se pide y se ofrece ayuda o con el símbolo que representa a la cruz del sur, ella nos enseña esta relación recíproca y de dependencia mutua del mudo de arriba con el de abajo y con el tiempo presente mirando al pasado (ver, Milla, 2003); con las acciones diarias de *tau nú Ñuhu/challa* para pedir y agradecer a la *Pachamama* (Madre Naturaleza), *Ñuhu* (Madre Tierra), *ñutilu* (espíritu protector), *apus achachilas* (espíritus protectores) y más espíritus y almas; muchos músicos, bailarines y personas que participan de las fiestas andinas, ofrecen ciertos ritos, primero a la Tierra, para que todo salga bien (figs. 11, 69). Otro ejemplo se aprecia en la Mixteca Alta con las curaciones colectivas en la fiesta del *ñutilu* (fig. 38). Los fenómenos antes descritos son ejemplos que existen en las culturas amerindias y que muestran diferentes relaciones sociales, éstas siempre han sucedido en todas las actividades de la vida diaria, incluyendo actividades artísticas y se utilizan para continuar con la vida en dependencia mutua entre este mundo con el mundo otro. Algunas culturas amerindias miran el pasado para corregir, cambiar y continuar viviendo en armonía con todo lo que les rodea.

Sin embargo, para Bourriaud, la realidad es aquello de lo que puedo hablar con el otro. Sólo se define como un producto de negociación, salirse de la realidad es la

“locura”: alguien ve un conejo naranja sobre mi hombro, yo no lo veo; entonces la discusión se debilita, se estrecha. De ahí que, para volver a encontrar un espacio de negociación, yo debería hacer como si viera ese conejo naranja sobre mi hombro; la imaginación aparece como una prótesis que vendría a fijarse sobre lo real con el fin de producir más intercambios entre los interlocutores. El arte tiene como objetivo reducir en nosotros lo mecánico, apunta a destruir cualquier tipo de acuerdo *a priori* (p. 100).

Para la reciprocidad artística, el habla es una de las herramientas lingüísticas para interactuar con el otro, aquí la realidad opera de distinta manera, el espacio de negociación no está limitado por la imaginación, sino que se apoya en otros recursos, incluyendo los trances y los sueños que previenen cualquier tipo de tragedia futura, se apunta a cumplir cualquier acuerdo *a priori*.

Igualmente, Toscano (2014) nos aclara que el fraccionamiento del capitalismo depende de la propiedad privada. Fue John Locke quien argumentó: si la Tierra y todo en ella es propiedad común de la humanidad y para que la propiedad individual exista, debe haber una forma en que los individuos se la apropien; desarrollando la idea de una propiedad personal (p. 76, 77). Este concepto permitió a las potencias europeas colonialistas de la época conquistar grupos humanos que concebían la Tierra como un lugar de bien común, la concepción europea de la propiedad privada los llevó a procesos de conquista y dominación marcados por una ambición sin control. Esta transmutación semántica, de fraccionamiento del mundo, es la misma

que se encuentra en la base del arte después de Marcel Duchamp. Un espacio apropiado se asemeja a una obra de arte, es también la inserción simultánea de un valor y una desigualdad. “El sistema artístico expropia la valoración estética a través del nombre del agente (artista, curador) que la genera”. Así pues, la obra de arte, al igual que la máquina capitalista, monopoliza las posibilidades de producción simbólica, junto a las expectativas, deseos y aspiraciones de cada individuo (p. 78, 79). Asimismo, el sistema artístico contemporáneo auspicia la proliferación del simulacro como experiencia mediatizada. De ahí que, el arte se ha convertido en una importante protagonista de la producción capitalista, consume la vitalidad creativa, se nutre y renueva constantemente al reclutar nuevos adeptos, siendo la fuente de su eterna juventud (p. 80, 81).

Bourriaud (2013) aclara que las prácticas artísticas relacionales son objeto de crítica porque se limitan al espacio de las galerías y de los centros culturales, a causa de que contradicen ese deseo de lo social que es la base de su sentido, niegan los conflictos sociales y se encuentran imposibilitados de comunicar en un espacio social alienado, por tanto, sus productos artísticos son consumidos solo por una minoría elitista (p. 102). Pero aclara que el verdadero enemigo que debemos combatir es la generalización de las relaciones proveedor/cliente. El fracaso de la modernidad se ubica en las relaciones humanas devenidas en producto y de la desvalorización del trabajo con valor no económico. La noción de “tiempo intercambiable” se revela negativamente con la acumulación del capital por parte del empleador disponiendo de la fuerza de trabajo del empleado-obrero, bajo la

forma de contrato que representa una forma histórica de producción capitalista, aquí el tiempo de trabajo se “compra” bajo la forma de un sueldo más que un “tiempo intercambiable”. Debido a que el capitalismo transforma todo en mercancía, engendra un “inmenso vacío en la subjetividad” mediante una “soledad maquina”. Este vacío podrá ser colmado sólo si se inventa un nuevo contrato con lo inhumano, es decir, la máquina (p. 123).

Similar a Bourriaud, Toscano (2014) propone enfrentar este sistema de arte que todo lo reduce a mera mercancía; realizar prácticas útiles, excluidas, invisibles, que prueban su valía de otras maneras y no necesitan ser contenidas en ese palacio de cristal. Por ende, este arte debe buscar su participación como iguales, en una apertura desestructurante de la experiencia estética. Asimismo, las prácticas artísticas no deben luchar por la inserción, sino por la transformación, mediante el desmontaje de ese sistema ordenado de valoración diferenciada para la producción estética contemporánea, un objetivo que no puede llevarse a cabo como una oposición frontal del sistema de arte, ni desde un terreno de estrategias equivalentes o compartidas. Hay que alcanzar una descripción de las dinámicas de desterritorialización del sistema (p. 83, 84).

En el mismo sentido, Toscano aclara que es importante hallar otras formas de generación de sentido, es decir, un campo renovado de lo estético. El más directo, pero también el más frágil, está en los proyectos híbridos que aluden a campos afectivos en una diversidad de perspectivas. Por ende, el abandono exclusivo de

“lo artístico” debería ser un paso importante porque cualquier grado de “lo artístico” que se logre transformar, contribuiría a atenuar la visibilidad y el bullicio de ese territorio hegemónico de producción creativa. Pese a que muchas de estas búsquedas interdisciplinarias se encuentran en proceso de desarrollo, se forma un detalle hacia una ética vital, aquí sus colectividades, identidad y autoría se redefinen y se apoyan de sistemas económicos alternativos; son prácticas que pueden redefinir una estética desde abajo (p. 90-92).

Así pues, la reciprocidad artística toma como apoyo la epistemología *ch'ixi* de Rivera (2015) y es la que más se le asemeja, debido a que es un conocimiento articulador de contradicciones, del tiempo existente con lo paradójico, lo escondido y olvidado (p. 30). Tal como nuestra búsqueda de grupos encantados que fueron olvidados o no han sido nombrados, y con ellos realizar una *pacha* como tiempo de espacio de procesos artísticos. La epistemología *ch'ixi* transita por un mundo-del-medio, el *taypi* o zona de contacto que permite vivir al mismo tiempo adentro y afuera del sistema capitalista, la utiliza y al mismo tiempo la cuestiona. Igualmente, la epistemología *ch'ixi* se encuentra localizada en tiempo de espacio de *pacha* que resulta ser articuladora de una serie de conceptos simétricos y estructuras espaciales siendo modelos para el ordenamiento de la vida social (p. 207). En *pacha* circulan los pares que son opuestos, se enfrentan en una suerte de tierra del medio (p. 210).

Similar a la reciprocidad artística ponemos a los procesos artísticos en el mundo-del-medio, cuando invadimos a los grupos encantados, es la *pacha* que nace

por el conflicto de dos opuestos: lo indio y lo español, iniciando en un sol recto y en la posición 0° 0' 0". Este territorio se integra a los cuerpos, a las formas de beber, danzar y compartir la comida y la cama (p. 223). Así también, la lengua *ch'ixi* nace contaminada y manchada de un castellano *aymarizado* que permite un diálogo crítico (p. 213).

Cabe mencionar que la idea de lo *ch'ixi* no es la misma que hibridez, porque lo *ch'ixi* pone de manifiesto una activa recombinación de mundos opuestos y significantes contradictorios, sin embargo, se tejen en la frontera misma de aquellos polos antagónicos. De ahí que la vitalidad de este proceso recombinatorio ensancha esta frontera, la convierte en una zona intermedia o *taypi*: lugar de antagonismos y seducciones. En estos espacios fronterizos aflora la performatividad *ch'ixi* de la fiesta. La noción de Iglesia/*Wak'a* (cosa sagrada) afirma esta dualidad, que a veces desemboca en momentos explosivos de rebelión y siempre corre el riesgo de ceder a la violencia autoinflingida de la recolonización (p. 226). En otras palabras, la idea de un *taypi* podría ser una zona de malestar e incertidumbre (p. 278). Las fiestas de los santos patronos forman un espacio *ch'ixi* que ensancha las fronteras del medio como un textil civilizador. El ícono objeto de devociones no es un ícono puro, sino que se presenta como un gesto de subversión semiótica, una praxis histórica colectiva (p. 230, 231).

Igualmente, la ubicación en la posición 0° 0' 0" es la zona *taypi*, la *pacha* donde se siembra en participación grupal, abre surcos, entierra semillas arquitectónico-so-

cial, las mismas que echan raíces eternas. Se siembra con el fin de rebrotar, retoñar en cada ser humano que teje el *quipu* como escritura entre *chaeras* (terrenos) que se atan a un mismo destino, para eso se buscan otras coordenadas geográficas y grupos encantados que practiquen algún sistema de reciprocidad, con *pacha* invadimos para crear procesos de arte, es por ello que el tiempo de espacio adecuado para la creación son los días previos, durante y posteriores a la fiesta de los grupos encantados porque es el momento de mayor disponibilidad y de participación.

Igual que *taypi*, la consciencia *ch'ixi* puede articular paradojas. Es un puente reflexivo entre la modernidad alienada y la comunidad emancipada. Es una acción reflexiva a través de la mirada que trabaja sobre el presente, con las múltiples e irresueltas capas de pasado que surgen como una “furia acumulada”. *Ch'ixi* significa gris jaspeado, conformado de puntos blancos y negros que se unifican solo en la percepción, pero permanecen puros y separados. Se trata de un modo múltiple y contradictorio de pensar, hablar y percibir, no como algo transitorio que hay que superar, sino como una fuerza explosiva, que potencia la capacidad de pensamiento y acción. Por ende, es opuesto al sincretismo, a la hibridez y a la síntesis, que buscan superar las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo (p. 295). De ahí que tenemos que admitir la permanente lucha de nuestra subjetividad entre lo indio y lo europeo (p. 311).

Similar, la invasión que propone la reciprocidad artística aprende de los saberes locales, mitos, costumbres y vida cotidiana para luego ser remontados en el propio grupo,

esta fuerza de la creación se apoya de lo indio y lo europeo y obtiene archivos en fotografía, audio, video y texto, para crear un montaje de tiempos y espacios heterogéneos. Especialmente cuando se realizan las acciones artísticas *mataperrear* y *mandado t'choco* que son procesos artísticos donde el andar y vagabundear, tardando harto en regresar, involucra a todos los sentidos que son utilizados para alterar la vida de los demás y potenciar la fuerza explosiva de las contradicciones y así usarlo como poder encantado de creación artística.

En la epistemología *ch'ixi*, igual se puede realizar un escenario *taypi* para poner en diálogo a la teoría con la práctica, el norte con el sur, la realidad pensada y la que se encuentra en los libros. Se puede trabajar en reflexión con las prácticas de la mirada. Ver, mirar y representar son trayectos que deben recorrerse con una conciencia que distingue la mirada focalizada de la mirada periférica, se lleva a la práctica a través de vagabundeos etnográficos callejeros. Asimismo, su manera de registro podría darse desde la descripción escrita hasta la búsqueda de diálogos con las personas. Aquí la cámara se presenta como un ojo invasor que pone en evidencia al investigador que asume su ignorancia sobre el mundo del “otro”, comenzará el investigador a mirarse a sí mismo en el acto de mirar a otras personas (p. 295, 296). También este *taypi* o zona de contacto es el espacio *ch'ixi* de una estructura de opuestos complementarios. Ahí se entrelaza la teoría con la práctica, se realiza y se piensa sobre la comunidad, a la vez deseada y esquiva (p. 302). A través de las prácticas etnográficas, de los intercambios horizontales con las personas, por un lado, se negocia la toma de fotografías y la autorepresentación, y por el otro, los investigadores

toman consciencia de sus propios prejuicios y situaciones de jerarquía. Se volverán intrusos conscientes de su intrusión, podrán obtener acercamientos horizontales y aceptar que, al observar también se es observado, de modo que puede corregir sus sesgos y lograr un acercamiento humanamente significativo (p. 311). Sentir que el ojo del investigador es un “ojo intruso” puede volverse un aliado en la producción de conocimiento con interlocutores en el trabajo de campo, se convertirán en prácticas que podrían dismantelar los supuestos de la razón ilustrada, de la razón colonial (p. 313). Esto generará una propuesta que partirá de reconectar la mirada con los otros sentidos: escucha, tacto, olfato (p. 317).

La caminata en la reciprocidad artística es de suma importancia al igual que para la vida en los Andes, desde los *chasquis* que viajaban por toda la cordillera para mantener relaciones y comunicación con los diferentes grupos, hasta el viaje que hizo el cacique Tomás Katari a pie, de Potosí a Buenos Aires. Hay en ellos una especie de memoria del cuerpo, aflora el indio que llevamos adentro. El discurso verbal resulta empobrecido frente a estas prácticas, que se integran a la acción y a la subjetividad del caminante (p. 312).

La ayuda del arte participativo

Para crear los procesos artísticos creí conveniente definir este campo expandido, que en el mundo del arte es conocido como: *arte participativo*, *arte colaborativo*, *arte contextual*, *arte socialmente comprometido*. En este sentido, estoy de acuerdo con Bishop (2016), quien señala que,

en el arte participativo, todo lo creado involucra una participación. Es difícil nombrar estos procesos como obras de arte porque son eventos sociales. Aquí, mi participación como artista es concebida como un colaborador y productor de *situaciones* (pero no como los situacionistas), que crea en participación conjunta productos artísticos finitos, portátiles, continuos o de largo plazo con un inicio y fin en *pacha*, con audiencia, humana y no humana, que es reposicionada como coproductora o *participante*. Este arte participativo ejerce presión sobre los modos de producción y consumo convencionales derivados del capitalismo (p. 13-15). El creador solitario es visto con sospecha, ya que el comercio del arte y la programación museística continúan girando alrededor de figuras solitarias opuestas a mis intenciones (p. 28). Asimismo, me opongo al capitalismo neocolonial a favor de generar una alternativa cultural producida colectivamente (p. 167), ya que con el arte participativo quiero librarme de un estado de alienación ideológico occidental dominante, sea capitalista o de cualquier sistema de dominio (p. 20). Por ende, este arte participativo trabajará en un espacio colectivo, de compromiso social compartido, para ello, me apoyó de conceptos extraídos de la literatura, el cine, el teatro y de las ciencias sociales que cuentan con el vocabulario adecuado para dar el posicionamiento autoral y coexistente como: grupo, sociedad, agencia, agente, actor, red (p. 143).

Bishop aclara que mostrar los procesos artísticos únicamente a partir de fotografías como, por ejemplo, gente comiendo, hablando, jugando, dice casi nada sobre el contexto y concepto de un proceso artístico porque proporciona solo evidencia

fragmentaria y no comunica la dinámica llevada a cabo. Por ello, en los procesos artísticos se tiende a valorar lo que es invisible: la relación con los seres materiales y espirituales, una dinámica de grupo, una situación social, una acción recíproca, registrada, aunque mínimamente, mediante archivos fotográficos, videos y textos. Esto da como resultado un arte dependiente de la experiencia. Dado que este arte participativo concierne a la formación de relaciones entre humanos con la Naturaleza, material y espiritual, lo que importan son las relaciones recíprocas, la amistad, la circulación de los dones y las ideas, experiencias y posibilidades que resultan de estas interacciones, recíprocas, simétricas y asimétricas (p. 18-24).

Me interesa reciprocitar con el grupo: su situación, saberes, mitos, rituales, ayuda, poder creativo y proveerlo con las facilidades necesarias para hacer uso de habilidades, esperando ampliar y profundizar las sensibilidades del grupo, conforme lo señala Bishop, en el sentido de que me preocupan los procesos sociales creados en la actividad más que en el logro por un producto terminado (p. 291). Así pues, son procesos expandidos que incluyen deporte, comida, bebida, dones de ida y vuelta, etcétera; en los cuales el elemento “artístico” es variable y a menudo difícil de distinguir del resto, el proceso entero es arte (p. 403). Por ende, la relación con los participantes creará juegos de tensión, reconocimiento y dependencia mutua (p. 440).

El humano como agencia primaria y agencia distribuida

De Gell (2016) tomo como apoyo la agencia primaria en humanos y agencia secundaria en los procesos artísticos bajo una agencia distribuida que involucre a humanos sobre otros humanos que pueden usar distintas ropas, algunas de tipo animal, planta, cosa, o ser puro espíritu, lo cual puedo realizar bajo la “abducción de la agencia” como índice con fisonomía humana por extensión, de acción distribuida del agente. Los procesos artísticos como agencia secundaria situados en los dones dependen, para su creación, de la preexistencia de algún tipo de humano necesitado en dar o recibir, dotado de agencia primaria para que dé inicio a acciones mediante actos intencionales. Supongo a la coautoría capaz de participar en los procesos artísticos como agente que responde a principios de relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad.

En la agencia se funden relaciones sociales entre humanos, y de humanos con las cosas, aunque por tiempos limitados, provocando redes de relaciones recíprocas, ya sea con algún tipo de ayuda o conocimiento, voluntad y de contacto acordado (p. 43). La agencia es intencional, iniciada por un agente que tiene la capacidad de provocar que ocurran cosas a su alrededor, posee estados mentales y planea previamente diferenciándose de los hechos causados por leyes físicas. Por ende, se reconoce al agente sólo cuando actúa como tal y modifica el entorno causal (p. 48-52). Sin embargo, la agencia es característica de todos los humanos y cosas independiente a la psique de las personas (p. 228).

Los agentes no están sólo en sus cuerpos, sino en muchos sitios y tiempos a la vez; utilizan artefactos y son

artefactos. Los humanos socializan con las cosas, están presentes no sólo en sus cuerpos individuales, sino en todo lo que testimonia y de cuenta de su existencia (p. 53-55). El humano se ve a sí mismo como objeto, bajo el punto de vista de un objeto, por ejemplo, el creyente con la imagen de Dios, provocando reciprocidad interpersonal (p. 58). Así pues, un agente pide a una piedra, cuando la reconoce con poder para reciprocitar, que reciba o niegue al pensar, sentir, ver, escuchar, y tiene poderes para realizar acciones. Son agentes de la naturaleza, no exclusivos con atributos biológicos básicos de humano viviente (p. 222-226).

Aunque la propuesta de Latour (2005) es distinta y no distingue agencia primaria de secundaria, retomo su análisis simétrico donde la cosa que provoca la acción siempre es explicable, posee una carnadura y tiene características que hacen que tenga alguna forma o figura, por mínima que sea (p. 73, 74). Esto es lo que significa la palabra actor y si no tiene ninguna figuración es actante (p. 79). Nadie sabe cuántos actúan simultáneamente sobre cualquier individuo, si quieren seguir actuando tienen que mantener algún tipo de relación (p. 82-84). De ahí que el actor no origina la acción más bien, es el blanco móvil de las agencias. Asimismo, el actor o actante es cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas, un actor nunca está solo en su actuación, existe una fuerza que obliga al actor a hacer cosas (p. 90, 91). Igualmente aparecen otras agencias sobre las que no se tiene control alguno. Las cosas son mediadores de otros mediadores por lo que, muchas situaciones nuevas e impredecibles suceden (p. 106). Cuando una fuerza manipula a otra, puede ser el momento adecuado para que otras cosas comiencen a actuar (p. 312).

El proceso artístico continúa

Para los quitus, *Pacha* fue el padre que germinó las semillas de *Luli* (flor de maíz), o sea, la dualidad consiste en *Pacha* como padre o *taita* y *Luli* como mama o mamá, representadas en la serie de obras pintadas con *taita* y *mama* con sus nueve *guambras*. Ofrecí las obras pintadas como dones a ciertos grupos, así es como expuse mi *chacra* (terreno) en otras coordenadas geográficas para que me conocieran y me permitieran invadir y continuar realizando la reciprocidad artística. Busqué apoyos para crear procesos artísticos en grupos que participaron del colectivismo y trabajo en grupo con sistemas de ayuda mutua, solidaria, simétrica y asimétrica, participativa, interesada, en los que se incluyeron saberes ancestrales sobre relaciones de reciprocidad entre humanos y la Naturaleza, material y espiritual. Así pues, la creación de *taita* y *mama* con sus nueve *guambras* activó otras acciones que continué desarrollando con la invasión de la reciprocidad artística en *ñuu*, *ayllu* y otros grupos encantados (figs. 2-9).

Figura 9: proceso de pintado de Paulina, 130. 80 X 116.2 cm., 2015-2016.



Antes de pactar con los grupos encantados

Voy a pactar un trato oral de reciprocidad con la Naturaleza, material y espiritual para pedirle ayuda en la creación de procesos artísticos participativos. Mis necesidades surgen de la inquietud de conocer los poderes sobrenaturales que la gobiernan, si trato de escapar, correría el riesgo de que la cueva se cierre conmigo adentro. Para que eso no suceda es necesario establecer una *amigable* reunión con *ñuu*, *ayllu* y otros grupos encantados, permaneciendo en un estado de aprendizaje y creación mediante dones que se ofrecen y circulan en *pacha* (Legisima y Gómez, 1956, p. 576). Así pues, tengo que considerar el origen común de las cosas, dar a todas ellas, por desagradables que fuesen, el nombre de *participantes* agentes, actores y actantes, pues debía saber muy bien que todos tenemos un mismo principio y podrían hablar, escuchar, sentir, ver y participar en los procesos artísticos a través de la aceptación/negación de dones (p. 599). En consecuencia, el proceso me lleva a tener que aprender a prever las cosas futuras, penetrar en los íntimos secretos del corazón, ver las cosas ausentes como si acontecieran delante de mis ojos y hacerme presente de un modo maravilloso a los que se hallan muy distantes del lugar en el que me encuentro, todo esto gracias al aprendizaje con la creación de procesos artísticos (p. 605).

Estoy deseoso de aprender y visitar el *ñuu*, *ayllu* y otros grupos encantados porque con ellos encontraré a los espíritus y favoreceré los bienes colectivos, se actuará la participación *ñaxiú/runa/jaqi* (humanos: mixte-

co/quechua/aimara), otros humanos y la *Pachamama*, material y espiritual para crear procesos artísticos, aprenderé de los sabios y los sencillos, los perfectos y los imperfectos, los grandes y los pequeños, buenos y malos. Entonces, podré, al fin, iniciarme en la lectura para traducir y crear los procesos artísticos de lo que dice constantemente la naturaleza (p. 607).

Tal vez llegaré a encontrarme, a fuerza de tan repetidas caminatas, algunas ardientes o heladas, sin darles el nombre de penas sino nombrarlas como actantes que ayudan a la creación de procesos artísticos como *achachay* (frío), *ayayay* (duele), *arrarray* (quema) en kichwa, y *utiti utiti* (quema) en mixteco. Cuando penetre con la reciprocidad artística al *ayllu*, *ñuu* y más grupos, con sus *apachitas* (cadena de montañas) encantadas, llevaré el “aura” de artista y allí iniciaré o continuaré creando dones, con la invasión de una *pacha* y la ayuda de las reciprocidades andina, *minga* (colectivismo, trabajo en grupo) y *ayni* (ayuda mutua); mixteca, *tequio* (colectivismo, trabajo en grupo), *da'an* (correspondencia) y *tindetna'aro* (ayuda mutua) para asegurar la eficiencia.

Según Descola y Pálsson (2001), cuando oiga un mito obtendré un saber extraño, si no quisiera comprobarlo por mí mismo, daría por sentado lo dicho con toda confianza, dado que la eficacia del hechizo en el mito contado se comprobará mediante su uso en las prácticas artísticas, gracias al apoyo de las prácticas económicas y saberes ancestrales simétricos y asimétricos de la reciprocidad. Quiero que los procesos artísticos se alcancen a ver como una posibilidad de creación que se relaciona y participa en favor de la naturaleza (p. 200).

De esta manera, Descola y Pálsson consideran que el pacto recíproco que implica relación entre hombres, animales, plantas y cosas materiales y espirituales, se expresa con mayor claridad desde la enfermedad (p. 228). Las personas que no agradecen ni comparten bebida y comida están negándose a devolver las fuerzas regeneradoras de vida y el sustento a la naturaleza (p. 234, 235). Así pues, el pacto que propuse al *ñuu/ayllu* para crear procesos artísticos, dónde la relación de reciprocidad se da entre *ñaxiú/runa/jaqi*, otros humanos y la Naturaleza, material y espiritual, es evidente. Asimismo, quiero desarrollar imágenes, acciones, objetos y texto, encantados y activados por mitos aprendidos para ser participantes de la *pacha* o tiempo de espacio de la reciprocidad artística. No obstante, el artista no necesita ser chamán (pero sí aprender de él), para realizar pactos acordados e impuestos desde el trato económico y saberes ancestrales, simétricos y asimétricos, como el *tequio* (colectivismo, trabajo en grupo), el *da'an* (correspondencia) *tindetna'aro* (ayuda mutua) y *la minga*, el *ayni* y los demás sistemas económicos recíprocos que se apoyan en otros *ñuu/ayllu* o grupos de otras naciones y continentes, por el contrario, me dan la posibilidad de expandirme y ser polifónico para mostrar *pachas*, practicar la reciprocidad artística con la *Pachamama/Ñuhu* como entidad religiosa que protege, ayuda y garantiza la creación de procesos artísticos.

De ahí que los *ñaxiú/runa/jaqi* otros humanos y la Naturaleza, material y espiritual que estén interesados en participar en la creación de procesos artísticos, mediante el ofrecimiento y circulación de dones que se entregan, reciben y devuelven, deben pedir respeto,

protección y sustento para todos.

Por ende, tengo que aprender a hablar con los elementos de la naturaleza, como lo hace este humano:

Fuego hermano mío, a fin de que pueda sufrirte cuando me quemes suavemente, sé para mí en esta hora, compasivo tú que eres tan noble y tan útil entre todas las criaturas, pues ya sabes que te amo y pido, que moderes de tal manera tu ardor, que pueda fácilmente tolerarlo... (Legisima y Gómez, 1956, p. 445).

De acuerdo con Descola y Pálsson (2001), la reciprocidad protege a la Naturaleza, modelándola desde la inversión de las relaciones de amistad entre todo el *ñuu/ayllu*, debido a las ayudas mutuas y constantes con intercambios simétricos y asimétricos de dones con servicios y fuerza física, alimentos, bebidas, inciensos, humo y oraciones (p. 115, 116). Así pues, si el *ñaxiú/runa/jaqi* y otros humanos tratan de esquivar los pactos realizados, potencian a que los que habitan la Naturaleza, material y espiritual traten de restaurar el equilibrio truncado, capturando componentes de vitalidad, enfermando y arrebatando lo creado, cultivado o por cultivar, querido, deseado, criado y alimentado (p. 215).

La protección de la naturaleza siempre va acompañada de gratificaciones que producen efectos duales favorables/desfavorables de subsistencia y apego emocional, involucrando voluntaria/involuntariamente a otras dependencias con poder de agencia (p. 111). La *Pachamama/Ñuhu* depende de sus “espíritus cuidadores”, guardianes que habitan ciertos lugares, son agentes, actores y actantes con conciencia, pensamientos y sentimientos, conocedores del medio que interactúan significativamente, por tanto, capaces de participar en la creación de procesos

artísticos (p. 139). Es decir, espíritus que viven en o cerca de ríos, cuevas, ojos de agua, árboles, etc. La mayoría de estos seres son animales o espíritus que afectan e interactúan con el ser humano y podrían hacerlo participando en los procesos artísticos (p. 161, 162). Por ejemplo, si no comparto alimento o bebida me expondré al peligro de sufrir accidentes, con catástrofes naturales o enfermedades, y pasar momentos dolorosos, físicos y espirituales (p. 166).

Cuando la *Pachamama* o *Ñuhu* es asumida como una entidad viva, todos los que la habitan podrían también lograr ser sobrenaturales porque derivan siempre de la naturaleza, pero eso se explica desde cada grupo que lo interpreta (p. 72). De ahí que las relaciones *ñaxiú/runa/jaqi*, otros humanos y naturaleza podrían funcionar en términos de relaciones personales en un marco sujeto a sujeto y no sujeto a objeto (p. 102).

Figura 10: *wak'as* en Copacabana, Bolivia.



Conforme lo señala Eliade (2016), cualquier entidad espiritual, animal o física es fuente de poder, ya sea para el chamán o para cualquier *ñaxiú/runa/jaqi* y otros humanos que quieren o continúan reciprocando con la Naturaleza, material y espiritual (p. 16). Como con los muertos que saben más que el *humano* o el animal que es símbolo de relación con el más allá (p. 85). Los espíritus custodios y los animales míticos auxiliares no son propiedad exclusiva del chamán, por tanto, son accesibles a cualquier individuo decidido a aprender (p. 100, 101).

No obstante, el mito que voy a ocupar, de acuerdo con Strauss (2015), tiene que representar el discurso del grupo para desdoblar sus temas hasta el infinito, se integra con continuidades afines imprevistas de toda lógica que se apoyan por la interpretación que ofrece la multiplicidad de lo esencial, quedando algo siempre pendiente. El mito que voy a ocupar tiene que ayudarme a crear mediante pensamiento objetivado, recogido de humanos que me comunican saberes, imposibles de localizar como foco real, pero con evidencia en objetos virtuales con sombras que ocultan detalles actuales con verdades conscientes, inconscientes y consecutivas, que crean relación irracional y predominan en las circunstancias de la creación colectiva consumida individualmente (p. 15-21). El autor del mito adquiere un origen incierto pero cuando lo escuché narrado por una abuelita en su casa y cocina, comiendo la comida que prepara en leña de encino amarillo; los mitos llegan a mí como un encanto desde una percepción consciente reorganizada inconscientemente, hasta me trae recuerdos lógicos de costumbres desaparecidas, y en vigor, imposibles de distinguir entre los estados de la subje-

tividad y las propiedades del cosmos, me comunica con los dioses y los orígenes del hombre que se remontan a cuando vivían en las profundidades de la tierra (p. 26, 27). De ahí que el mito que voy a ocupar tiene un orden geográfico, económico, sociológico y cosmológico (p. 51) y circula por dualidad el alma y el espíritu en su destino: *ordinario/heroico*; muerte definitiva y con la promesa de inmortalidad en el más allá/periódica, marcada por idas y venidas entre este mundo y el mundo otro (p. 58).

A causa de que los mitos definen las creencias del grupo, se utilizan para dar explicación a fenómenos de la naturaleza mediante relatos orales, donde suceden acontecimientos considerados como historias verdaderas y extraordinarias, protagonizados por personajes nacidos en distintas épocas y con seres sobrenaturales; su elemento fundamental es el símbolo. Por una parte, el mito cuando se cuenta varía en el transcurso de su transmisión, reconcilia dualidades como la creación con la destrucción, seres de este mundo con el mundo otro, bien contra mal. Por otra parte, el mito revela la existencia del grupo y de todo lo que lo rodea, posee un carácter ritual y cosmogónica que justifica las estructuras sociales y sus acciones, explica e interpreta a los seres, las cosas, las técnicas y las instituciones para tranquilizar las preocupaciones que aquejan a los humanos. Asimismo, los mitos proporcionan modelos a seguir o evitar, suceden en un tiempo real, histórico y en lugares reconocibles por el oyente.

Ocupamos el símbolo debido a que es una imagen aceptada por el grupo y representa una idea de su historia, metas, valores y riqueza; es el lugar donde se

transmiten significados específicos que pueden ser de orden religioso, político, cultural, artístico, deportivo, etc. Los símbolos producen una respuesta rápida al poseer una simplicidad estructural, con una fácil percepción para sus miembros, con información realista, extraída del entorno, fácil de reconocer en sus formas, colores, texturas, etc. También simplifica la escritura en la transmisión de las ideas y el conocimiento, funciona para identificarse como socios miembros del grupo y distinguirse de los demás, creando un sentimiento de pertenencia. Los símbolos expresan cualidades esenciales de sus creencias religiosas, por ejemplo, la escritura del códice *Nuttall*, allí cada imagen representa un aspecto cultural, artístico, tiene una representación concreta de los fenómenos de la naturaleza y ubicación geográfica, personifica señoríos, que encarnan sus valores morales (fig. 20). Entre otros se empleaban símbolos de unión o reunión, como los brazos cruzados del *ayni* que observamos en algunas esculturas en Tiahuanaco (fig. 77). La idea de lo simbólico se apoya de dualidades como la demostración y ocultación, ligado a los ritos y a los mitos, no se presentan como valores de expresión inmediata sino se inscriben en el discurso donde adquieren realidad simbólica, aquí la religión ocupa el lenguaje para poder expresar y adquiere una posibilidad de realización expresiva.

Sin embargo, la idea de ritual, que me es favorable para explicar las prácticas con procesos artísticos, en las que se usa el ofrecimiento y circulación de dones, es la desarrollada por Turner (1999), quién da crédito a la repetición de actos que involucren acciones causadas por agentes que provocan gestos, palabras, objetos, se

realizan en un cierto momento y lugares determinados para influir en las entidades y su poder sobrenatural, a través de intereses de los actores y actantes del ritual (p. 21). Este ritual no se deja dominar por la rutina tecnológica, mejor promueve la creencia en seres o fuerzas místicas que dominan el consiente y el inconsciente. Por ende, el símbolo representa hechos conocidos o recuerda a algo, pueden ser objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales (p. 32-35). Así pues, el ritual que apoya a la reciprocidad artística se expresa con emociones y produce distintos significados; convierte lo obligatorio en deseable, estimula la acción y excitación social mediante el alcohol, alucinógenos, incienso, música, canto, danza. Sus cualidades, manifestadas en normas y valores, entran en contacto con los valores sociales. Cada práctica ritual, en la reciprocidad artística, se da de manera única, con sus propios fines, símbolos, instrumentos y tecnología (p. 41-43). Los símbolos rituales dependen de la vida en reciprocidad. O sea, este ritual maneja la realidad social y natural, y experimenta emociones como la amistad, el amor, el odio, la alegría, la pena, el contento y el temor. Asimismo, un símbolo conecta lo desconocido con lo conocido, revelando lo desconocido, lo invisible o lo oculto, en el ritual, se hace público lo que es privado y los humanos se liberan de deseos y emociones y voluntariamente regresan a *mores* públicas (p. 50-53).

Igualmente, me apoyo de los rituales porque se realizan por diversos motivos y valores simbólicos para el grupo, dado que se han realizado durante toda su existencia en áreas como la política, el deporte, la religión, recreativas, a partir de tradiciones, recuerdos,

memoria, historia, etc. Asimismo, los rituales pueden tener múltiples objetivos, por ejemplo: la veneración y agradecer a una deidad para la curación y protección, también para celebrar fiestas acompañadas de comida, bebida, incienso y diferentes tipos de actitudes. El fin de los ritos es hacer cumplir las leyes de los antepasados. De ahí que cuando el grupo pasa por momentos difíciles, es necesario tomar conciencia de los valores que los unen por lo que hay que realizar ritos para mantener la paz y así asegurar la supervivencia. No obstante, los medios de comunicación, tales como las redes sociales, han posibilitado y continúan promoviendo diferentes tipos de prácticas rituales, nuevas y de continuo uso, otorgando a sus dispositivos el poder para organizar la manera de mirarlos y la forma de cómo participar en ellos.

Durkeheim (2012), a partir de diversas definiciones sobre el alma y el espíritu, indica que son seres conscientes con los cuales se puede actuar mediante recursos psicológicos, se les convence o conmueve a través de invocaciones, plegarias, ofrendas, sacrificios, ritos propiciatorios, etc. (p. 84). Cuando el cuerpo deja de existir, el alma sigue viviendo y lleva una existencia autónoma en un mundo aparte, se ha convertido en un nuevo ser y así permanecerá hasta antes de realojarse en un nuevo cuerpo. Sin embargo, el alma opuesta al cuerpo, hecha de una materia más sutil y fluida, inspira sentimientos reservados sólo a lo que es divino. Asimismo, el alma está recluida en un organismo, sólo puede salir ocasionalmente del cuerpo y si lo abandona definitivamente, muere (p. 291-295). No obstante, no hay sociedad que no remita al alma porque le pertenece a un grupo, la inmortalidad de las almas explica la perpetuidad de la vida colectiva. El alma in-

fluye poco en el cuerpo que anima, no es un espíritu que está vinculado a un objeto como una roca, árbol, etc. (p. 311-314), de ahí que el espíritu puede alejarse a discreción para llevar una existencia independiente, goza de libertad de acción y puede actuar sobre los individuos que colisionan con él (p. 318).

Según el concepto de Boff (2011), el misterio no se opone a la razón, sino la apoya, es decir, puede ser considerado para la creación de procesos artísticos, pero esto aún permanece desconocido y ello lo reta para que se proponga, imagine y crea (p. 26). El propósito es compartir conocimiento, alimento y bebida en la práctica para que cada paradigma aparezca encantado desde lo participativo. En este sentido, estoy de acuerdo con este autor, quien señala que vuelve a surgir una actitud de encantamiento, apunte a una nueva sacralidad y rebrote un sentimiento de intimidad y de gratitud (p. 180).

El chamán que viste ropa especial para viajar por la naturaleza

El chamán, personaje importante del grupo, tiene conocimiento, intuición y capacidad de videncia; realiza rituales, modifica la realidad, posee la facultad de curar, se comunica con el mundo otro para aprender y corregir los errores de los integrantes del grupo, posee habilidades visionarias y adivinatorias y puede alterar los factores climáticos. Debido a que su don es recibido por herencia, elección divina o vocación en su iniciación, se somete a rigurosos entrenamientos, realizando ayunos, retiros o

puede ingerir alucinógenos. Sin embargo, el chamán no es un sacerdote, pero todas sus actividades están cargadas de religiosidad, su prestigio depende del poder para sanar, incrementar las cosechas, pronosticar y atraer buenos tiempos, abundante caza, pesca e incluso da consejos para aliviar angustias. Los chamanes se ayudan y ocupan plantas, animales, cosas y espíritus, miran a la Naturaleza, material y espiritual como su familia, manteniendo tradiciones de sus ancestros a través de una cadena de sucesores.

Al respecto, Allen (1985) declara que tiene algunas similitudes y diferencias con la hechicería, la curación y la adivinación que forman parte de la magia, su propósito es realizar curaciones, hacer enfermar, atraer la buena suerte, enamorar o enemistar. Las y los hechiceros utilizan conocimientos ocultos y se apoyan de diferentes espíritus. También Klaitz (1985), Henningsen (1990) y Levack (1995), dicen que las y los hechiceros son curanderos y sabios con el poder para sanar o causar daños, mediante el uso de hierbas y rituales. Asimismo, Richards (1991), Russell (1972) y Keith (1980), señalan que la palabra bruja fue creada mediante la transformación del concepto de hechicera en los siglos XIV al XVII; los males que causaba se debían al pacto con el Diablo, a la bruja le enseñaba fórmulas, qué objetos utilizar, cómo pronunciar y manipular para producir maleficios. Finalmente, Lerner (1984), explica que las y los curanderos recurren a diversos remedios con hierbas y ungüentos. Para sus tratamientos utilizan ingredientes naturales y se complementan con plegarias de carácter religioso. Cumplen una función útil al proporcionar asistencia médica, tienen conocimientos

curativos transmitidos de generación en generación, practican rituales de adivinación y utilizan constantemente métodos empíricos para mejorar (citados en Blazquez, 2008, p. 17-27).

Descola y Pálsson (2001) ofrecen reflexiones teóricas de lo imposible en la separación de lo social para la Naturaleza, de allí la importancia de invadir y visitar al *ñuu/ayllu* encantado por medio del ofrecimiento de dones que circulan, cuando son aceptados y devueltos, con procesos artísticos creados para significar conocimientos que pueden para estos autores ser incorporados a los esquemas existentes sobre el arte, la naturaleza, la magia o la ciencia (p. 156). Por ello, cuando pacto con *Ñuhu/Pachamama* un trato oral, agradezco en *tau nú Ñuhu/challa* compartiendo alimento y bebida, es decir, estaré ejecutando un acto regenerador, con esta acción estaré devolviendo el alma del animal o planta que me va alimentar, lograré separar el presente, pasado y futuro al ubicarme en *pacha* o el tiempo de espacio de la reciprocidad artística (p. 208). Veré algo más que físico, penetraré dentro de las montañas y cuando esté en la *apachita* o punto más elevado de las montañas estaré más cerca de los dioses (Vogt, 1993, p. 292). Así pues, el propósito es aprender de los “elegidos” o chamanes. La propuesta de Eliade (2016) constituye una metodología basada en el don que tienen los humanos y trabajan manipulando lo sagrado, gozando de privilegios para acceder a lugares inaccesibles a los demás miembros del *ñuu/ayllu*. Dado que el chamán goza de una misticidad religiosa a través de métodos particulares, puede convivir con distintas religiones y trabajar para el grupo. Pide ayuda a los animales, viste su ropa y va a visitar a los espíritus, negocia y provoca reciprocidad entre humanos y la *Pachamama*/

Ñuhu (p. 21-25). Lo que me interesa del chamán es su interés constante en el aprendizaje, en el ver, cada uno podría llevar en leer, sentir, escuchar para estar dentro de la naturaleza (p. 92).

Del trabajo Eliade, también retomo al chamán y su relación con los espíritus auxiliares, “espíritus familiares” o “espíritus custodios”, es importante traducir el lenguaje secreto de la *Pachamama/Ñuhu* y de los que la habitan, como animales, aves, plantas, lugares y cosas materiales y espirituales (p. 65). Debido a que de los chamanes quiero aprender sus técnicas particulares para profetizar y crear procesos artísticos participativos, establezco una relación amigable mediante el ofrecimiento de dones a todos los que integran, dependen y habitan la naturaleza porque quiero proponerles crear por reciprocidad artística (p. 93, 94).

Asimismo, recurro al chamán al darme cuenta de que esta relación de reciprocidad debía darse cara a cara y de carácter íntimo, tomando en cuenta las prácticas de reciprocidad del *ñaxiú, runa, jaqi*, de otros humanos, y de la Naturaleza, material y espiritual, ya que son agentes, actores y actantes, algunos con poder para transformarse en animales, plantas, cosas o puro espíritu. En otras palabras, quiero comprender este mundo y el mundo otro, con sus presencias y poderes ocultos (p. 92).

Para Galinier, Lagarriga y Perrin (1995), la naturaleza está dividida por dos espacios, este mundo y el mundo otro, siendo el mundo otro el que influye a este mundo. El chamán del cual voy a aprender es hombre o mujer, sabe y se dedica a una serie de prácticas y propósitos, inter-

preta, previene y trata infortunios; entabla comunicación con el mundo otro espiritual y sagrado a través de relaciones de reciprocidad entre humanos, espíritus y divinidades y podrían ser “auxiliares”, “aliados” o “protectores” (p. 9-14). Asimismo, es importante aprender del chamán a reciprocitar para responder y enfrentar infortunios, desgracias, prevenir y remediar mediante el don traducido a proceso artístico.

También Fagetti (2010) intentó identificar el don del chamán que remite a la encomienda de las divinidades heredada, o no, a un humano, aprendido especialmente en los sueños, con la enseñanza onírica de las divinidades. Aquí, los espíritus y las divinidades podrían tener materia sutil, invisible, imperceptible, impalpable, ser dioses antiguos, dueños del monte, animales, agua, espíritus, habitantes de cuevas, piedras, ojos de agua, ríos, bosques o ser antepasados (p. 18-23).

Como lo señala Perrin (1995), la naturaleza tiene materia y espíritu, visible e invisible, es difícil de controlar por el humano, pero no imposible, especialmente, para los iniciados a quienes les fue entregado el don que provocó que sus sentidos se desarrollaran para ver, sentir, escuchar, interpretar y negociar con el mundo otro. El chamán es capaz de hacer regresar el alma raptada, succiona, extrae, quita, materializa y muestra el mal. Esta lógica me enseña una manera de comunicación entre este mundo y el mundo otro mediante un lenguaje especial, activado por distintas maneras siendo la más común la provocada en los sueños, allí el alma sale del cuerpo, pero al salir tiene que ser cuidadoso y regresar pronto porque si tarda enferma debido al rapto del alma o porque al cuerpo ingresa algo maligno,

si el alma no regresa al cuerpo, éste muere. O sea, la comunicación con el mundo otro se hace evidente cuando hay tragedias, enfermedades, sequías, inundaciones, heladas, granizadas, las cuales se interpretan como castigo, se trata de faltas a la reciprocidad provocadas por el mundo otro (p. 5-9). Allí el chamán representa una institución social, se apoya de los “espíritus auxiliares” para conocer las causas de las desgracias y puede negociar con la Naturaleza, material y espiritual (Anzures, 1995, p. 50), para ello entra en sueños^d y trances^e (Fagetti, 2010, P. 13).

De ahí que, según Fagetti, se pide ayuda y participar a los “espíritus auxiliares” mediante la entrega de dones, y para adivinación. En sueños y trances, los procesos artísticos aprenden del don como un chamán que adivina y controla los fenómenos de la naturaleza para mantener buenas relaciones materiales y espirituales de reciprocidad artística, intentando, además, restablecer vínculos que el ser humano ha tenido con los ancestros, espíritus y dioses durante toda su existencia. En este sentido, estoy de acuerdo con este autor, ya que los procesos artísticos entran en éxtasis en los sueños de los agentes, actores y actantes por ser un fenómeno mental transpersonal, en el sentido de identidad, se extiende más allá de lo individual y permite un “contacto” con el mundo otro. En los sueños, también, se puede entrar en trance, suspenderse y liberarse del cuerpo físico y pedir autorización y ayuda para la creación de procesos artísticos (p. 11-17).

^d Palabra que viene del latín *somnium*, que se ha confundido en castellano con *somnus* “acto de dormir”, por lo cual se ha creado la palabra “ensueño”.

^e El trance que viene del latín *transire*, transitar, transportarse cruzar, pasar por encima.

Quiero aprender a “ver” como un chamán, este mundo y el mundo otro, percibido con sus técnicas particulares para la adivinación y lectura de mensajes entregados por espíritus y deidades que habitan el mundo otro. Para ello es importante utilizar procesos artísticos mediante una comunicación directa, donde el espacio y el tiempo no son los mismos que en el ámbito de la vida onírica, en tales cosas el pasado, presente y futuro existen gracias a *pacha*. Las cuevas y grutas son espacios importantes, allí se puede ingresar en cuerpo y alma, y si se conocen los días y momentos especiales en los que se abren las puertas, se juntan tiempos y espacios que han quedado encantados por diversos motivos, uno de ellos son los minerales como el oro y otras piedras preciosas; son lugares importantes utilizados para aprender, realizar pactos, extraer riquezas, entregar y recibir dones, realizar hechizos, curaciones, y para la reciprocidad, es decir, pedir, participar, ayudar, proteger y crear procesos artísticos (p. 25-29).

Terceelj (2010) ofrece reflexiones teóricas de los estudios con la Naturaleza, material y espiritual que puede provocar castigos con enfermedades y desgracias, pero también es sensible a las súplicas de quien pide ayuda, para no recibir agravios del mundo otro. De ahí que a la naturaleza se le pueden pedir favores, por ejemplo, el chamán le pide ayuda dirigiéndole plegarias, entregándole dones para que intervenga y salve a quien peligró, incluso de la muerte. A causa de que las enfermedades tienen una ubicación geográfica, el chamán las encuentra, negocia con ellas; el doliente entrega los dones necesarios para que el chamán realice con éxito el ritual de curación y le devuelva la parte del alma arrebatada al paciente. Así pues, el don entra en juego en la recipro-

cidad artística y se traduce en un proceso de creación, curación y aprendizaje (p. 235, 236). “...La noción de naturaleza para muchas culturas ofrece un carácter ambiguo, es sobre todo el terreno en el que el humano puede reciprocarse con los antepasados, los espíritus y los dioses...” (Strauss, 2013, p. 301).

Quiero iniciar relaciones de amistad con humanos, antepasados, espíritus y dioses, con su apariencia actual de animal, planta o lugares. Es posible entregar y recibir dones con procesos artísticos a humanos antepasados debido a que ellos en otro tiempo fueron humanos, hoy lo siguen siendo y visten nuevas ropas. El perspectivismo de la etnografía amazónica, Viveiros (2004), reafirma la posibilidad de crear reciprocidad artística entre humanos y la Naturaleza, material y espiritual porque la condición original común no es la animalidad, sino la humanidad. Ya que los animales antes fueron humanos, ven al humano como un animal de presa o caza. Primero, lo que me interesa del perspectivismo es su mirada con el envoltorio sagrado, la parte exterior es ropa, variable, intercambiable y desechable que oculta la forma interna común humana esencial y espiritual (p. 39-44). Después, me interesa el interés del perspectivismo al mito, cuando en sus narraciones involucra sucesos que se mezclan y son comunes con atributos humanos y no-humanos, aparecen espíritus protectores que forman una intersubjetividad con lo humano, siendo el disfraz temporal lo animal, planta y lugares (p. 51, 52). Por último, mi interés por el perspectivismo, y no el menos importante, es la participación del chamán que tiene la habilidad para cruzar deliberadamente las barreras corporales para ofrecer el servicio de interlocutor y mediador que establece diálogos y relaciones recíprocas entre humanos

de este mundo y los espíritus del mundo otro (p. 55, 56). Para conocerlos, el chamán tiene que personificar a los animales y espíritus, vistiendo ropas (no disfraces), ocupando un equipo indispensable para poder desplazarse por el cosmos (p. 60). Así pues, los cuerpos desechables e intercambiables son exclusivas materialidades corporales para el espíritu que es idéntico y equivalente a lo humano; un muerto se transforma en animal. “No existen hechos naturales autónomos, pues la ‘naturaleza’ de unos es la ‘cultura’ de otros. La semejanza de los espíritus pueda prevalecer sobre la diferencia real de los cuerpos” (p. 64-66).

Los amerindios atribuyen a toda entidad un alma con intencionalidad subjetiva, concebida y tratada como persona que posee leyes de desarrollo propio. El hombre se identifica con las cosas, y son las cosas mismas similares/distintas a él. Así lo señala Descola (2011) que parte de la dualidad naturaleza/cultura y señala la inexistencia de esta separación fuera de las lenguas europeas. El amerindio, por ejemplo, comparte con plantas, animales y cosas una misma esencia y un mismo origen. Sobre la dualidad interioridad/materialidad, señala que es traducida por los etnógrafos como alma/cuerpo, la materialidad es fisiológica, perceptiva, sensorial y motora; la interioridad, desde un principio espiritual, en las plantas, animales y cosas permite entablar relaciones de amistad, hostilidad, seducción y alianza. Muchas culturas comparten la idea de tipos de humanidad como condición y no la del hombre como especie. Sin embargo, la dualidad humanos/no humanos no existe para los amerindios al compartir la misma esencia espiritual, con materialidades distintas, los cuerpos son simples ropas por lo que, privilegian la espiritualidad humana. De acuerdo a la vestimenta será

el tipo de viaje, y el aprendizaje se adquiere en razón a su exclusiva materialidad corporal (p. 85-90).

Igual que Carmacnani (1988), mediante el sacrificio en los procesos artísticos quiero superar las necesidades materiales de los condicionamientos sociales y acordar pactos cara a cara con los distintos tipos de seres humanos, espíritus y divinidades materiales (p. 39). Lo derramado, sahumado y hojeado (barrido) trasforman el *status* de los bienes ofrecidos, ascienden al espacio y permiten una circularidad entre este mundo y el mundo otro. Todos los ritos que acompañan las distintas actividades cotidianas del ser humano no se realizan exclusivamente para la protección divina o para conseguir mayores beneficios de alimentación y economía, sino para revitalizar el pacto con el mundo otro (p. 47, 48).

Figura 11: mesas para la *Pachamama* con la abuelita Emma Rivas.



El montaje para la reciprocidad artística

La reciprocidad que ocupó en la creación de procesos artísticos deriva de sistemas económicos y saberes ancestrales solidarios, asimétrico/simétrico, como el *tequio* (colectivismo, trabajo en grupo), el *da'an* (correspondencia) y *tindetna'aro* (ayuda mutua) practicados en la Mixteca Alta, en Oaxaca, México; y la *minga* (colectivismo, trabajo en grupo) o el *ayni* (ayuda mutua) que se practican en los andes, nombrados con términos propios en cada *ñuu/ayllu* o grupo (andino/mixteco). Todos son favorables para la creación artística, son simétricos cuando los procesos artísticos quedan encantados en el tiempo de espacio del *ñuu/ayllu*. Y son más asimétricos, especialmente, cuando se archivan y registran procesos artísticos realizados en distintos dispositivos para lo cual se remontan y guardan imágenes, objetos, acciones y textos.

En el trabajo de Taylor (2015) se describe que el término archivo viene etimológicamente del griego *arkhé*, utilizado para guardar en un “lugar público”, y significa el comienzo o primer lugar de gobierno, control y sometimiento (p. 17). El archivo se expresa en documentos, mapas, textos literarios, restos arqueológicos, videos, fotos y todos esos artículos, supuestamente, resistentes al cambio (p. 55).

Igual que Taylor, con los procesos artísticos propuse transmitir información, memoria, identidad, emoción, que puede ser estudiado a través de *pacha* con el tiempo y espacio de la reciprocidad artística (p. 18). Se trata de

actos creados que obedecen a mis propios códigos, lógica y formas; aprendo mientras se crea para compartir conocimiento a través de acciones encantadas que invitan y obligan a todo el *ñuu/ayllu*, material y espiritual que la invita a participar (p. 24). Los procesos artísticos funcionan como una forma de saber por el compartir y no sólo como objetos creados para un análisis (p. 30). Monto este estudio con el *ñuu/ayllu*, intentando contribuir al arte participativo que podrá reconstruirse constantemente gracias a la intervención de *Ñuhu/Pachamama* que se presenta como divinidad que protege y ayuda (p. 36, 37). Creo que el *ñuu, ayllu* y más grupos de otras naciones y continentes podrían llegar a comprenderse entre sí a través de la reciprocidad artística que se expande por ser multilocal, pero necesita de la participación y ayuda de los grupos porque no puede ser guardado, grabado, documentado, sin que participen en la creación (p. 40). Así pues, todos los actores, actantes y agentes entramos en escena, *ñaxiú/runa/jaqi*, otros humanos y la Naturaleza, material y espiritual, participamos simultáneamente en dramas entrelazados (p. 47). Por ende, los procesos artísticos se unen para luchar por la sobrevivencia y participan al “estar allí” y ser parte de las creaciones. Los agentes, actores y actantes crean, registran, remontan y activan conocimientos (p. 56, 57).

Por ello, ocupo el montaje para que las imágenes, objetos y acciones queden encantadas en procesos de creación artística, para lo cual se extraen algunos saberes de mitos aprendidos, de códigos, restos arqueológicos, rituales, y vida cotidiana (Huberman, 2008, p. 87). Para este autor, las cosas posiblemente no sean lo que son pero depende de nosotros verlas de otra manera, ya que,

el montaje es un método de conocimiento, una manera de mostrar disposición como un choque de heterogeneidades, no se muestra más que por detalles, es decir, por recomposiciones de todo, separados por cada acción, por intervalos, intersticios y silencios en tiempos y espacios de *pacha*, funcionando como caminos que promueven una nueva manera de pensar la historia de los agentes actantes y actores que participan (p. 97, 98). Dado que el montaje, en tanto recomposición, separa las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas, nos ofrece una *imagen* de tiempo-espacio que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas (p. 140, 141). Sin embargo, no hay deseo sin trabajo de la memoria, ni futuro sin reconfiguración del pasado, ni fuerza revolucionaria sin remontajes de los lugares genealógicos, sin rupturas, y sin retejer y exponer las historias de cada grupo (p. 156-159).

Asimismo, Huberman afirma que el montaje es el fragmento donde importa la fisura y no la forma. Funciona como estrategia para la obtención de conocimiento, se expresa por distintos puntos de vista, dispositivos diversos, instrumentos diseñados para un tiempo que mira y mide un argumento no una narración. Se expone y manipula disponiendo y recomponiendo sus elementos. En el montaje, las imágenes, acciones, objetos y texto se relacionan recíprocamente con el arte participativo y tienen el poder para crear conocimiento compartido entre el *ñuu*, *ayllu* y otros grupos encantados (p. 21-24). De ahí que, con el montaje tomo posición para significar en *pacha*, para aprender y crear los procesos artísticos y releer lugares de origen, a través de una fisura que se crea en los lugares que se transitan, momentos donde

se aprenden las condiciones críticas de nuestro tiempo para deconstruir, exponer y remontar imágenes fracturadas, creando otras posibilidades de sentido; así pues por medio del montaje me permito capturar lo que me interesa cortar y pegar para montar en *pacha* de muchos de los que no tienen la posibilidad de ser nombrados o han dejado de serlo (p. 32, 33). La reciprocidad artística es la fisura occidental/amerindio que descoloca la historia y coloca a la intimidad de simultaneidades, desde la autoetnografía con el ofrecimiento de dones, con una serie de pinturas, se expande a una etnografía artística multilocal que potencia la singularidad que crea condiciones de posibilidad para pensar la historia mediante la circulación de dones entregados, recibidos y devueltos, multiplicando tiempos heterogéneos que se suceden unos de otros, remontando y recuperando el tiempo, para mirar lo no visto. Dado que la historia no puede ser abarcada en su totalidad, el don como proceso artístico sólo puede pensarse en *pacha* con el tiempo y espacio de la reciprocidad artística (p. 42).

En este sentido, estoy de acuerdo con este autor (2009) cuando señala que la singularidad de la reciprocidad artística corresponde a la diferencia y responde al carácter particular de la vida, utilizada como una herramienta agentiva no como un producto acabado. Todos los elementos formales de los procesos artísticos conforman un dispositivo que conjura, localiza y singulariza los elementos y no la casualidad, se crean imágenes que repiensen la historia de manera legible y visible. De ahí que lo desconocido puede llegar a ser familiar, no hay procesos artísticos que no susciten una mirada, un pensamiento, una responsabilidad. La reciprocidad artística no sólo se piensa, sino que se vive y afecta. Sin embargo, los dones

creados como procesos artísticos no sólo producen sensibilidad y racionalidad, sino están en una parte intermedia, que permite otro tipo de relaciones. El lugar para la memoria es desestabilizar cualquier orden.

Igual que Agamben (2011), los procesos artísticos son dispositivos porque están inscritos en una relación de saber y poder, con el dispositivo se pueden realizar actividades de gobierno. El dispositivo intercepta, monta, modela, pinta, dibuja, captura, controla, orienta, determina y asegura los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos. Éstos son, por ejemplo, la metodología, la técnica, etc., medidas donde se articula el poder, pero no sólo estos son dispositivos, igualmente, el mito, el ritual, la escritura, la cámara fotográfica, la agricultura, las computadoras, e incluso el lenguaje mismo. Los dispositivos siempre han acompañado al ser humano, pero es en la actualidad cuando han tenido mayor influencia en los seres humanos (p. 250-258).

Según el concepto de Taylor (2015), el mito como dispositivo tiene la función de recordar, provoca una poderosa energía de actuaciones que se ubica en lo cotidiano, por lo que hablar, escuchar, escribir, registrar y crear se juntan y montan un concierto de dispositivos que constituyen vida y encanto. De ahí que los *ñaxiú/runa/jaqi*, otros humanos y *Ñuhu/Pachamama* no se encuentran como algo establecido, sino que se renuevan, mejoran y crean, siempre, algo nuevo. Los procesos artísticos no tienen nada que ver con conservar o respetar de manera condicionada porque no queremos reproducir, sino más bien crear, siempre con la intención de querer transformar las cosas para bien. Considero a cualquier acto

cotidiano como proceso artístico para crear, montar y transformar constantemente (p. 12-14).

Es ventajoso pensar en las posibilidades de creación en distintos dispositivos, como Taylor propone, algo que no puede ser alojado o contenido completamente en el archivo porque para realizar nuestras acciones de recordar, recontar o remontar en un escenario necesitamos la aceptación del *ñuu/ayllu* (p. 68). Así pues, el escenario me fuerza a situarme en relación con él, como participante, necesitó “estar ahí” y ser parte del acto de creación (p. 77, 78) “... La memoria, al igual que el corazón, late más allá de nuestra capacidad de controlarla, es una línea de vida entre el pasado y el futuro ...” (p. 135, 136).

Cada intento de hacer de algo una historia particular es otro intento de interpretación. Las memorias y estrategias de sobrevivencia son transmitidas de generación en generación a través de prácticas que incluyen, entre otras cosas, prácticas rituales, corporales y lingüísticas (p. 155). Por ende, estas prácticas tienen historias, tales como las que pretendo proponer con la creación de la reciprocidad artística (p. 169). Realizar los procesos artísticos en el *ñuu/ayllu* para mí significa ingresar a la arena del aprendizaje mediante encantamientos para comenzar a sentir, entre cervezas, aguardiente, pulque, *chicha*, refresco y comida caliente, y quizás a comprender, la complejidad del espíritu de los grupos (p. 286). Igualmente, los procesos artísticos nos brindan claridad y comprensión intergrupal; ahí, las desapariciones llegan a existir a través de las creaciones porque con los procesos artísticos no trato de crear para una vuelta atrás, sino para mantener una memoria viva (p. 293-296).



Figura 12: marzo de 2018, pastamos chivos en la Agencia Zaragoza, Oaxaca, México.

Inicia la invasión a grupos encantados

“El reino mixteco quedó encantado por la envidia de una cosa mala, no es mandato divino, por eso en ese reino viven bajo tierra” (Emilia Santiago Miguel, comunicación personal, 28 de diciembre de 2019).

El encantamiento, encantado, -a; encantador, -ra; encantar; es usado para esta tesis especialmente en los mitos e historias aprendidas. Es la acción y efecto de un hechizo por arte de magia, en el momento cuando el brujo o cosa mala realizan fórmulas que al metamorfosear producen una hechicería. Es decir, los iniciados recitan

algunas palabras mágicas que solo ellos conocen, ejercitando sobre un grupo, algo o alguien para convertirla de manera maravillosa en otra distinta. Asimismo, se usa cuando gusta, agrada, atrae, cautiva, embelesa, hechiza y complace extraordinariamente a alguien cierta cosa, cierta persona o cierto grupo y causa placer y seducción. Así pues, se convierte en un ser divino y es atractivo, mediante un embrujo, encanto, hechizo o incantación al emplear la magia, seducción, simpatía y sortilegio.

De forma similar, aparece la fascinación. El grupo, la persona o cosa es ameno, celestial, deleitable, deleitoso, delicioso, grato, adorable, arrebatador, atractivo, atrayente, cautivador, encantador, seductor, simpático. Estos adjetivos pueden decirse de un grupo, reino, edificio o lugar grande donde viven muy pocos y hay riquezas con flora y fauna, oro, plata y piedras preciosas y viven distintas humanidades en otro tiempo y lugar. Igualmente, el encanto es un atractivo modo de ser, un conjunto de cualidades que hacen al grupo encantador o atractivo, la persona o cosa se convierte en extraordinariamente agradable, amable o simpático. Se emplea como apelativo cariñoso: ¡Regresa aquí, encanto! El encantamiento engatusa para ganarse a alguien con halagos. Se aplica al que se encuentra muy a gusto de cierta manera, con cierta cosa, cierta persona, en cierto grupo, etc. Se extiende el uso de esta palabra como fórmula de saludo en las presentaciones de sociedad, sustituyendo la frase “mucho gusto” por “encantado de conocerlo, -a”.

Para iniciar la invasión con la creación de dones como proceso artístico participativo en el *ñuu*, *ayllu* y

otros grupos en alguna ubicación geográfica que practican algún tipo de reciprocidad de las distintas naciones y continentes, me veo en la necesidad de practicar antes un encanto aprendido por las voces de las Sirenas, como cuando Homero lo narra en la Odisea. Da inicio con los consejos revelados por la diosa Circe, quien le dijo a Homero que llegaría a una isla donde hay Sirenas que encantan a todo hombre que las oiga cantar:

Aquél que imprudentemente se acerca a ellas y escucha su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándoles, llenos de júbilo, cuando torna a sus hogares; sino que le hechizan las Sirenas con su canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo. Pasa de largo y tapa las orejas de tus compañeros con cera blanca, previamente adelgazada, a fin de que ninguno las oiga; más si tú desearas oírlas, haz que te aten en la velera embarcación de pies y manos, derecho y arrimado a la parte inferior del mástil y que las cuerdas se ligen al mismo; y así podrás deleitarte escuchando a las Sirenas. Y en el caso que supliques o mandes que te suelten, átente con más lazos todavía (Homero, 1988, p. 220, 221).

Me permito participar en este encanto, ruego a Homero que también se me ate a algún lugar porque si se me prohíbe escuchar tan encantadora música, ya no desearé vivir. De este encanto, Homero ha podido decir:

Ea, célebre Odiseo, gloria insigne de los aqueos! Acéreate y detén la nave, para que oigas nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel, sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca sino que se van todos después de recrearse con ella y de aprender mucho... (p. 226).

Tal como en los procesos artísticos, sé que podremos contar poco de la experiencia vivida en los registros y archivos que alcancemos y logremos remontar en la creación por encanto, pero es Homero el que nos aclara el sentir, la reac-

ción, la distancia, la protección y el poder del encanto y dice:

Sintióse mi corazón con ganas de oírlas, y moví las cejas, mandando a los compañeros que me desatasen; pero todos inclinaron y se pusieron a remar. Y, levantándose al punto Perimedes y Euríloco, atáronme con nuevos lazos, que me sujetaban más reciamente. Cuando dejamos atrás las Sirenas y ni su voz ni su canto oían ya, quitáronse mis fieles compañeros la cera con que tapara sus oídos y me soltaron las ligaduras (p. 226).

La reciprocidad artística como modelo de creación de arte participativo

Con el objetivo de crear arte participativo con los distintos sistemas de reciprocidad en algunos grupos, ofrecemos a investigadores y estudiantes de arte la perspectiva desde la cual se desarrolló la creación con la participación en amistad y por apoyo mutuo. La intención de esta tesis nos surgió porque queríamos integrarnos al grupo ofreciendo nuestra amistad, aprendiendo y practicando en los diferentes sistemas recíprocos. Pensamos que todo lo que hacíamos era un proceso artístico, iniciando con la presentación, después de pactar ofrecimos dones y expusimos nuestro grupo, luego nos mostramos viviendo en familia para participar como iguales.

Considero que en la reciprocidad artística está presente lo recíproco, reciprocación; recíprocamente; reciprocarse. Lo recíproco viene del latín *recíprocus*, que retrocede, devuelve la mirada y es mutuo. Se aplica a las acciones y sentimientos que se realizan simultáneamente entre dos humanos y/o con los diferentes tipos de humanidades que visten distintas ropas, de tal modo que cada una de ellas es a la vez sujeto de ellos y objeto de la acción realizada o

el sentimiento tenido por la otra: entre las dos partes hay una atracción y estimación recíproca. Se aplica a una acción recíproca como ayudarse es bilateral, mutuo, mutuo, sinalagmático. Hoy por ti y mañana por mí, uno a otro. Alternancia, mutualidad, permuta, compensación, reacción, reciprocidad, correspondencia, intercambio, respuesta; contrario, corresponder, relación. Asimismo, se practica con respecto a una cosa, a otra en la que está invertido el papel de los términos que interviene en aquella: teorema recíproco. Sin embargo, para participar se tiene que estar a la recíproca, es decir, estar dispuesto a corresponder un favor, a una prueba de amistad, a un sentimiento, etc., con actos iguales. La reciprocidad es femenina en la circunstancia de ser recíproca a la acción, sentimiento, creación, etc., a reciprocarse para hacer que dos cosas se reciprocuen.

Figura 13: fiestas del Santo Patrono San José, Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo, Oaxaca.



Es por eso que recomendamos, primero, realizar *tau nú Ñuhu/challar* o dar la ración a la Naturaleza, cuando se visite al grupo en días de fiesta, durante días previos y posteriores, importantes para la participación. Después de ofrecer dones habría que *mataperrear* (caminata, vagabundeo) con el mandado *t'choco* (zopilote), para tardar harto en regresar y desobedecer el mandato del dios cristiano, al caminar y vagabundear alterando la vida de los demás, enseguida sería necesario, compartir alimentos y bebidas para, finalmente, ser todos amigos humanos, espíritus y/o divinidades que vestimos distinta ropa para invadir, visitar y recibir, devolviendo posteriormente: participación, protección, alimentos, abrigo, salud y dones con beneficios mutuos.

La intención fue obtener participación en un intercambio recíproco que no involucrara negocios que incluyeran pagos y salarios, por ende, se propuso reactivar mediante montajes con creaciones y registros, detalles de la vida cotidiana del grupo. Igualmente, se expone su conocimiento ancestral y mitos participando en fiestas públicas, privadas, rituales así como afectivas, viviendo en un tiempo espacio en relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad con la Naturaleza, material y espiritual.

El propósito fue involucrar al don para iniciar relaciones de amistad y pedir voluntaria o involuntariamente la participación, tanto a humanos como a todo lo que habita la Naturaleza, material y espiritual, otorgando el prestigio a los agentes, actores y actantes que participaron. Con el don ofrecido como regalo interesado, la intención consistía en obtener respuestas inmediatas, si aceptaban iniciábamos relaciones recíprocas y aprendíamos de los

sistemas de reciprocidad, participando en el vivir diario, creando procesos artísticos con historias del grupo.

La meta fue convertir al arte en un centro de conocimiento articulador de contradicciones que permitiera vivir al mismo tiempo adentro y afuera de museos y galerías. La finalidad fue encontrar distintos escenarios para crear en grupos que han sido olvidados o han dejado de ser nombrados, dicho de otro modo, se retomaron intersticios de vida e involucramos a seres materiales y espirituales para su legitimación y creación.

Por una parte, la reciprocidad artística nace por dualidad con lo indio y lo español, se tiene que ubicar en *pacha* o tiempo de espacio de la reciprocidad artística como un puente reflexivo que utiliza la fuerza explosiva que potencia la ayuda mutua, el colectivismo, el trabajo en grupo y la correspondencia de la reciprocidad, insertada en la capacidad de pensamiento y creación. No hay que pretender encontrar unidad sino una explosión de opuestos que se encuentran en diálogo con lo teórico en los procesos artísticos.

Por otra parte, se participa como informante a la manera de narradores con poder de agencia para convertirse en “mediadores” que realizan acciones y participan colectivamente. Porque se combinan las descripciones con las acciones y con informaciones sobre sus componentes y explicaciones sobre su sentido artístico. Debido a que voces particulares son transmitidas por la escritura, aparecen incluso palabras traducidas de la naturaleza en el sentido de crear nuevos enunciados, participan al momento de dirigirnos la

palabra. Se tiene además la intención de incluir el significado en castellano de palabras usadas por las personas participantes con base en lo explicado por intelectuales de cada grupo para aportar conocimiento. Además, se propone utilizar el principio andino: *ama quilla*, *ama llulla* y *ama shua* o no seas flojo, no seas mentiroso y no seas ladrón.

Dado que queremos juntar y difundir otras experiencias de vida de distintas culturas, exponemos en el siguiente capítulo a los grupos que participaron de la reciprocidad artística, proponiendo a investigadores, artistas y estudiantes de arte a realizar otros procesos artísticos por reciprocidad, ayuda mutua, colectivismo, trabajo en grupo, correspondencia y en amistad en *ñuu*, *ayllu* y otros grupos encantados.

Figura 14: convivio con la preparación de la barbacoa en casa de la familia Santos P., Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo, Oaxaca.



Capítulo dos: Reciprocidad artística en *ñuu* y *ayllu*

En este capítulo respondo la pregunta: ¿es posible crear procesos de reciprocidad artística multilocal, mediante dones que corresponden a principios de relacionalidad, correspondencia y complementariedad para mostrar prácticas económicas y saberes ancestrales como el *tequio*, el *da'an* y *tindetna'aro*, que se practican en la Agencia Zaragoza en Santiago Tilantongo, Oaxaca, México, junto a la *minga* y el *ayni* de Pajchiri y la Sub-central Isla Quehuaya en Puerto Pérez, La Paz, Bolivia y con otros sistemas de reciprocidad simétricos, asimétricos, negativos y trueque? Es decir, se desarrolló la reciprocidad artística en *ñuu* y *ayllu* a partir de los sistemas de reciprocidad de cada grupo.

En el *ñuu* (grupo mixteco) el sistema de reciprocidad *tequio* (colectivismo, trabajo en grupo) se dió como bastón de mando, inició con los Aztecas y se ocupaba del servicio tributario. En la actualidad, el *ñaxiú* (humano) de la Mixteca Alta se apoya del *tequio* o *tñiñu ñuu*, del *da'an* (correspondencia) y *tindetna'aro* (ayuda mutua); para entre todos salir adelante, se pide protección y ayuda ofreciendo un regalo a la Madre Tierra *ku-ñaro tau nú Ñuhu*, al *ñaxiú*, *ñutilu* (espíritu protector), y más seres materiales y espirituales que habitan el *ñuu*. Primero, iniciamos al pactar un trato oral y escrito. Sucedió en días de fiesta, públicos y privados, así como en la vida cotidiana. Después, me contaron mitos de humanos que viven encantados bajo tierra. Enseguida, aprendimos de los saberes importantes desarrollados por los mixtecos, destacaron los códigos,

crónicas pintadas de los reyes mixtecos. Posteriormente, las láminas del códice *Nuttall* se remontaron en los muros de la agencia, se le llamó códice *Ñuu*. Por último, la abuelita Emilia Santiago Miguel nos recibió en la Agencia Zaragoza y nos contó algunas historias de lo que ella vio y soñó, de lo que su suegra le narró, lo que le contó su papá. Así pues, fuimos a la agencia con el *taita*, natural de Ecuador y visitamos al parangonero. También participamos de la fiesta de San José, junto a los mayordomos que compartieron en la ayuda mutua. Asimismo, pastamos chivos, fuimos a recoger leña, convivimos en la preparación de la barbacoa, restauramos el mural “los venados”. Finalizamos participando en la ceremonia de sanación con la parangonera Eufrosina y el *ñutilu*.

Igualmente, continuamos con la reciprocidad artística en el *ayllu* (grupo andino) con el *jaqi* (humano) y los demás seres materiales y espirituales que habitan la *Pachamama*, en la parte boliviana a orillas del Lago menor del Titicaca. Así pues, ocupamos los sistemas de reciprocidad y saberes ancestrales de la *minga* (colectivismo, trabajo en grupo) y el *ayni* (ayuda mutua). Por una parte, aprendiendo como antecedente la reciprocidad de la *mita* como forma de pago tributario a los Incas. Por otra parte, pactamos con el *ayllu* de Pajchiri y la Subcentral Isla Quehuaya con los grupos de la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti.

De ahí que primero en el *ayllu de Pajchiri*, los abuelitos Rufino y Salomé nos recibieron y dieron alojamiento, protección y alimentos, después, aprendimos que en cualquier reunión y trabajo colectivo comparten alimen-

tos en el *apthapi* (levantar comida) y *challan* (ofrecer regalos al mundo otro). Enseguida, acompañamos al grupo de música y danza a otro *ayllu*, igualmente fuimos a revisar las trampas para la *choka* (ave acuática). Posteriormente, documentamos la boda de Reinaldo y Silveria. Asimismo, participamos de la siembra de la oca y haba, realizamos el mural con el tema “las danzas *Qarwani* y *Chayawa Anata*”, oímos del cargo público del *Yapu K'hamani* (guardián de los sembradíos), participamos de la acción colectiva para la siembra de totora, escalamos algunas montañas en el día de San Andrés, *challamos* a la *wak'ua* (cosa sagrada); participamos en la fiesta de clausura del año escolar en la escuela Pajchiri y finalmente, trabajamos en la mina de piedra caliza.

Continuamos con la Subcentral Isla Quehuaya, en los grupos de la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti; primero en la Isla Quehuaya nos ofrecieron hospedaje y alojamiento en el albergue, después registramos sus paisajes y *chullpares* (construcciones funerarias), enseguida acompañamos al grupo de música y danza a otro *ayllu*, posteriormente, realizamos el mural “Los balseros de Quehuaya”. Asimismo, aprendimos de la siembra de papas, por último, vimos como anotaban los regalos en la libreta del *ayni* en la fiesta de clausura del colegio Quehuaya. Igualmente, las autoridades en Isla Tirasca nos contaron de los cargos públicos, la migración y de sus *chullpares*; así como participamos en la celebración en honor al día de Todo los Santos, escuchamos su música, *Chayawa Anata*, instalaron las ofrendas con mesas y aprendimos del *ayni* que continúa después de muerto. Finalizamos con la visita a la Isla Pariti, el *jaqi* nos contó de la migración que sufre el grupo, aprendimos de la cerámica que representa al *titi* símbolo

de fertilidad y dualidad y vimos a un *jaqi* que está cambiando de piel a felino.

El *tequio* como bastón de mando

“Cuando se creó el mundo las divinidades convocaron a todos los animales a participar en el *tniñu ñuu yúte* (*tequio* de río), pero el pájaro *yata vínde* no asistió. De ahí que a este pájaro se le castigó, así que para tomar agua del río tenía que ir a sus-tracerla por las noches. Desde entonces, el canto de *yata vínde* atrae cosas malas, miramientos, envidias y peleas” (Emilia Santiago Miguel, comunicación personal, 14 de junio de 2020).

El término náhuatl *tequitl* significó en el Imperio Azteca tarea que se designa para el servicio tributario. En la época de la colonia se le conoció como *tequio* y obedecía al trabajo forzado exigido por los españoles (Dehouve, 1992, p. 11). En la actualidad, el *tequio* es el sistema de reciprocidad que responde a la participación de obligaciones mutuas y apoyos mediante la mano de obra (Rojas, 1979 p. 57). Es voluntario u obligatorio, convoca a personas de uno o varios grupos, aptos para realizar trabajos forzados y construir o dar mantenimiento a servicios públicos. El *tequio* es una faena o fatiga, la convocatoria es organizada por las autoridades que se encuentran asumiendo un cargo público, quienes acuden, se organizan y ponen de acuerdo para realizar el *tequitl*, un sistema de bienestar compartido en el que las autoridades tienen que proporcionar lo indispensable para que se lleve a cabo, ya que no debe faltar alimento ni bebida (Barabas, 2003, p. 58).

Asimismo, en los distintos municipios del Estado de Oaxaca, parte de los derechos y obligaciones de los

ciudadanos es participar activamente en los *tequios*. De ahí que La Quincuagésima Séptima Legislatura Constitucional del Estado Libre y Soberano de Oaxaca, en el Decreto N° 293, Capítulo II, Derechos y Obligaciones, en su artículo 17 señala: *Son obligaciones de los ciudadanos del municipio: III.- Colaborar cuando sea procedente con su tequio en los trabajos colectivos en beneficio de la comunidad a que pertenezcan* (Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca, 2003).

Florescano, Aguirre y Zabala (1996) afirman que la necesidad creciente de energía humana llevó al Imperio Azteca a crear sistemas de organización ajustados al calendario agrícola que respondía a ciclos, mediante la asignación de grupos de trabajadores destinados a realizar distintas actividades. Así pues, el sistema conocido como *coatequilt* administró centralmente la fuerza de trabajo convocando a los tributarios a lugares y tiempos determinados a través de la organización territorial por cuadrillas que prestarían la mano de obra por relevos llamado *tequilt*, la cual sería sustituida por una nueva cuadrilla. El *coatequilt* se utilizaba igualmente para realizar el censo de la población y así, tener un registro del personal apto para realizar las distintas actividades y tiempos. Mediante este sistema, los mexicas podían realizar proyectos ambiciosos, sin alterar la vida cotidiana de los grupos tributarios, pese a que era una forma de control asimétrico que beneficiaba al sector dirigente, también era simétrico cuando se realizaban obras de beneficio general. La cuadrilla o *tequilt* tenía que asumir responsabilidades ligadas a un calendario agrícola que obedecía el mandato de los dioses. Para la renovación y fecundidad de las tierras se entregaban tributos espe-

ciales, que incluían alimento y bebida, a las deidades mediante rituales, todo esto con el propósito de no sufrir contratiempos ni perjudicar las cosechas. Allí en los alimentos pueden habitar los espíritus, pero también en los elementos naturales, en el tiempo y en las obras del humano. Así pues, las obras adquirieron espíritu al ser acciones sagradas que superaban las expectativas utilitarias. De ahí que todas estas características enriquecieron el trabajo grupal de forma colectiva, ya que cualquier actividad se realizaba mediante la circulación de dones, bajo la participación social que incluía prestaciones igualitarias y ayuda recíproca (p. 16-21).

Reyes (1979) aclara el probable origen de la palabra *coatequitl* se refiere a la invitación a trabajar por ayuda mutua, en la cual el que recibía quedaba obligado a devolver lo mismo, similar o parecido, y a compartir comida, bebida y conocimiento. Sin embargo, esto fue transformado en un trabajo forzado que los mexicas solicitaban a los pueblos conquistados. Al convocar a las cuadrillas, las autoridades aztecas tenían que proporcionar los instrumentos de trabajo y la alimentación necesaria. Posteriormente, en la época colonial la cuadrilla del *tequitl* se transformó en *tequio* y se convirtió en una forma de explotación aguda, el español le negaba al grupo tributario la alimentación y los forzaba a usar las propias herramientas, siendo una práctica de trabajo asimétrico que beneficiaba al explotador (p. 67, 68).

Conforme lo señala Dehouve (1992), las familias, mediante la producción, consumo, ritual y sacrificio, sustentaron económica y espiritualmente al *ñuu*, uno de los grupos tributarios de los Aztecas. El *ñaxiú* es

humano de la mixteca alta, desde el tiempo colonial se le repartieron parcelas y adquirieron derechos y obligaciones por retribución, el *ñaxiú* estuvo obligado a participar en las tareas grupales y asumir cargos públicos, todos los varones ocuparon un rol de cargos por turno, su participación les aseguraba la legitimación, jerarquía y prestigio, en función de la capacidad administrativa. En los siglos XVI y XVII se implementaron multitud de cargos jerárquicos ocupados por rotación en los grupos oaxaqueños, mismos que la Iglesia se encargaba de dirigir y controlar. Los misioneros donaron al *ñuu* imágenes de santos que se convirtieron en patronos del grupo, así pues, se iniciaron los cargos con la mayordomía, encargados de realizar fiesta o *viko* del santo patrono, teniendo que afrontar gastos, proveer de alimento, participar en *tequios*, lo que en el *ñuu* se conoce en lengua de la Mixteca Alta como *tniñu ñuu* (trabajo en grupo). El *ñaxiú* se convirtió en propietario, al dividirse la tierra en pequeñas parcelas, alejándose de cualquier rastro de protección, incluso divino, mediante el poder creciente de las haciendas, origen de múltiples guerras limítrofes (p. 13-17).

En el municipio de Santiago Tilantongo en Oaxaca, México, aún se mantiene el sistema de cargos, según lo dicho por la abuelita Emilia, porque se apoyan y se dan la mano en el *tniñu ñuu* o *tequio* y se ayudan mutuamente *tindetna'aro*, aunque ya muy pocos *ñaxiú* lo hacen, se da especialmente entre *ñadiee* o mujeres, quienes usan el *da'an* y el trueque *nadamaro* como un cambio igualitario. Si nos ayudamos entre todos podemos salir adelante, por eso también se le pide permiso a la tierra que nos mantiene, llamada *Ñuhu*, y le ayu-

da el *ñutilu* o *chaneque*, que cuida animales, plantas y lugares, vive en las montañas, ojos de agua, plantas, temazcal, montes, cuevas, y a quién se le pide protección. De ahí que sea necesario que nos autorice a trabajar cuando se está construyendo para que todo salga bien y no pase nada. La persona que tiene un cargo, lo delega, convoca y notifica de las actividades que se van a realizar para que todo salga bien. Por el contrario, la autoridad tiene que dar la herramienta, un refresco, por ejemplo y lo que sea necesario para que salga adelante, lo que se construye es un bien para todos. Así pues, ayuda, da la mano, vamos a construir en el *tñiñu ñuuu o tequio* del pueblo porque vamos a limpiar, recoger piedra del camino o lo que haya que arreglar y construir.

Figura 15: Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo, Oaxaca, México (Google Earth, n.d.).



Según Dehouve (1992) el sistema de cargos tradicionales en nuestros días y junto con el territorio, constituyen uno de los lugares de resistencia para el *ñuu* (grupo mixteco), es su clave de subsistencia económica que se desarrolla mediante *tequios* (colectivismo, trabajo en grupo). De ahí que este sistema, en su mejor versión, actúa políticamente, controla el poder administrativo del Estado y la Iglesia, además, es ideológico porque crea prestigio compartido entre los socios miembros del *ñuu*. Los cargos, tanto civiles y religiosos, reciben el nombre náhuatl de *tequitl*, o *tequio* desde el español de la colonia, y en mixteco *tniñu ñuu*, que significa tarea, labor en grupo. El *tniñu ñuu* es un trabajo gratuito que responde a mandatos por órdenes de los servidores con cargos. El que asume un cargo oficial, recibe el bastón de mando, símbolo de su autoridad para velar y ordenar que se cumplan las labores del *tniñu ñuu*. Los cargos no tienen retribución económica, son ocupados por hombres casados, propietarios de una parcela de tierra, casa y ocupan un cargo. El *ñaxiú* durante toda su vida puede asumir algunos cargos (p. 195-197).

Barabas (2003) ofrece reflexiones teóricas de los estudios con el sistema de cargos religiosos es voluntario y compromete al jefe de familia para que ocupe el cargo de mayordomo, quien a su vez, pide ayuda a sus familiares y amigos que antes le pidieron ayuda con el mismo propósito mediante la devolución del don, lo cual incluye prestaciones y ayuda con servicios y bienes recibidos antes, durante y después de la mayordomía. El mayordomo tiene que ofrecer comida, bebida y diversión en el *viko* o fiesta de celebración por el Santo Patrono (p. 55). Dehouve, (1992) afirma que, en el día del Santo Patrono, el mayordomo ofrece comida que tiene que ser preparada

completamente diferente a la habitual, dependiendo la posibilidad, ofrece carne de vaca, cordero, chivo, gallina e incluso puede invitar preparado en caldo, barbacoa y mole (p. 121). La embriaguez es ritual, por eso en el *viko*, a la comida se le acompaña con bebidas como pulque, aguardiente y cerveza (p. 127). Todos los gastos que salen de lo ordinario reciben el nombre de compromiso, dependiendo de la responsabilidad, pueden, incluso, vender los propios animales y terrenos (p. 306).

Los rituales en el *viko* obedecen a formas colectivas, privadas, públicas, que conmemoran hechos importantes para el *ñaxiú* y reúnen a la familia, vecinos, parientes, vecinos de otros grupos y turistas (Barabas, 2003, p. 51). Así que, al asumir el cargo de mayordomo, el *ñaxiú* adquiere prestigio para él y su familia, y puede contribuir a la competencia entre mayordomos (p. 55).

La abuelita Emilia dice que con el *viko* se puede seguir viviendo en familia con el *ndi'yii* o muerto, que son familiares y seres queridos que regresan a visitar para celebrar *viko ndii'yii*, fiesta de muerto. El 1 y 2 de noviembre Emilia espera a sus seres queridos fallecidos con el refresco, fruta y alimentos que les gustan porque van a llegar bien contentos a la comida pues sólo tienen permiso de dos días al año para visitar a la familia; si es nene, se le deja galleta, dulce, refresco. Lo que se llevan es puro olor, pero si no les dejan alimentos se van tristes. Igualmente, Octavio Santos Cruz, natural de la Agencia Zaragoza explica que los alimentos ofrecidos a los muertos en las mesas se intercambian con las mesas de todos los *ñaxiú* que viven en el *ñuu*, siendo el único momento del año en el que se practica el *nadamaro como* cambio o trueque igualitario.



Figura 16: casa de la abuelita Emilia.

***Da'an* la mano**

“Mas kukuñadu'u (no seas ratero), mas kukudi (no seas flojo), mas kukuvetenyu'u (no seas mentiroso)” (Explicado por Clotilde Santos Cruz, natural de la Agencia Zaragoza).

La traducción al castellano del *da'an*, realizada por Emilia Santiago Miguel, es la ayuda al *ñaxiú* y salvarlo del compromiso o, cuando esta *x̄nimani* (pobre), se debe *kuña'andaro (dar la mano)* y pide ayuda. Rodrigo Santiago Santiago, natural de la Agencia Zaragoza, explica que el *da'an* es la correspondencia, *shi ku da'aro* quiere decir vamos a ayudarnos y quedamos en pendiente para corresponder de la misma manera, ayuda o espe-

cie similar. El *da'an* se confunde con la *guetza* (ayuda, trueque) zapoteco, pero es con *tindetna'aro* o ayuda mutua que se puede encontrar una práctica de todos sus antepasados, sin embargo, se está perdiendo. Antes, el *ñaxiú* (humano) apoyaba en el *viko* o fiesta para liberarse del compromiso, regalando una maquila de tortillas, un litro de frijoles, que el *ñaxiú* saliera adelante. Barabas (2003) afirma que, con el ofrecimiento y aceptación del don, circulan los bienes y servicios. Tanto el *da'an* como el *tindetna'aro* reflejan una reciprocidad simétrica al dar y recibir equilibradamente e involucran formas no mercantiles de intercambio, aunque para salvar el compromiso, el deudor, a veces, hace uso del dinero para comprar y devolver la ayuda. La devolución del don entregado se realiza especialmente en tiempo diferido, cuando corresponde (p. 40). El *tñiñu ñuu* (colectivismo, trabajo en grupo) simétrico/asimétrico promueve rivalidad y competencia mientras que el *da'an* y la ayuda mutua *tindetna'aro* son más simétricos, auspician la solidaridad y el respeto igualitario, pero las tres están presentes en el *viko*, promoviendo repercusiones económicas y saberes ancestrales que reproducen relaciones de cooperación mutua entre todos, y con lo sagrado. Para Barabas la reciprocidad es un acto voluntario que auspicia relaciones interpersonales mediante el cambio igualitario que fomenta el prestigio y las buenas relaciones que superan los fines de riqueza (41).

Según el concepto de este autor, la reciprocidad con el *da'an* y el *tindetna'aro* es equilibrada y de suma importancia para la vida cotidiana, se entrelaza con los rituales y sacrificios que incluyen libaciones de incienso, sahumerio, ya que comparten al mundo otro. El *da'an* y el *tindetna'aro* se practican con toda la familia, vecinos y amigos dentro

del mismo *ñuu*, no obstante, también pueden participar parientes que viven fuera del grupo, amigos allegados a la familia y, a veces, el *ñaxiú nkanaxio* (persona de otro lado). Lo anterior ocurre frecuentemente cuando se ofrecen alimentos preparados especialmente para invitar a amigos, parientes, y hasta desconocidos porque se quieren iniciar, o continuar relaciones de amistad. Igualmente, el *da'an* y el *tindetna'aro* están presentes con las bandas de música, baile y con el deporte cuando, por ejemplo, los equipos de básquetbol de cada *ñuu* se visitan y compiten por dones que incluyen alimentos, bebidas y premios concedidos. No obstante, existe en el *da'an* reciprocidad formalizada que es obligatoria porque se anotan y guarda en cuadernos, pero también puede darse especialmente con el *tindetna'aro* sólo mediante un pacto verbal. El *Da'an*, la visita (ayuda a los familiares del difunto) y la *guetza* (ayuda, trueque) zapotecos, son las únicas que se anotan y guardan en las culturas oaxaqueñas. El don y el intercambio, que involucren ganancia mercantil y prestigio personal, han coexistido paralelamente desde la época colonial, influyéndose mutuamente, especialmente cuando las ganancias económicas se usan para cumplir con las obligaciones del don o se involucra dinero y se usa para beneficio privado. Sin embargo, el incumplimiento o demora con la devolución del don provoca enemistad y pueden contraer castigos divinos, como enfermedades, pérdida de cosechas y mala suerte, ahí es cuando la reciprocidad adquiere la dualidad de control social, solidaridad y dependencia mutua. A diferencia del *ñuu*, en el *da'an* y *tindetna'aro* está presente la *reciprocidad negativa*, rechazan el don, por consiguiente, la amistad, el intercambio es asimétrico y busca sacar ventaja con ganancias privadas, lo cual consigue sacando ventaja sobre el resto con engaños (p. 42-44).

La reciprocidad negativa es más frecuente en las relaciones con el *ñaxiú nkanaxio* (persona de otro lado), ya que se le vende y cobra la ayuda. Un ejemplo de esta reciprocidad sucede con los asesinatos ocasionados por envidia, brujería, o cuando aparecen los espíritus malignos como los que visten ropa de animal o aparecen en las pesadillas para chupar la sangre o secuestran parte del espíritu del *ñaxiú*, igualmente, cuando quedan encantados en un tiempo y espacio que no les pertenece ni es de este mundo. Los demonios son capaces de engañar ofreciendo riquezas al que pacta, sin embargo, en realidad se traducen a engaños que enferman, encierran y matan.

La abuelita Emilia contó que algunos de los *ñaxiú* tienen familiares que se vuelven animales. En Tres Lagunas había una abuelita, se sacaba la ropa y se revolcaba en la tierra para volverse coyote, luego iba a comer los borregos, chivos y gallinas, crudos, que mataba y robaba de los corrales y gallineros de los vecinos. Cuando quería volver a ser abuelita regresaba a donde estaba su ropa y se cambiaba. El *ñaxiú*, para ver al bebé que nacía y comprobar si podía o no ser animal, ponía ceniza en la puerta y le hacía pisar para ver si la huella era o no de animal, si tenía pisada de animal, advertía en qué iba a convertirse cuando llegara a la vida adulta.

La abuelita Emilia me habló como antes se soplaba el pulque sobre la reciprocidad negativa: si mi animal fue al terreno del *tío*^f, comió, lastimó y sufrió un dolor la cosecha, podíamos llegar a un acuerdo con el dueño del terreno para que perdonara y absolviera la falta que el animal

^fEn Santiago Tilantongo se reconocen y saludan a vecinos y vecinas adultas como tío y tía.

había cometido, después, si el animal hacía daño en mi terreno, yo tenía que perdonarlo y no cobrar nada, eso era *da'an y tindetna'aro*. Si no hacía *da'an* o *tindetna'aro* se pedía tres, cuatro, cinco, ocho maquilas, dependiendo del daño de la semilla comida, fuera maíz, trigo o frijol. No obstante, en el caso extremo, si no se llegaba a un acuerdo, no quería ver el perjuicio que hizo su animal y no reconocía, ni pagaba, se hacía un castigo con ayuda del *ñutilu* (espíritu protector). Así pues, para que quedara picoso se preparaba en una cubeta y mezclaba: pulque, aguardiente, un puñado de cal, sal, ajo y chile en polvo; luego se le regaba repartida en dos partes: la primera parte se dejaba en un *hoyito* que se hacía a la Madre Tierra, y la otra parte donde el animal había hecho daño, se rezaba y pedía al señor San Cristóbal y *Ñuhu*. Posteriormente, al llover, el vapor de la tierra se levantaba y castigaba a ese animal que había hecho daño o incluso le podía tocar a su dueño, a causa del castigo, ya no veía ni escuchaba, su corazón ardía, se mareaba, parecía borracho y ya no podía pasar la comida, podía ir con el médico pero no se curaba y sólo podía sanar cuando entregaba su ración al *ñutilu* y pedía disculpas. Por ende, vive este espíritu, para negociar con *Ñuhu* (Madre Tierra), calmar y disculpar la falta cometida. *Ñuhu* cumple castigando al pastor para que cuide de mejor manera sus animales.

La abuelita Emilia relató que mira una cosa mala o *ta-chu'u*, rapta el *anhu* o alma con la ayuda del Diablo *Kuina*. Si se da por no pedir ni dejar ofrendas al *Ñuhu*, como está vivo y enojado, no ayuda, por el contrario, hace maldad, se ofende porque no le ofrecen un poco de comida, un cigarro, agua ardiente, pulque, refresco y castiga afectando a todos cuando hace caer granizo, heladas, huracanes y temblores.

Debido a que, con el *da'an*, el *tindetna'aro* y el *tniñu ñuu* lo que importa es el trabajo colectivo sobre lo individual, allí se comparten los conocimientos, noticias y los asuntos de la familia. Caballero (2011) añade que el trabajo está cargado de calor humano y de aprendizaje mutuo (p. 109). El *ñaxiú* llega a la plenitud de la vida cuando cumple su propósito con el *da'an*, el *tindetna'aro* y el *tniñu ñuu*, es decir, ser solidario y sociable, apto para enfrentar la vida (p. 113). De ahí que para estar completo debe asumir cargos públicos y religiosos en el *ñuu*. Aquí, el ser humano logra alcanzar la plenitud al separarse de la vida individual para velar y apoyar a su familia y grupo. Es decir, se convierte en un ser que vive colectivamente y piensa en los demás pero también cuando se va fuera del *ñuu* a trabajar y tiene la obligación de enviar algún apoyo para solventar los gastos de su familia (p. 124).

Con el *da'an* como correspondencia se da la mano, por apoyo moral, y con el *tindetna'aro* se ofrece ayuda mutua, vitales para la vida solidaria en el *ñuu*. El *ñaxiú* que recibe la ayuda adquiere un compromiso que dura toda la vida y si muere, lo continúan los demás miembros de la familia a causa de la reciprocidad de la visita que ayuda con una maquila de tortillas, un litro de frijol o bebidas dulces y embriagantes, así, siguen viviendo en amistad. De acuerdo con Caballero, vivir en el *ñuu* significa compartir y participar en obligaciones mutuas por ayuda y por costumbres, rituales, tradición, creencias, tierra, flora, fauna, conocimientos, y por amistad porque se es parte del *da'an*, *tindetna'aro* y *tniñu ñuu* cuando se responde a los principios de reciprocidad. En otras palabras, se es un ser social que comparte pensamientos. Por eso, el

ñaxiú asume cargos de responsabilidad para demostrar que es responsable y capaz de enfrentar cualquier problema que surja en el *ñuu*. Al manejar el bastón de mando, se accede al prestigio social y el reconocimiento de todo el grupo (p. 193-196). En la vida se asume cargos, como *topil*, y cada *ñaxiú* tiene la obligación de destinar gran parte de su vida al servicio del *ñuu*, y se debe responder realizando acciones favorables a todos los que la habitan (p. 205). La abuelita Emilia me cuenta que cuando se es *topil* en Semana Santa, se deben realizar distintas actividades como las que realizaba su esposo ya fallecido, Mauro Nicolás, quien acarreaba ramas de palma que entregaba a la gente para su bendición, preparaba los bastones que traía del cerro y los entregaba a todas las autoridades decorándolos con una cruz tejida con palma.

La hospitalidad que se ofrece en el *da'an* y el *tindetna'aro* es una de las mejores formas de mostrar fraternidad, ya que la propia casa y el *ñuu* se vuelven familiares. Todos los *ñaxiú* conforman y sostienen al *Ñuhu*, que es el espíritu que les protege y retribuye mediante acciones recíprocas, mantiene y alimenta al *ñaxiú*. Así pues, el esfuerzo y la cooperación se vuelven necesarios. En el *ñuu* existe *tindetna'aro* apoyo mutuo *vamos* o *nu'uro*, ayudar, y apoyarnos *kiiro* entre nosotros. Al respecto, Ortiz (2006) declara que el *da'an* es la invitación a actuar por necesidad y por presencia que conlleva consuelo o alegría en momentos difíciles, para estar allí, dar apoyo emocional, *deshu* (dar la mano) y salvar el compromiso, es la manifestación de modo espontáneo y voluntario (citado en Ponce, 2017, p. 187).

Caballero (2011) añade que la distinción que existe entre un “nosotros” y el *ñaxiú nkanaxio* (persona de otro

lado) no sólo es externo al *ñuu* sino también dentro del grupo cuando existe la envidia, problemas limítrofes, distintas religiosas o cuando el que viste ropa de animal hace daño y roba los animales del vecino (p. 227).

Reciprocidad artística en *ñuu*

“¡Papá iba siempre de cacería a las montañas altas cercanas a Montenegro, matando venado, conejo, gato salvaje y jabalí, después de que lo comíamos nos pedía juntar todos los sobrantes para regresarlos a la montaña y el *ñutilu* pudiera crear otro animal y así continuar cazando!” (Explicado por Adrián Montesinos y Arturo Montesinos, habitantes de la Agencia Zaragoza).

Pacté un trato oral y escrito dejando escondido en algún lugar del *ñuu* la Agencia Zaragoza, perteneciente al municipio de Santiago Tilantongo, en Oaxaca, México, el primer borrador de esta investigación. Pedí ayuda y autorización a autoridades municipales y al *ñaxiú*, *Ñuhu* (espíritu de la tierra), *ñutilu* (espíritu protector), las montañas, ojos de agua, venados, coyotes, culebras, cuevas, a los señores mixtecos *8 Venado*, *Garra de Jaguar* desde el código *Nuttall y Naun Ocoñaña*, de los reyes más importantes que gobernaron Tilantongo se menciona a Dos Lluvia, es tal vez Ocoñaña (Caso, 1977, p. 67), y a sus hijas: reina *Itandehui* y *Malinche*, las serpientes con plumas, venado; animales, plantas, temazcales y más cosas materiales y espirituales que habitan *Ñuhu* de este municipio. La participación se dio mediante la aceptación, voluntaria e involuntaria, de la devolución del don como proceso de creación artística. Por ende, invadí al *ñuu* en ciertos momentos y ocasiones, en

instantes de ocio, descanso, fiesta, públicos y privados, en días cotidianos e importantes para realizar procesos artísticos con algunos dispositivos como con la pintura mural, dibujo, grabado, arte digital, montaje, proyección, acciones *mataperrear* (caminata, vagabundeo) y con el mandado t'choco (zopilote), para tardar harto en regresar y desobedecer al dios cristiano; registrados en fotografía, audio, video y texto. Inició en *pacha*, o tiempo de espacio de la reciprocidad artística, con la *minga* y el *ayni* que invade e integra los sistemas de reciprocidad y saberes ancestrales, simétrico y asimétrico del *tequio*, *da'an* y el *tindetna'aro* que se practican en ñuu de la Agencia Zaragoza.





Figuras 17, 18: detalles de iglesia Santiago Apóstol, Santiago Tilantongo.

Me permití iluminar la *pacha* del *ñuu* en el que *Ñuhu*, *ñaxiú*, *ñutilu*, animales plantas y cosas, materiales y espirituales, de este mundo y el mundo otro conviven, se relacionan, aprenden y habitan. De ahí que me ayudé de la reciprocidad económica y saberes ancestrales y su relacionalidad en el vivir del día a día, develando el gran valor que tienen estos aspectos, y el conflicto que se crea en los sistemas políticos que gobiernan, sean de izquierda o derecha. Por ende, propuse la vigencia en favor de sistemas de reciprocidad artística para la creación de procesos de arte en los que están presentes y habitan en dualidad recíproca este mundo y el mundo otro usando el respeto espiritual, social, de beneficio para el *ñaxiú* y *Ñuhu*.

Los días uno y dos de noviembre de 2014 visité el Municipio de Santiago Tilantongo, invitado por Alma, Miguel y Ángel, familiares de Emilia Santiago Miguel, mujer de 82 años de edad, habitante de la Agencia Zaragoza, perteneciente a Santiago Tilantongo. Durante esos días se celebró la *viko ndii'yii* o fiesta de muerto. Aproveché para mirar la decoración de los altares dedicados a los seres queridos fallecidos, realizados por los familiares en casas particulares, también en tumbas. Los *ñaxiú* utilizaron, principalmente, flores de cempasúchil, pero también prendieron copal y compartieron pan de muerto, frutas, tamales y otros alimentos y bebidas como: refresco, pulque, tepache y aguardiente entre familiares y amigos vivos, muertos, y con el *Ñuhu* y *ñutilu*. En el cementerio se escucharon músicos en dúos, tríos y cuartetos, tocando guitarras, tololoche, violín y acordeón; ofrecieron entonar la canción que le gustaba al difunto a cambio de unas monedas, alimentos y bebidas. Asimismo, algunos personajes disfrazados de centauros, o algo parecido, llamaban la atención, los llaman “Cachudos”, improvisaron situaciones cómicas en las tumbas acompañando el dolor que sienten los familiares vivos, asustando a unos y alegrando a otros, y golpeando sus *chicotes* (que parecen látigos), haciéndolos tronar constantemente. Junto a ellos, estaban los bailarines que vistieron ropa multicolor, danzaron “*las mascaritas*”, tejiendo lazos que fueron sostenidos en círculo por cada uno de los bailarines. Estas costumbres son muy parecidas a las de la mi Parroquia Calderón en Ecuador: el baile y tejido de lazos en círculo, los disfraces, el compartir música, comida, bebida y sahumerios con vivos, difuntos y otros espíritus. Asimismo, conocí las ruinas arqueológicas de Montenegro, los códices que narran su historia, exploré una gruta en la Agencia Zaragoza, en donde encon-

tré pedacería de cerámica, probablemente muy antigua. Finalmente, escuché muchos mitos con encanto de las montañas que rodean al municipio, narrados por la abuelita Emilia. Consideré que este lugar era el adecuado porque tanto el *tequio* como el *da'an*, el *tindetna'aro*, y los mitos, involucran a todo el *ñuu*, incluyendo a sus deidades, como el *Ñuhu* o Santa Madre Tierra, y *ñutilu* o espíritu que cuida la naturaleza, y señores con sus señoríos mixtecos que habitan encantados bajo tierra en el municipio de Santiago Tilantongo. Estaba buscando un lugar con estas características en pueblos encantados, que viven en dualidad amerindio/occidental, que funcionen como un agente que activa potencias creativas e imaginativas, en colaboración entre el *ñaxiú*, el *Ñuhu*, *ñutilu*, señores y señoríos mixtecos, animales, plantas y cosas, materiales y espirituales, que habitan el *ñuu*, para crear procesos artísticos que cuenten su historia.

Así pues, la *minga*, *ayni*, *tequio*, *da'an* y el *tindetna'aro* son sistemas de reciprocidad económica que se unieron para dar inicio a la reciprocidad artística, y pactaron crear procesos artísticos con el *ñuu* de la Agencia Zaragoza en Oaxaca. El *tequio*, el *da'an* y el *tindetna'aro* se practican en la mixteca alta, y la *minga* y el *ayni* en *ayllus* de países andinos.

A Santiago Tilantongo, antes se le llamó *Ñuun Tnúú*, que significa, para la abuelita Emilia, “*pueblo que alumbró*”. La Agencia Zaragoza cuenta con 155 habitantes, 54 son hombres, 59 mujeres adultas y 42 menores de edad. Para visitarla existe la posibilidad mediante dos vías terrestres, la primera viniendo por Jaltepec, la segunda por la desviación al Socorro por Yodocono. Los servicios con los que cuenta son: energía eléctrica, agua

entubada, escuela preescolar y primaria, casa de salud y caminos de terracería. La actividad laboral económica que predomina es la agricultura, cultivan maíz y frijoles, principalmente, además realizan artesanías, confeccionan tenate, petates de diferentes figuras, cabos y redes de mecate, ixtle, de maguey y palma; realizan objetos de madera como: cucharas, trompos, yugos, arados, timones. Su gastronomía es muy variada, preparan barbacoa, gorditas de manteca, amarillo de nopal, hongo en quesadilla, frito o mole, mole de flor de frijol, etc. (Explicado por Octavio Santos Cruz)^g.

Justo Nicolás y su esposa María López son los primeros habitantes del *ñuu* de la Agencia Zaragoza, antes llamada San José de Arriba, limpiaron y cultivaron las tierras que heredaron del padre de Nicolás que vivía en Santiago Tilantongo, después, llegaron Serafino y Andrés Avelino.

Hermann (2017) afirma que no existían otros grupos étnicos que vivieran dentro de Santiago Tilantongo, lo que le permitió al *ñuu* mantener el poder entre los linajes mixtecos que lo integraban y dejaron constancia de su historia en todos los códices que hasta la fecha subsisten (p. 91). Alicia Santiago Miguel, habitante de la Agencia Zaragoza, explicó que a Tilantongo primero se le conocía como Tilalongo, se traduce como pan grande. Con la llegada de los frailes se nombró como Santiago Tilantongo. Este municipio forma parte de la región Mixteca Alta y la zona administrativa del distrito de Nochixtlán, se ubica a 361 kilómetros al noreste de la ciudad de Oaxaca. Sus coordenadas geográficas son: 7°

^g Chileatole, ticucu, condichi, flor de maguey, torta de haba con amarillo de frijol blanco, tamales, mole de chicharo, amarillo de flor de calabaza, quelites en caldo, frito o en vapor, amarillo de

17' altitud norte, 97° 20' longitud oeste, a una altura de 2 mil 160 metros sobre el nivel del mar. Limita al norte con San Pedro Tidaá (agua) y San Francisco Nuxaño. Al sur, con San Mateo Sindihui (fruta) y Yutanduchi (flor) de Guerrero. Al oeste, con San Juan Diuxi (hay mucha agua cerca del cerro) y San Miguel Nuxaño. Al este, con Santa Inés de Zaragoza y Magdalena Jaltepec. Los principales ríos son: San Pedro Tidaá que viene de Yodocono y el río Yutachuxi que surge de San Juan Diuxi. También está el río La Labor donde se juntan los ríos de San Juan Diuxi con San Pedro Tidaá. El clima de Santiago Tilantongo es semicálido y subhúmedo, los meses de lluvia son de junio a septiembre y posee variedad de Flora y Fauna^h. La población de Santiago Tilantongo es de 3 mil 888 habitantes y gran parte de ellos no ha concluido los estudios primarios (Censo 2000, INEGI). Cuenta con 18 localidades: el municipio, 14 agencias de policía y 3 agencias municipales. Uno de los fenómenos que más repercusión ha tenido en el municipio en los últimos años es el fenómeno migratorio que ha crecido y se dirige principalmente a Nochistlán, Oaxaca, Ciudad de México, y a Estados Unidos (H. Ayuntamiento de Santiago Tilantongo, 2005, p. 13-20).

En Santiago Tilantongo hay presencia de religiones como Testigos de Jehová, la Iglesia de los Últimos Días y Pentecostés. Se considera que es el principal factor que divide al *ñuu*, pese a que la iglesia católica sigue teniendo más adeptos e incidencia sobre algunas acciones grupales. Las fiestas que se celebran en el municipio se dan el: 1 de enero, Año Nuevo; 3 de enero, los Santos habas tiernas, ejote tierno, elote asado, pozole, amarillo de pollo y de guajolote, dulce de trigo, dulce de tejocote, chayotes hervidos, pinole, maguay de coyul, salsa de coyul, atole de granillo.

^h La Flora que destaca son árboles de encinos en sus diferentes variedades, ocotales, fresnos, elites, enebros. Flores: orquídeas, lirios,

Reyes; Semana Santa; 25 de julio, Santiago Apóstol; del 31 de octubre al 2 de noviembre, Todos los Santos; 24 de diciembre, la Navidad, entre otras. Las danzas que más se conservan son las calendas, el temazcal, las mascaritas y la guerrera que se bailan con diferentes instrumentos musicales que incluyen violín, tololoche, guitarra, acordeón, vientos y broces, entre otros. Los cerros con restos arqueológicos son Montenegro, en el templo católico del municipio, el cerro de las Apuestas y de las Avispas; Buenavista, la Providencia, Pedernal y del Carmen. Por otra parte, existen rastros arqueológicos como cerámica, que se hallan en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu* (Pie Monte Medio) en la Agencia Zaragoza y en otros lugares del municipio. Las Casas en Santiago Tilantongo son de bloque de adobe o ladrillo, construidas por cuartos que incluyen cocina, sala, dormitorio, la letrina está cerca, y sólo el municipio cuenta con el servicio de drenaje; las casas tienen techos de lámina o concreto, con pisos de cemento o tierra y las chozas más antiguas están hechas de palo de quiote con techos de palma y columnas de encino. El acceso a la justicia se da por usos y costumbres, en algunas excepciones se apoyan de la cabecera distrital (p. 20-34).

dalias, rosas, floripondios, jazmines, buganvillas, reginas, margaritas, claveles. Plantas Cultivadas: maíz, nopal, quelites, frijol, maguey, papalomé, capulines, zapote blanco, anona, entre otras. La Fauna animales silvestre: coyotes, zorros, zorrillos, tlacuaches, ardillas, liebres, conejos, perritos de agua, mapaches, armadillos, tejones, cacomixtles y roedores; águilas, halcones, gavilanes, zopilotes, cuervos, torcazas, palomas, chupa rosas, jilgueros, quebrantahuesos, cenizales, corre-caminos, cachalacas, gorriones, güilas, canarios; víboras de cascabel y ratoneras, lagartijas y camaleones; ranas, sapos y una gran variedad de insectos (H. Ayuntamiento de Santiago Tilantongo, 2005, p. 18).

Figura 19: los días uno y dos de noviembre de 2017, Santiago Tilantongo celebró el día de Todos los Santos.



El sector económico más importante de Santiago Tilantongo es la actividad agropecuaria. La agricultura se cultiva por temporada y, en pocos casos, con aguas de riego, el suelo es pedregoso, semiárido y lo cultivan con coa, arado y en algunos lugares ocupan el tractor. La ganadería se usa más para consumo familiar y para salvar compromisos; destaca la cría de toros, borregos, cabras y asnos, además, hay gallinas y pavos. Santiago Tilantongo continúa teniendo problemas limítrofes con San Pedro Tidaá, Yutanduchi de Guerrero, Santa María Tataltepec y Jaltepec. La organización del municipio incluye al presidente, síndico y 3 regidores con sus respectivos suplentes (hacienda, educación, obras públicas y salud), así como secretario y tesorero, quienes duran 3 años en su cargo. Cuenta además con un alcalde, comandante de policía, topiles y diversos comités que se organizan para realizar obras públicas, actividades religiosas y fiestas. El cargo inicia en las ruinas de Montenegro el día 24 de diciembre y se realiza bajo un ritual de presentación, durante el que se comparten alimentos, bebidas, refrescos, aguardiente, cerveza y cigarros, y el 1º de enero se hace la ceremonia de entrega y recepción del bastón de mando (p. 29-36).

Por otra parte, explicó la abuelita Emilia, que el *ñaxiú* es el nosotros, persona o ser humano; *ñadiee*, mujer; *se yiu*, hombre, son quienes realizan relaciones de reciprocidad mediante el *da'an*, la ayuda mutua *tindetna'aro* y el *tniñu ñuu* o *tequio* entre personas y con el *ndi'yii* (muerto) o el *Ñuhu* que es la Santa Madre Tierra. *Ñuu taxi xaxaro kuxanditoro* (la tierra nos da de comer) por eso vivimos. A veces *datañuu*, la tierra se parte, *ñu undee*, se cae la tierra, parece mole, está mojada debido a que el agua es vida donde tiene presencia. *Ñutilu* es el espíritu protector,

dueño, cuidador de *kīti* (animal), *yutnu* (plantas) y lugares y es el señor San Cristóbal o *chaneque*.

La memoria oral mixteca resalta la importancia de la palabra que cuenta su historia y las relaciones del *ñaxiú* con el *Ñuhu*. Se cuenta que lo alimenta, protege, cura, encanta y castiga. Añade que las relaciones recíprocas iniciadas por los primeros mixtecos cuando vencieron a los señores de piedra descritos en el código *Nuttall* (consúltese, Anders, Jansen, y Reyes, 1992) marcaron su continuidad/discontinuidad. Algunos *ñaxiú* en los mitos fueron desterrados, muertos y obligados a vivir bajo tierra, de ahí que este reino aún vive encantado y lo estará hasta que sus deidades dispongan, habitando en tiempos espacios de este mundo y el mundo otro que una vez al año se encuentran, época en que truena el torito que está en *viko* o fiesta, así lo aprendió la abuelita Emilia de su suegra, quien a su vez escuchó que el ruido venía debajo de la montaña. La palabra mixteca es sabia, sagrada, llena de humildad, cuenta, aconseja, y, se ha transmitido oralmente de generación en generación, plasmada mediante códigos, a la vez que encarna diversas imágenes de los mundos mixtecos. Para López (2015), los mixtecos son seres sobrenaturales, dioses, humanos muertos y sepultados o que han quedado encantados, son espíritus que habitan bajo tierra, en cuevas, en los árboles, en temazcales, ojos de agua, etc. (p. 10). De ahí que comparten con el cerro y todos sus moradores, además, con los coyotes, abejas, víboras, venados, distintas especies de pájaros, árboles, plantas, ojos de agua, piedras, pozos, etc. El mundo otro responde a las súplicas, peticiones y olvidos manifestados mediante sacrificios con rituales

que suceden en momentos especiales y cotidianos, por ejemplo, con el *tau nú Ñuhu* cuando se deja escondido bajo tierra, cuando se comparte comida, bebida, rezos, cigarros, sahumerios, flores, música, alimento, bebida y obras de arte. Sin embargo, la respuesta a los dones ofrecidos o no, se manifiesta mediante lluvias, rayos, truenos, vientos y huracanes, temperaturas frías, altas y cálidas, con el arcoíris, salud, enfermedad, buena o mala suerte, entre otros elementos que se pueden vivir a través del habla cotidiana, en torno a disfrutar de la belleza natural, de este mundo dependiente de las relaciones recíprocas del mundo otro (p. 21).

Hermann (2017) afirma que el cerro representa la entidad en la que confluyen los elementos fundamentales del *Ñuhu*, como el agua, tierra, vegetación, allí viven animales, plantas y diversos seres sobrenaturales, influyen en el ciclo agrícola y responden formando nubes que llevan la lluvia al *ñuu*. De ahí que el cerro recibe cultos, especialmente para provocar lluvias y controlar malos temporales, señal de enojo del mundo otro, es por ello que se realizan rituales en torno a los pedimentos de lluvia y cosechas, como también para buscar la cura o daño al *ñaxiú* (p. 13). Así pues, en *Ve'e Dau* o Casa de la Lluvia, La abuelita Emilia me contó que allí vive la lluvia y los que mueren cuando les cae *tasha* o el rayo, tienen la fortuna de que su espíritu vivirá en esa cueva. Antes, los compadres de Emilia que vivían en la Agencia Zaragoza, Faustino Cruz Ortiz, Secundino Basilio y Secundino Santos, junto con su esposo Mauro Santiago, iban con el *tau nú Ñuhu* a pedir que lloviera, adornaban con flores, copal, veladoras, aguardiente, refresco, pulque, amarillo, frijoles, huevos y tortillas, rezaban y

prendían pirotecnia y cigarros dejándolos en la tierra; afortunadamente, de regreso al *ñuu*, empezaba a llover. A diferencia de entonces, ahora nadie va a pedir, el *ñaxiú* ha cambiado mucho en este tiempo.

La abuelita Emilia dice que el Sol es *gandii*, la Luna *yoo* y las estrellas *shudini* y otros astros, representan el calor y la luz, son indispensables para la vida del *Ñuhu* (Madre Tierra), para el desarrollo de las plantas y animales. Gutiérrez (2010) afirma que los humanos, a lo largo de la historia, han reconocido su poder y su voluntad muy superior a todos los mortales; así que, las deidades son con quienes hay que reciprocarse. Los profundos conocimientos de los *ñaxiú* sobre movimientos de *gandii*, *yoo*, la dirección del viento *tachi*, de la nube *viko*, el movimiento del *ñuu* tierra, etc., posibilitan relacionar al *ñaxiú* con el medio ambiente para pronosticar el tiempo, prevenir calamidades y mala suerte, para ello se identifican las piedras *yuu*, se lee el movimiento del agua *ndute*, la escritura del rayo y relámpago *tasha* y también interpreta el encuentro con cada animal, planta y cosa (p. 216, 217). De esta manera, se puede leer, por ejemplo, a venus que representa al señor Ocoñaña y el venado, comienzo y fin de las actividades. La tarde coincide con la salida de Venus en el crepúsculo solar, y el alba, cuando el sol se levante. Sin embargo, el conocimiento de movimientos de *shudini* y planetas ha requerido, a lo largo de la historia del *ñuu*, una observación cuidadosa mantenida por largo tiempo y registrada con detalle en *Ve Ñuu Andu Idu* o Templo del cielo.

Contó la abuelita Emilia que cuando el *ñaxiú* tiene

frío, *vixi*, o tiene asco, *kuyixi ini koyos*, es porque tiene *kue'e* enfermedad, *kane ini*, está vomitando y puede ser por *kue'e shita*, enfermedad de espanto y *kue'e kīti*, enfermedad del animal. El sueño *kachixener* nos engaña, *ñaxinir naxkachixener* no sabe que sueña especialmente de una a dos de la mañana. No obstante, sólo el *sendu* (sacerdote nahual), el parangonero, *ximitatnate* o curandero van a curar. Asimismo, la gente que sabe, aconseja entrar a la casa de vapor, *ñuee*, o temazcal, para curar, va a tener mucho calor, *i ni*. El temazcal también cura resfriados, controla el estado emocional, picadura y mordedura, golpes, moretones y otros padecimientos. En la casa de vapor, o *ñuee*, vive la *nana* Juliana Isabel con la cual hay que pactar, el que sabe curar acuerda con ella, dejando con el *tau nú ñutilu*, en la entrada o junto al temazcal, galletas de dulce, pan, memelitas, cigarros, pulque, aguardiente, refresco, prende una vela, sahúma, reza y bendice pidiendo ayuda a esta *nana*, por eso le ofrece regalos.

La abuelita Emilia nos cantó la canción que su suegra entonaba cuando entraba al temazcal, así que le pedimos a Rodrigo Santiago Santiago que nos ayudará con su traducción. En un documento de título “Cantos y súplicas al ingresar a un temazcal”, nos escribió el permiso y ofrenda antes de entrar:

Shamani shamanilu; Shamani shamanilu, Shamani shamanilu (recibe y convive, recibe y convive ¡oh, madre! Recibe y convive, recibe y convive ¡oh, madre!).

Acto de vaporización: *Danhi kuandendodo, danhi danhi vaskuandendodo, ta'an n'n yoko bi, n'n yoko adhi, dande'en yikhi tuchidaa* madre *Nana Juliana, Nana Zhabel*. (Así así va subiendo, así así va bajando, deme un “vaho”ⁱ bueno, un

ⁱ Vapor que despiden los cuerpos en determinada circunstancia. Terapia para el tratamiento de resfriado y enfermedades del aparato

“vaho” delicioso, eche la sanación que sanen mis tendones tiesos madre, Madre Juliana, Madre Isabel).

Danhi danhi kuandendodo, danhi danhi vaskuandendodo, ta'an n'n yoko bi, ta'an yoko adhi, Nana Juliana, na'nde'en, naake, na'nde'en yikhi tuchidaa, shi'i i'o ku'udaa, na'adekuadaa Nana Juliana. (Así así va descendiendo, así así va ascendiendo deme un “vaho” bueno, dame un “vaho” deliciosos Madre Juliana, eche la sanación, que sane mis tendones tiesos, porque estoy muy enfermo para que sane yo Madre Juliana).

Del códice *Nuttall* al códice *Ñuu*

De acuerdo con Caso (1977), de los saberes importantes desarrollados por los mixtecos, destacan los códices y crónicas pintadas que escribían “para memoria de lo pasado” demostrando, además, el gran interés por registrar su presente y futuro, dado que guardaban las fuentes genealógicas, datos de su religiosidad, cosmogonía, mitos, rituales, conquistas, nombres y acontecimientos de los reyes, inclusive, los caminos que se dirigían a otros *ñuu*, hechos con huellas de pies. Los mixtecos desarrollaron un cómputo de tiempo que les permitía consignar cuando, exactamente, había ocurrido un acontecimiento (p. 153).

Terraciano (2013) aclara que, aunque los códices parecen pinturas, al representar personas y escenas que involucran accidentes geográficos y objetos, son considerados escritura por tener un carácter simbólico que representan ideas (p. 27). Se interpretaban ante el *ñaxiú*, funcionaban como recursos para recordar. Ningún grupo cultural nativo de América posee tal cantidad de códices (p. 23), con periodos casi continuos post-respiratorio que consiste en respirar vapor que despierta una sustancia al hervirla. Explicado por Rodrigo Santiago Santiago.

riores a la Conquista hasta el siglo XVIII (p. 40-46). Este autor afirma que en 1569 un fiscal español argumentaba que los códices no representaban la realidad sino sólo “*el deseo particular, sin base en alguna autoridad, pintan una tradición de tiempos paganos, cuando no conocían la verdad y eran fácilmente engañados por el demonio*” (p. 50). Los españoles consideraban a los códices inferiores a la escritura alfabética (p. 56).

En el *códice Nuttall* aparecen, por ejemplo, representaciones de montañas con diversas características sagradas, lugares donde se va a pedir al mundo otro, allí está el cerro, *Yuko Tnúú*, significa cerro que está alumbrando. La abuelita Emilia contó que en la cima se localizaba una construcción donde estaba *Ve Ñuu Andu Idu* o Templo del Cielo, en el Lugar Negro Tilantongo, o *Ñuu Tnúú*, desde la conquista española, se construyó una iglesia católica que ha sido reconstruida en varias ocasiones y tiene al santo patrono de Santiago Apóstol. Antes, en el cerro de *Yuko Tnúú* estaba *Ve Ñuu Andu Idu* en la cima, hoy siguen viviendo, pero bajo tierra, están encantados viviendo entre ellos, dentro. Jansen (2002), dice que el templo del cielo está relacionado con el oriente, el lugar del sol y sitio de origen del poder chamánico y de los objetos como el envoltorio sagrado, el bastón cosmológico y demás símbolos del poder real. Esto se comprueba con algunos glifos de códices como el *Nuttall* (citado en Herman, 2017, p. 97).

Anders, Jansen y Reyes (1992) consideran que el *códice Nuttall* “...era un texto literario clásico, bien conocido de los mixtecos de aquel tiempo, un tema de cantos y piezas teatrales y a la vez una historia sagrada,

no para recitar sin antes pedir permiso a los ancestros divinos y a los grandes poderes del pasado” (p. 179). Estos autores aseguran que Santiago Tilantongo en el siglo X ya contaba con una tradición de registrar el tiempo pintado cien años antes de la conquista española, contada por el *códice Nuttall o Zouche-Nuttall* (p. 11, 12). Su nombre corresponde al inglés que tuvo el manuscrito Lord Zouche (1810-1873) y a la primera investigadora Zelia Nuttall (1857-1933) (p. 21). El manuscrito es de piel de venado, cubierto con una capa de cal; mide aproximadamente 18.4 cm X 11.41 m., contiene 47 páginas por lado, cada página mide aproximadamente 18.4 cm. X 24.3 cm. (p. 28).

Zelia Nuttall reconoce en el lado Anverso del *códice* imágenes de la dinastía y origen sagrado de algunos señoríos mixtecos (p. 12, 13). Hablan de la guerra contra la *Gente de Piedra* que antes habitaban la mixteca. Y del otro lado, con el nombre de Reverso, (p. 17) se narra la vida del Señor de Tilantongo 8 Venado, Garra de Jaguar. La lectura es de derecha a izquierda, hay líneas verticales rojas que guían la lectura y subdividen las páginas en reglones o columnas (p. 21, 22).

Me atrevo a remontar la historia del Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, por distintos motivos *mencionados* por Anders, Jansen y Reyes, *el códice Zouche-Nuttall* tiene incompleto el reverso, por ende, aún falta mucho que contar en la biografía del Señor 8 Venado, lo que confirman los *códices Colombino-Becker* y el *códice Bodley*. Dado que el Reverso contiene varias inconsistencias mal traducidas, su contenido, quizás, es el resumen de un documento más extenso. Se pueden apreciar inconsistencias en las pinturas, desde los trazos y borradores que se detectan en varias páginas del

Reverso, hasta una especie de intento de cambiar y falsificar la historia. No obstante, el contenido del Anverso es también una recopilación de diversos capítulos de la historia mixteca no montados en secuencia causal de los acontecimientos sucedidos en orden cronológico, sino un conjunto de unidades independientes. De ahí que el *códice Nuttall* puede ser considerado un montaje de estudios preliminares creado por varios pintores de un mismo taller que tradujeron varias fuentes. Fue un “documento intermedio”, no una obra acabada, una recopilación de datos y un boceto más avanzado en el que se montó la información contenida. Probablemente el *códice Nuttall* no pertenecía al Señor gobernante, sino a un taller de pintores-historiadores mixtecos que lo utilizaban para fines de consulta (p. 29-32).

Estos autores (1992) afirman que El Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, nació fuera de la dinastía con permiso para gobernar, logró integrar a las tres Mixtecas baja, alta, y costa, a la vez que creó una nueva ordenación del mundo mixteco gracias a la muerte temprana del Señor 2 Lluvia, Veinte Jaguares (Ocoñaña) (p. 32). Desde las páginas 24-27 del Anverso del *códice*, empezamos a remontar su historia hasta las páginas 42-84 del Reverso, en las que 8 Venado, Garra de Jaguar logra convertirse en el *señor* de Tilantongo.

Así pues, las láminas del *códice Nuttall* continúan remontándose en los muros de la Agencia Zaragoza en Santiago Tilantongo en Oaxaca, México (fig. 20), para devolverles detalles de la historia que les pertenece. Se pasó del código nombrado al estudiado por el *ñaxiú nkanaxio* (persona de otro lado), de allí la importancia de llamarlo *códice Ñuu* para que esté presente en la memoria actual

del grupo. Para ello, también es necesario el remontaje y aprender nuevas traducciones del *Ñuhu* (Madre Tierra), sus montañas, el *ñaxiú* (humano) y seres materiales y espirituales, porque quien debe hablar de esta historia son los propios actores, actantes y agentes para así construir nuevos conocimientos del *ñuu* (pueblo).

Figura 20: continuó la creación de murales del código *Ñuu* en los meses de contingencia sanitaria del Covid-19, de marzo a junio de 2020, Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo, Oaxaca.





Figura 21: montañas que rodean a la agencia y cerámica encontrada cuando fuimos con el grupo de turismo organizado por Octavio Santos, Iván Hernández y Benjamín Montesinos a la gruta *Xe'e Ndu Numeñu* (Pie Monte Medio) que se quiere promocionar como lugar turístico.

Proceso artístico en la Agencia Zaragoza

“¡Nu'uro ñuu deyu yaquero karo! Que quiere decir en castellano ¡Vamos a platicar el mixteco de nosotros!” (Explicado por Emilia Santiago Miguel).

La abuelita Emilia me recibió en cada una de las visitas que realicé a la Agencia Zaragoza en el municipio de Santiago Tilantongo. Me compartió amistad, conocimiento, bebidas y alimentos cocinados en leña, así como alojamiento, hospedándome en una de sus casas del *ñaxiú* de la Mixteca Alta, construida por su espo-

so con *quiote* (palo del maguey) y techo de palma con columnas de troncos de encino y piso de tierra. Dicho lugar me brindó protección cuando soñaba y continuaba aprendiendo de la casa al dialogar con los demás seres que habitan el *Ñuhu*. En una ocasión, al llegar en una de las visitas, como en algunas otras ocasiones, la encontré sola. Su esposo, Mauro Santiago, y dos de sus hijos habían fallecido, mientras sus otros ocho hijos viven fuera de la Agencia, debido a motivos más económicos que sentimentales. La abuelita se alegró de mi llegada, me saludó y dio la bienvenida, me recibió como a uno de sus hijos, lo cual me recordó el cariño de mis abuelas, ellas murieron cuando yo era muy chico, ahora encontré ese sentimiento de afecto en la Mixteca Alta. Pienso que mis abuelitas pudieron tener algo en común con Emilia, por ejemplo, cuando participaron y mantuvieron relaciones recíprocas con el *runa* o humano y *Pachamama*, material y espiritual de los Andes, o el *ñaxiú* y *Ñuhu* de la Mixteca Alta.

La abuelita Emilia me explicó variados aspectos de las montañas que rodean a esta Agencia.

Allí derechito está el cerro de Yodocono, luego está San Pedro Tidaá, continúa San Juan Diuxi, luego Montenegro, allí está la cueva de Malinche, continúa la loma de la Cruz, luego Yuu Kahua Yaxi (Cañada de Peña de Jícara), luego viene Yuu Kahua kuce (Cañada de Piedra roja), le sigue Diki Yuko (Cabeza del Cerro), luego Kahua Ndu ñu meñu (Montaña en Medio del Cerro) con la gruta Xe'e Ndu Numeñu (Pie Monte Medio) y más allá, está Yuuchuu, seguido por el cerro de Capulín, luego siguen otros cerros que ya no pertenecen a Santiago Tilantongo. Esa loma que está frente a Tres Lagunas, se llama Yuko Kahua Ndu Ñu Viko (Montaña Donde Sale la Nube), de allí agarran el agua que riega a toda esa Agencia, dicen que ese cerro está rico. El primero de enero tocan la campana abajo, suena en el suelo. Pero todos estos lugares están encantados porque fue parte de la riqueza del rey de Montenegro. Dado que están muy ricos los cerros, es

una ciudad, así, ¿ves?, hay loma, piedra, pero es rico abajo, allí tocan la campana el día primero de enero (Emilia Santiago Miguel, comunicación personal, 2 de enero de 2017).

En algunos convivios que compartí con la abuelita Emilia en la Agencia Zaragoza, me contó algunas historias de lo que ella vió y soñó, de lo que su suegra le narró, lo que le contó su papá. Estas tres generaciones y algunos familiares siguen viviendo muy cerca de las montañas *Yuko Kahua Ndu ñu meñu*, *Yuko Kahua Yaxi* y más montañas de la Mixteca Alta.

Figura 22: paisaje de la Agencia Zaragoza, Oaxaca, México.



Yuko (cerro, montaña, monte), árboles, piedras, todo está vivo, no está abandonado porque hay quien cuida a *Ñuhu* que es la Santa Madre Tierra, se llama *Ñutilu*; parecidos a un bebé. Enseguida transcribo algunos de estos relatos:

Mi suegra me decía que su papá le contó: ¡Montenegro está fuerte, el rey está encantado!, pero fue muy rico, Rey *Naun Ocoñaña*. ¡El rey está bonito porque tiene pegada su corona!, así nació. Nació de un árbol de zapote blanco. De un palo grueso salió un zapotito, no lo cortaron, no nada, así nomás le dejaron y creció y creció. Como una mujer que está embarazada, llegó a los nueve meses y allí partió como granada, salió y chilló como bebé, lo vieron, lo recogieron y lo ercieron de puro pecho de leche, creció y fue rey de Tilantongo. No tiene papá, el árbol fue su mamá y su papá. Vivió en Montenegro, pero se puso encantado porque fue rico (Emilia Santiago Miguel, comunicación personal, 5 de abril de 2014).

El rey tiene sus zapatos y su corona de oro pegados, no se los saca ni para dormir porque así nació. Sus hijos fueron: reina *Itandehui*, que se enfermó, murió y está enterrada en *Yuu Kahua Yaxi* (Cañada de Peña de Jícara) la reina *Malinche*; y un hombre que se llamó *Naun*. Ellos ya nacieron como nosotros, no como su papá nació. Pero toda la raza del rey está encantada, hijas, hijos, hija de su hija, hijo, sus hijas, etc. Adentro de esa Peña tiene su palacio, allí vivieron hasta que las divinidades dispusieron como iban a dejar el mundo. La ciudad es como México, así está allí, hay carros, casas, venados, conejos, coyotes, guajolotes, marranitos del monte; siembran milpa, árboles de mango, cañal, naranja, todos frutales (Emilia Santiago Miguel, comunicación personal, 4 de abril de 2014).

Pero nosotros no vemos a los que viven en ese reino porque está bajo el cerro. No puede uno porque mucho quieren los *ñaxiú nkanaxio* (persona de otro lado) recuperar riqueza del rey, porque hay cosa buena, pero no se puede porque luego este comienza, ojo se cierra, ya no ve, se cae y se muere, el lugar no les da el gusto para llevar las cosas a otro lugar porque su familia está viviendo allí. Varios quieren ver cómo está allí, pero no se puede porque se mueren. Ellos son más antiguos, ya estaban cuando vivió en tiempo de gentil (Emilia Santiago Miguel, comunicación personal, 19 de marzo de 2017).

Trabaja y trabaja un señor y anda un *t'choco* o zopilote volando, el señor, muy cansado, le dijo: “¡buenas tardes, que chula vida que tienes que estás volando, y yo pobre trabaje y trabaje!” El *t'choco* le respondió: “¡qué buena vida voy a tener, no hallo que comer!” La persona le dice “¡pero yo te veo que muy chulito es-

tás volando, cambiemos nuestro vestido!”. Acepta el *t'choco* intercambiar el pantalón y la camisa. El *t'choco* comenzó a trabajar al medio día, la mujer de esta persona salió a darle de comer, ella pensó que era su marido, “¡vente tú, que vas a comer!” Le dijo, “¡ah bueno!” Pero fue agachado “¡qué tienes tú que estás agachado, que no puedes levantar la cabeza o qué!”. Pero como tiene vergüenza, así nomás, luego trabajo luego hecho *zacate* (hierba) al toro, se quedó allí, no fue a su casa, al otro día llegó su esposa para el almuerzo y le preguntó ¿por qué no llegó?, “¡aquí nomás me acosté!”, “traje tu almuerzo”, ¡ah, bueno!, ¿qué tienes tú que feo haces? Se dejó acariciar, ¡al rato vas a la casa para echar tortilla, café y pan!, ¡ah bueno! Llegó a la casa de esta persona, comió y la mujer le dijo “ya vete a acostar porque te cansaste, apago el nixtamal y voy”. A los tres días apareció el agricultor ante el *t'choco*, le dijo “hermano, dame mi pantalón y mi camisa y recoge tu camisa, porque no, yo creía que es bueno, pero hay día que encuentro comida, pero otros no” le dijo el *t'choco*, “no hermano” como le gustó comer y dormir con su mujer “tú lo pediste, vete aguantando, lo quisiste así, que te ayude Dios”. Regresó y se fue volando triste, mientras que el *t'choco* con la señora se quedó, tuvo hijos (Emilia Santiago Miguel, comunicación personal, 25 de julio de 2019).

La montaña en el templo de Santiago Apóstol se llama Loma de Sabino, Punta de Huaje, sobre el agua o encima del agua *Nuundute*, donde estaba *Ve Nuu Andu Idu*, templo del cielo. Detrás de la iglesia hay una cueva, dicen que está muy chulo, pero nadie entra porque hay mucha culebra, como está encantado, lo dejaron encantado, mejor lo encerraron, toda la loma está encantada, porque dicen bajo la tierra, allí dice mi suegra que está otra iglesia tras de la iglesia, está cubierta, está enterrada esa iglesia, lo hicieron de antes, mucho antes, pero cuando construyeron de ahora, arriba lo cubrieron, pero está otra iglesia abajo (Emilia Santiago Miguel, comunicación personal, 24 de julio de 2016).

La cueva de Amatlán se cierra, está encantada, uno entra pero ya no sale, se cierra, luego el que va no sabe, como usted, no sabe, va a pedir permiso, va a entrar a la cueva, van a decirle sí, pero no sabe qué modo tiene y entra usted, pero ya no sale, porque la gente de allí ya sabe que así hace, también está encantada, por eso encierra a mucha gente, cualquier persona que entre allí puede quedar encerrada, para el desconocido deberían poner un aviso: *¡Cuidado cueva se cierra, está encantada, uno sí entra, pero de salir ya no!*, cualquier *shinimani* (persona pobre) que entra y no sabe, allí se queda, vive con los que están allí, con ellos, con más gente, así está ese lugar, ahora en Semana Santa celebran al señor de Amatlán, su Santo (Emilia Santiago Miguel, comunicación personal, 25 de julio de 2015).

Soñé muy lindo, estaba ahí la cañada de la cueva, pero lindo estaba, hasta sonaba el agua que hay abajo, arriba hay una cueva de donde sale una puerta, que una vez al año se abre, estaba muy

lindo, Hay casas como ciudad, pero estaban muy lindas, así lo ví, hay piedra, hay árboles, estaba chulito debajo, pero soñé (Emilia Santiago Miguel, comunicación personal, 25 de julio de 2017).

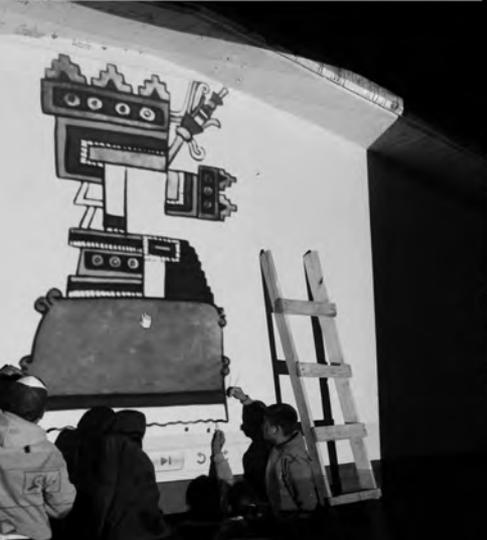
Noviembre de 2017. Caminata rumbo a la Agencia de Policía Montenegro en la que nos acompañó Octavio Santa Cruz, habitante de la Agencia Zaragoza en Santiago Tilantongo, Oaxaca. Un *ñaxiú* habitante de esta Agencia nos dijo “aquí se casó y vivió el rey *Naun*, cuando alumbró, allí se hundieron, hay casas debajo, viven allí. Esta es la ruina más grande, incluso más que la ciudad zapoteca de Monte Albán”.

En los muros de la escuela proyectamos algunas imágenes con códices mixtecos: El Rey, Lugar Conquistado, Camino de Guerra. Me apoyaron todos los niños (as) de la escuela primaria Ignacio Zaragoza y vecinos de la Agencia.

Figura 23: ruinas arqueológicas de Montenegro

Figura 24, 25: proceso de pintado del mural “El Rey, Lugar Conquistado y Camino de Guerra” en la Escuela Ignacio Zaragoza.







Diciembre de 2017. Fuimos a la Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo, Oaxaca, con el *taita* José Flores, natural de Ecuador, con 85 años de edad, habitante del barrio San José de Morán, Parroquia de Calderón, Cantón Quito, Ecuador. Emilia Santiago dijo a José Flores:

¡Acá trabajan con *tequio* para arreglar la manguera del agua. Se llama *tniñu ñuu al tequio* del pueblo; *tniñu ichi* es el *tequio* de camino, *tniñu ndute*, *tequio* de agua y *tniñu vee*, *tequio* para construcción de una casa. *Tequio* es unirte para trabajar, todos tienen que participar en el *tequio*, aunque, como cuenta mi sobrino, ya no les dan ni refresco, cada quien tiene que llevar su propia comida. Trabajan todo el día hasta las seis de la tarde, es obligatorio, anotan a quien no participa.

Dijo José Flores:

En mi barrio, antes se trabajaba con *minga*, se parece al *tequio*, ahora ya no tanto, la usábamos para arreglar un camino, zanja o enterrar la tubería. Todos los vecinos que se reunían, lo necesitaban, y los participantes tenían que llevar *cucayo* o alimento que se ocupa en el camino para compartir con todos en la *Pambamesa* (compartir comida). En la hora de la comida se junta todo el alimento sobre una tela tendida en la tierra y se comparte entre todos.

Nos dirigimos a ver al parangonero Israel Santiago Cruz, acompañados de José Flores y Rafael Santiago. Para la consulta médica llevamos la receta dada en una visita anterior e imágenes de los pacientes con información escrita de las enfermedades y sus síntomas. Después de mirar las fotografías y leer los casos, el parangonero concluyó “al parecer, las enfermedades de estas personas son ocasionadas por la Santa Madre Tierra, así que sí hay curación”. Debido a la dificultad en los casos, decide concentrar su atención en la paciente de 49 años.

Se dio inicio al ritual de sanación: el parangonero tomó un huevo ungido en alcohol, lo puso a la altura del rostro de la fotografía, realizó una cruz, pidió que *Ñuhu* le ayudara, invocó y pidió ayuda a San Cristóbal (Madre *chaneque*), también a *nana* (mamá, *nana xanu* abuelita) Juliana Isabel que pertenece al temazcal, San Justiniano dijo que no es justo participar, si no se toman los alimentos con fe y creen en lo que nosotros creemos, dado que estos alimentos no son comida y bebida común, San Bernardino (*ñutilu* representante de Tilantongo), San Gregorio y San Gabriel. Continuó realizando una oración que dijo en voz alta en idioma mixteco, preguntó los lugares del posible espanto mientras regaba bolitas de copal en el pulque para cada lugar mencionado, compartió aguardiente y pulque, primero con la tierra, luego con las personas asistentes y continuó *hojeando* (barrido) las imágenes. La abuelita Emilia me tradujo está pidiendo que sane a esa señora, pide disculpas al lugar donde se espantó, que le quite el dolor y no sufra más, pide perdón de Dios para la tierra. Ellos vinieron de muy lejos para sanar, para que San Cristóbal (Madre *chaneque*) le cure; lo que pasó fue un susto, se descuidó, piso la mano, el pie, todo su cuerpo, deseándole el mal sin realmente querer. Le pide que le devuelva su vista, dice: “aunque estoy lejos, tú eres una buena madre, pedimos disculpas, tome usted tantita agua ardiente y pulque”.



Figura 26: curación de un familiar de José Flores, representado en una fotografía a cargo del curandero Israel Santiago Cruz.

Marzo de 2018. Fiestas del Santo Patrono San José. Aquellas personas que fueron invitadas a participar y estuvieron presentes desde las doce del mediodía en la calle frente a la casa municipal de la Agencia Zaragoza, habitantes del *ñuu* de Morelos, del municipio de Jaltepec, portaron una bandera con la imagen del Santo Patrono San Isidro Labrador. Además, entregaron presentes, ramos de flores, velas, refresco, cervezas, un canasto con tortillas y pirotecnia a los mayordomos para compartir con todos los que se dieron cita y celebraron las fiestas del Santo Patrono San José en la Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo, Oaxaca. Los mayordomos eran tres parejas, todos

pertenecientes a la familia Santos P. Todos se ofrecieron, voluntariamente, a solventar los gastos. Pero no sólo eso, también organizaron y apoyaron varios eventos que se llevaron a cabo durante todo el día en distintos tiempos y lugares de la Agencia; compartieron comida y bebida; contrataron a la banda de músicos y alquilaron el espectáculo de pirotecnia con la quema de toritos y castillo, hechos en el municipio de Santiago Tilantongo.

Figura 27: domingo 18 de marzo de 2018, fiestas del Santo Patrono San José, Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo. Oaxaca.



El señor Alfredo Santos, habitante de 80 años de la Agencia Zaragoza en Santiago Tilantongo, Oaxaca, nos contó sobre los mayordomos:

El mayordomo mete en el canasto su escoba, vela y brasero, le echan timbre y lo lleva al templo para la ofrenda, es el que pone todo en la fiesta, tal como en las fiestas de San José, mis hijas con mis yernos pusieron todo, fueron tres parejas, gastaron unos 70 mil pesos porque sale cara la comida. La comida con su refresquito tiene que ser para toda la gente que llega, aquí se mató un toro y se preparó en caldo, le echaron verdura, hierbabuena, cilantro, calabacita, ejote; todo se acabó. La banda de músicos cobró 4 mil 500 pesos por todo el día, llegaron a las nueve y se fueron hasta que se acabó; el castillo costó como 30 mil pesos. Tiene que haber ayuda en *da'an* y *tindetna'aro* con los cajeros, son quienes atiendes a la gente porque el mayordomo entrega todo al cajero y ya no se mete, dos o tres están encargados del refresco, la cerveza, tortilla, aguardiente, cigarros; aparte, hay mujeres que hacen la comida y se llevan lo que sobra (Alfredo Santos, comunicación personal, 20 de marzo de 2018)

Marzo de 2018. Pastamos chivos.

“¡Si no estudias vas a tener que pastar chivos!” (Explicado por Elsa Susana Miranda).

Nos dirigimos a *Yuu Kahua Yaxi* (Cañada de Peña de Jícara) con Pedro y Pablo, dos perros y veinticuatro chivos de distintas edades y sexos, algunos jóvenes, un bebé con su madre y un chivo adulto.

Figuras 28, 29: pastamos chivos.



Marzo de 2018. Restauración del mural “los venados” en casa de la familia Santos P. Nos ayudaron Adrián, Arturo y Pablo. El mural está ubicado al frente del patio, pintado por uno de sus hijos hace 30 años atrás, representa a dos venados madre e hijo que se encuentran en un paisaje de montaña en el muro de una de las casas más antiguas del conjunto de varias casitas.

Figura 30: fiesta de cumpleaños número 76 de la señora Octaviana.





Figura 31: restauración del mural “los venados” en casa de la familia Santos P.

Marzo de 2018. Realización del código “*Camino y cargador*” en la casa en construcción de la familia Montesinos C. El día de la fiesta de cumpleaños de la señora Octaviana, Félix, el esposo de Rosa, la hija de la señora Octaviana, se encontraba en proceso de construcción de su casa, le faltaban puertas y ventanas, de ahí que nos propusieron que pintáramos algún código en los muros internos de la casa en construcción. Algunas mujeres empezaron a cocinar, otras a realizar el pozo séptico. Fuimos a pintar, mostramos los dibujos a seleccionar, compartimos un poquito de aguardiente con el ñutilu, y empezó la pintura.



Figura 32: realización del códice “Camino y cargador” en la casa de la familia Montesinos C.

Marzo de 2018. Estuvimos invitados a convivir en la preparación de la barbacoa con la familia Santos P., pero como no pudimos, tuvimos que pedirle a Edgar, nieto del señor Alfredo, que nos ayudara realizando el registro de la actividad para lo cual acordamos tomas libres. Rosa, la dueña del chivo muerto, nos contó que tuvo una muerte difícil, no quería morir. Se le despellejó poco a poco. Murió, dejó de subir a *Yuu Kahua Yaxi* (Cañada de Peña de Jícara). En esas imágenes hay piel y sangre, estaba triste antes de morir.



Figura 33: convivio con la preparación de la barbacoa en casa de la familia Santos P.

Marzo de 2018. Pactamos y dibujamos el mural Señor 8 Venado, Garra de Jaguar con el supervisor Joel, bajo la Supervisión Escolar de Educación Indígena. También con Pablo, amigo de la Agencia, y el maestro Héctor de la escuela Zaragoza. El supervisor Joel y Héctor pertenecen a la supervisión escolar número 013 de la Jefatura de Nochixtlán de educación indígena que trabaja con niños de educación inicial, preescolar, primaria y albergue escolar, ubicado en el municipio de Santiago Tilantongo.



Figura 34: proceso de pintado mural 8 Venado bajo la Supervisión Escolar de Educación Indígena.

Julio de 2018. Dibujo del códice *Ñuu*, 8 Venado, Garra de Jaguar, cuando obtiene la nariguera. En la tarde, algunos jóvenes de la Agencia, al dejar de realizar sus labores diarias, se dirigen a la cancha deportiva para jugar algunos partidos amistosos de básquetbol. Por ejemplo, Octavio, que está construyendo una casa en el municipio de Santiago Tilantongo, llega a su casa a las seis de la tarde. Jugamos básquetbol y esperamos que llegue la noche para poder proyectar algunas imágenes del códice *Nuttall*. Pusimos en práctica esta estrategia en los siguientes días. En esa ocasión seleccionamos la escena del Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, cuando le ponen la nariguera. Compartimos unos tragos de aguardiente con el *ñutilu*, los vecinos nos compartieron café, empezamos a reproducir el dibujo porque nos repartimos el trabajo por turnos.

Figuras 35, 36: dibujo del códice *Ñuu*, Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, cuando obtiene la nariguera y viajando en un barco.



Julio de 2018. Acordamos, en la fiesta de festejo de culminación del ciclo escolar de Adrián y Pablo, con su padre Mario Miguel y el papá de Adrián, Félix, ir por leña al cerro *Diki Yuko* (cabeza de cerro). Alcanzamos la primera lona, aquí descansamos y pactamos con el *ñutilu*, le pedimos permiso para ingresar al cerro *Diki Yuko* compartiéndole aguardiente.

En mixteco, leña se dice *nutu*. Su consumo depende del número de personas que conviven en familia, si son diez personas, consumirán dos cargas en tres días. A la carga de leña la llaman tercia, un burro transporta dos tercias.

Antes de cortar la leña, entrevistamos al señor Félix porque fue cazador, nos dijo:

Si veníamos a buscar al venado entre dos a seis personas, nosotros ya sabíamos las costumbres de aquí, llevábamos aguardiente, pulque, refresco, tortas de blanquillo (huevo) y tortillas, traíamos la comida para darle a *ñutilu*. Le decíamos, “te participamos el pan de cada día que te traemos para que estés contento y nos puedas obsequiar uno de tus animales”. Si se le agradecía a la tierra sí se cazaba, de lo contrario, no. El *ñutilu* es dueño del venado, les cuida, los tiene dentro de la tierra, allí están los animales y salen a pastar y vuelven (Félix Montesinos, comunicación personal, 24 de julio de 2018).



Figura 37: Miguel y Félix van a recoger leña al cerro *Diki Yuko* (cabeza de cerro).

Julio de 2018. Ceremonia de sanación con la parangonera Eufrosina, que estaba sanando a Juventina. Nos dirigimos a la casa de la familia Montesinos C., llegamos en el momento en el que se celebraba una ceremonia de sanación. La parangonera que cura en el municipio de Santiago Tilantongo, la señora Eufrosina, estaba sanando a Juventina, que llegó de la ciudad de México muy enferma y pidió a la parangonera que hablara y pactara con el *ñutilu* para curarse. La enferma pensaba que su mal había sido ocasionado por el *ñutilu* porque en algún momento ofendió a *Ñuhu* diciéndole groserías. La parangonera pidió disculpas de rodillas a la tierra, le habló para que le perdonara y le diera salud a la enferma, devoliéndole sin la gran parte de su

espíritu que le había sido arrebatado. Para poder realizar este pacto, Eufrosina nació con este don, el *ñutilu* se le apareció en sueños desde que era chica, le dijo que podría curar gracias a su ayuda, así empezó, le dijo esto y esto vas a realizar para que la paciente se cure.

Utilizaron refresco, alcohol, flores, aguardiente, chamizo, la imagen de la virgen de Guadalupe^j, incienso, copal, un tapete y una cobija. De rodillas, la parangonera inició un diálogo por medio de obsequios, dijo *ku-ñaro tau nú Ñuhu*, regando en la tierra aguardiente, refresco, pulque, e invitando a cada *ñutilu* de los distintos lugares donde posiblemente la paciente se había espantado. Colocó una bolita de copal para cada lugar mencionado, arrojándolo a una jarra donde había pulque. Prendieron una vela e incienso, siempre estuvo prendido.

Para continuar la curación, se llevarán a cabo dos ceremonias más de sanación, esta es la primera, en total, tres.

La parangonera dijo:

Es un respeto que se da y comparte, incluso, con los que vienen de afuera, todos debemos ayudar a curar a la paciente porque hay que bailar, caminar, compartir aguardiente, pulque, dulces, incienso, pirotecnia, comida y celebrar una fiesta, aquí no se reza, sino que hay que bailar, compartir con música y pedirle disculpas entre todos (Eufrosina, comunicación personal, 25 de julio de 2018).

j Con respecto a la virgen de Guadalupe, Dani Taylor señala que es la madre de la raza mestiza, como cultura corporizada y viva, y, quizá más importante, como presencia vital que enlaza el pasado al presente en una forma intermediaria entre lo viejo y lo nuevo, el pasado, presente y futuro, lo europeo y lo indígena, lo local y lo



Figura 38: ceremonia de sanación de Juventina por la parangonera Eufrosina.
 Julio de 2018. Acordamos con autoridades y vecinos, realizar algunas nuevas imágenes del *códice Ñuu* en la sede de la Agencia, para ello, proyecté y expliqué algunas traducciones del significado de las imágenes, para luego seleccionarlas y dibujarlas. Escogimos la imagen del Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, con algunas montañas que conquistó.

Figuras 39, 40: dibujo del Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, en la sede de la Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo, Oaxaca, hemisférico (Taylor, 2015, p. 158).



El impacto en la población de la realización de algunos procesos artísticos, especialmente cuando dibujamos, pintamos y remontamos el códice *Ñuu* en los muros de la Agencia Zaragoza, fue principalmente generar la participación de hombres y mujeres, niños, jóvenes y adultos, de ahí que se produjeron varios encuentros que poco a poco restauraron lazos de amistad, ya que habían sido fracturados por culpa de dones no devueltos, envidia y diferencias de criterios religiosos y políticos. También nos favoreció realizar los procesos artísticos en escenarios públicos y privados y pedir ayuda al espíritu de la Tierra llamado *Ñuhu* y a sus cuidadores o *ñutilu* para no sufrir accidentes, contratiempos, miramientos, ni peleas, auspiciando además el respeto a la Naturaleza. Así pues, por ejemplo, el códice *Ñuu* causó gran interés en la población, se identificó como un grupo unido que tiene interés en contar su historia y recuperar saberes ancestrales. Con el montaje se le puso rostro a mitos, lugares, montañas y cerros que habíamos aprendido, visto, visitado y escuchado en las narraciones contadas por los *ñaxiú*, códices y paisajes que rodean al municipio de Santiago Tilantongo; fueron lugares que se renovaron y adquirieron una nueva personalidad. Asimismo, cuando dibujamos y pintamos nos pudimos dar cuenta del gran nivel, dominio artístico y cultural que tenían los antepasados, motivándonos a alcanzar un conocimiento artístico como el de los antecesores al continuar practicando el pintado de nuevas láminas.

Cuando participamos en los procesos artísticos, por un lado, no distinguimos sexo, edad, ni religión, preferimos apoyarnos en el *tequio da'an* y el *tindet-*

na'aro, reciprocidades que han sufrido un gran abandono o han sido utilizadas de forma asimétrica. Tanto el *da'an* como el *tindetna'aro* están a punto de desaparecer, a causa de que sólo se practica entre mujeres cuando se visitan y comparten comida y nosotros propusimos utilizarla compartiendo protección, abrigo, alimentos y bebidas dulces y embriagantes, así como el *tequio* ocupándolo con una participación voluntaria. Por otro lado, los procesos artísticos abrieron nuevas posibilidades para aprender y traducir significados, interpretados desde el idioma mixteco, hasta la escritura de los glifos, causando, además, curiosidad por investigar y recuperar los materiales utilizados en la creación de los códices que aún se encuentran en su entorno natural. De ahí que, gracias a que vivimos la experiencia de compartir la realización de los procesos artísticos, pudimos proponer utilizar la ayuda mutua, el colectivismo, trabajo en grupo y la correspondencia de la reciprocidad, utilizándola de forma simétrica, promoviendo su uso al mostrar ser una herramienta valiosa para la integración que subsana asperezas, motiva prestigio personal y del grupo, sobre las demás agencias vecinas. Sólo trabajando juntos y en amistad podemos alcanzar un desarrollo que beneficie a muchos.

Reciprocidad artística en *ayllu*

“Jallalla, reciprocidad artística!”

Jallalla es la palabra andina que se utiliza para saludar y

dar las gracias. Eso justamente hice con el “*jaqi*”, o humano aimara, y los demás seres que habitan la *Pachamama*, material y espiritual, en la parte boliviana a orillas del Lago Titicaca. Humanos aimaras aceptaron los dones para participar en el proceso artístico de la creación en *pacha* o tiempo de espacio de la reciprocidad artística. Lo realizamos mediante el acuerdo en trato oral con unos, y con otros por escrito; con unos fue voluntario y con otros involuntario. Al invadir, me encontré cara a cara con la economía que involucró saberes ancestrales de la *mink'a*, como el colectivismo para la participación y el beneficio mutuo, así como del *ayni*, del que se retoma la reciprocidad equivalente e interesada. Dichas prácticas me ayudaron a acordar con los actores, actantes y agentes, poner en circulación dones artísticos que incluyeron creación, prestigio y beneficio mutuo, originado al compartir: conocimiento, amistad, protección, salud, alimentos y bebidas en el *ayllu* que constituye como lo señala Temple (2003b), la alianza entre parientes, y reúne a un conjunto de familias que forman un núcleo de reciprocidad económica solidario y sagrado, que puede superar los límites de parentesco (p. 121). La *minga* (colectivismo, trabajo en grupo) y *el ayni* (ayuda mutua) son sistemas de reciprocidad integrados a *pacha* como el tiempo de espacio de la reciprocidad artística y continúa en proceso de creación con el *tequio* (colectivismo, trabajo en grupo), *da'an* (correspondencia) y *tindetna'aro* (ayuda mutua) en el *ñuu* o grupo mixteco de la Agencia Zaragoza. Ahora es tiempo de devolver la mano, por eso visitamos el *ayllu* para crear nuevos procesos de arte en otros grupos encantados y sistemas de reciprocidad.

A lo largo de milenios, las diferentes culturas de-

sarrolladas en los Andes, como los aimara y quechua, aprendieron sistemas de vida en armonía con la *Pachamama* (Madre Naturaleza) e incluyeron economía solidaria y saberes ancestrales con base en sistemas como: el *ayni* como reciprocidad simétrica, equivalente e interesada, entre parientes y vecinos que pertenecían a un mismo *ayllu* (grupo); y la *mink'a* como colectivismo que participa del trabajo para hacer o dar mantenimiento a obras en beneficio mutuo. Además, existía la *mita* que es el sistema de reciprocidad tributario usado para la construcción de obras favorables al Estado, y las actividades del *yanapay* que representaban la ayuda con el don que no se devolvía.

El *jaqi* o humano aimara respondía a sistemas de reciprocidad que incluían la relación simétrica y asimétrica, material y espiritual con la *Pachamama*. Funcionaban por conocimientos de complementación y dualidad entre grupos de familia que conformaban el *ayllu*. La zona aimara ubicada en los alrededores del Lago Titicaca comprendía parte del departamento de La Paz en Bolivia y del departamento de Puno en Perú. En esta zona emergió la cultura *Chiripa* (1500 a.C.-100 a. C.), luego la *Tiwanaku* (1580 a. C.-1000 d. C.), le siguieron los Señoríos Aimaros que aparecieron en torno al Lago Titicaca con rasgos culturales comunes. Después del colapso *Tiwanaku*, la lengua llamada *jaqaru* o lengua humana fue una de las más importantes. Sin embargo, en la región aimara destacaron dos grandes grupos, los *urkusuyos* que vivían en alta montaña, y los *umasuyos* que vivían en zonas bajas. Cultivaban papa, oca, haba, quinua y maíz; ocupaban la técnica de deshidratación para la papa y oca, domesti-

caron a la llama y realizaron la pesca con la navegación en balsas de totora. Esta etapa duró hasta la conquista Inca en 1470, cuyo imperio concluyó en 1537 a la llegada de los españoles, iniciando así, el periodo colonial que permaneció hasta 1825.

Según Espinoza (1987), con la llegada del *runa* o humano quechua al *ayllu* (grupo) aimara, se nombraron uno o dos curacas o jefes que se encargaban de administrar y proporcionar al *jaqi* una *chacra* (terreno) para cultivar en su beneficio, con extensión suficiente para solventar las necesidades de alimento, trueque, regalos, ofrendas, fiestas y rituales para la *Pachamama* (Madre Naturaleza) y otras divinidades, espíritus y antepasados. Nadie poseía la tierra, sólo la usufructuaban, configurando una economía eminentemente natural. Para este autor ningún *ayllu* era autosuficiente, necesitaba productos que no producían y los obtenían mediante el intercambio, por tanto, necesitaban producir un excedente que se ocupara como trueque, que fue el cambio equivalente a dinero-mercancía y funcionaba a base del regateo. En el sistema de reciprocidad *ayni* (ayuda mutua) no se regateó porque fue el seguro de vida dentro del *ayllu*, equivalente y activo a la prestación de dones que obedecían a la devolución de bienes y servicios que involucraban interés económico de prestigio y reconocimiento social. Fue una prestación interesada, ocupada para la devolución inmediata o diferida con la misma cantidad de tiempo y clase de trabajo, compartiendo coca, comida y bebida; existió como un contrato laboral igualitario, provocado por necesidades futuras. Igual Espinoza afirma que el don de bienes y servicios circuló en la vida cotidiana del *ayllu*. Allí hay circulación

de cosas y de derechos o compromisos únicamente. En el *ayni* los amigos se hacen regalos, y los regalos hacen amigos y los dones no se pudieron eludir y tuvieron que ser devueltos en tiempo y forma. El *ayni* aseguraba la vida futura de manera simétrica, entregando el equivalente semejante o proporcional al don recibido. Se creaba participativamente la circulación de bienes mediante un toma y dame, como perpetuo negocio. Para quedar fuera del *ayllu* se le excluía de este negocio, iniciando una reciprocidad negativa, devolviendo mal por mal, rechazando cualquier don ofrecido o no devolviendo. Si se rompían los acuerdos del *ayni*, el *ayllu* sufría graves consecuencias, pero el *ayni* no estaba solo y se apoyaba de la *mink'a* (colectivismo, trabajo en grupo) que participaba de la acción con la creación y mantenimiento de servicios y obras en beneficio mutuo para conservar la estabilidad y autosuficiencia laboral del *ayllu*. Así pues, el *ayni* representaba ayuda mutua y la *mink'a* colectivismo, juntos garantizaban la circulación del don por la necesidad de vida, se ayudaban en trabajos que, obligatoriamente, necesitaban otras manos. La reciprocidad asimétrica *mink'a* se usó en la relación entre dirigentes y subalternos. Los últimos respondían al reparto dividido por sexo y edad para trabajar en varias actividades, mientras que los gobernantes retribuían con coca, alimentos y bebida, pero nunca devolvían energía similar a la recibida, sus tareas se hacían para el provecho y bienestar común. Igualmente, el *ayni* como reciprocidad y la *mink'a* como colectivismo, fortalecían la solidaridad y trabajaban juntas, especialmente en fiestas y rituales. Cuando los Incas llegaron con los *jaqi*, no destruyeron los viejos sistemas económicos y sociales, ni implantaron nuevas formas de existencia, respetaron sus costumbres, religión y lenguas a cambio del trabajo

obligatorio extraído de la tributación de los *ayllus* mediante turnos con la mita, realizando obras para beneficio del Estado que contribuían con hoja de coca, alimentos y bebidas (p. 5-17).

De ahí que los antiguos linajes se convirtieron en cacicazgos, así, la región sureste del lago *Wiñay Marca* o pueblo eterno donde está hoy Puerto Pérez, le pertenecía a Caciques Calahumana y grupos indígenas Urus y Pukinas, que se mezclaron con los Kolla Aymaras que predominaron en el lago. Después de la llegada de los españoles, el sistema de explotación de las mitas se agravó, el *jaqi* iba en gran número a trabajar en las minas de Potosí y pocos, muy enfermos, regresaban. La retribución era negativa, incluso con los alimentos, les negaba toda posibilidad de sobrevivencia, la hoja de coca era su único consuelo (GAM Puerto Pérez, 2018, p. 75-77).

A principios del S. XIX, los familiares descendientes europeos dividieron a los Andes en repúblicas, departamentos y provincias. Sin embargo, la República de Bolivia no involucró la participación del *jaqi*, reciprocidad no correspondida o correspondida negativamente, así que declaró la guerra a los *ayllus* con el nuevo sistema de patronazgo y vida en haciendas. Hasta más de la mitad del siglo XX, los *jaqi* estuvieron sometidos por los patrones. La región del lago en Puerto Pérez quedó convertida en haciendas. Esta forma de explotación concluyó con el dictamen de la Reforma Agraria de 1953. Al liberarse de los patrones, se organizaron en sindicatos agrarios campesinos para dividir y tomar posesión de las tierras (p. 77-79).



Figura 41: Pajchiri y Subcentral Isla Quehuaya en los grupos de la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti, Puerto Pérez, La Paz, Bolivia (Google Earth, n.d.).

El pacto oral y escrito a más de 3 mil 800 metros sobre el nivel del mar

“Jan lunthatämti (no seas ladrón), jan k’arimti (no seas mentiroso), jan jayramti (no seas flojo)”. (Explicado por Isaac Callizaya).

Una ley celebrada el 5 de octubre de 1984 declaró a Puerto Pérez como Cuarta Sección Municipal de la Provincia Los Andes. Se ubica a orillas del Lago Titicaca en la zona del Lago menor, entre los paralelos 16° 17’ y 16° 25’ de latitud sur y 68° 47’ y 68° 32’ de longi-

tud oeste; su altura es de 3 mil 815 msnm y la superficie es de 65,57 kms; limita al norte y al oeste con el Lago Titicaca, al este con el municipio de Batallas y al este y sur con el municipio de Pucarani. La población total es de 6 mil 498 habitantes, predominantemente aimara (Censo 2002). Desde el día 5 de abril de 2017, “las comunidades del municipio se organizaron en Subcentrales campesinas y Centrales registradas en el Estatuto Orgánico de la Federación Sindical Única de Trabajadores Originarios Campesinos de la Provincia Los Andes (FSUTOCPA)” (p. 17-27). Las Centrales son: Khanapata que tienen las Subcentrales: Khanapata y Pampa Chililaya y la central Isla Suriqui que tiene las Subcentrales: Isla Suriqui, Cascachi, Isla Quehuaya y Cumaná (GAM Puerto Pérez, 2018, p. 80, 81).

El *jaji* se dedica a la producción agropecuaria. La agricultura es usada para consumo local, cultivan papa, haba, oca, maíz, cebada y quinua. A la papa la deshidratan para obtener el chuño y tunta, y a la oca para producir *uma kaya* y *juyphi kaya*. La ganadería la utilizan para el comercio, tienen vacas, borregos y cerdos; venden los animales vivos, y también comercializan leche y queso. Además, se dedican a la pesca y caza del ave llamado *choka* (p. 28-33). Las principales ferias para la comercialización y trueque de productos son la feria de Batallas y las de la ciudad de La Paz y El Alto (p. 37). La mayor temperatura se da en noviembre y alcanza los 18,23 °C, mientras que las temperaturas más bajas se dan en los meses de junio, julio y agosto, un registro alcanzó los -8,2 °C. La época de lluvia ocurre en enero y febrero, los rayos y truenos son frecuentes (p. 41-43). La flora y fauna es muy variada, sobresalen las plantas

acuáticas: totora, plantas de orilla, flotantes, entre otras (p. 52). La flora terrestre consiste en el *Siki*, paja brava, *K'oa*, *Layu layu*, *Ichu*, etc. Tiene una variabilidad de especies silvestres; los peces nativos son: mauri, carachi amarillo, blanco, negro y enano; *ispi khesi*, boga, *such'i*. Cuentan con especies terrestres, como: lagarto, culebra, ratón, zorrillo, zorro, sapo, rana, y variedad de insectos y aves como *liqi liqi*, águila, *alkamari*, aguilucho, *pisaka*, *choka*, gaviota, pato, *pariguana*, picaflor, etc. (p. 68-72).

La comunicación en el municipio se da por transporte terrestre, con servicio público y privado en caminos, en su mayoría de terracería, y transporte marítimo con barcos, botes y balsas (p. 82, 83). También se comunican a través de la radio, televisión, prensa escrita, telefonía fija y móvil e internet con cobertura deficiente (p. 88). Asimismo, cuentan con servicios básicos de salud y educación, sin embargo, existen algunos grupos como Pajchiri, la Isla Quehuaya, la Isla Tirasca e Isla Pariti que no cuentan con alcantarillado, ni poseen letrinas o lugares donde tirar la basura (p. 92, 93). La población migra, principalmente a las ciudades de La Paz, El Alto, y al extranjero (p. 116). Las enfermedades más frecuentes obedecen a factores climáticos y al trabajo pesado (p. 193). En la gastronomía preparan principalmente tubérculos y pescado, en platos como: *wallaqi*, *p'api*, pescado frito, caldo de *choka*, entre otros (p. 199).

Me interesó trabajar con el Municipio de Puerto Pérez en La Paz, Bolivia, porque ellos reconocen a los *jaqi* como actores sociales con poder para ejercer influencia y tomar decisiones sobre el proceso de desarrollo, consideran que la asistencia profesional

podría beneficiar al *jaqi* en armonía con la *Pachamama*. Los proyectos tienen que fijarse en el equilibrio y la relación recíproca de integración entre el *jaqi*, *Pachamama* y lago, y reconocer la existencia de una interdependencia permanente entre las personas, el suelo y el Lago Titicaca, practicando la convivencia en armonía con la biodiversidad flora y fauna (p. 2). Dado que la *Pachamama* se identifica con las representaciones ancestrales del *jaqi* mediante la celebración de fiestas y costumbres ancestrales, expresadas cotidianamente con la *challa*, el *pijcho* o masticación de coca y los *apthapi* que comparten comida y bebida.

De ahí que, pacté la ayuda mutua con el *ayllu* de Pajehiri y la Subcentral Quehuaya con los grupos de la Isla Quehuaya, la Isla Tirasca e Isla Pariti porque quisimos crear procesos artísticos juntos en reciprocidad artística. Mi interés en estos grupos responde a la *mink'a* como colectivismo que convoca a participar en la acción comunitaria con el trabajo y a ayudar en fiestas y vida cotidiana, o para hacer y dar mantenimiento a obras públicas, junto con el *ayni* como equivalente interesado para seguir la *challa*, brindando y compartiendo. Asimismo, por las actividades económicas a las que se dedica el *jaqi*: agricultura, ganadería, explotación minera y artesanal de piedra caliza, con la vida en el lago, el uso de la totora, pesca y caza del ave llamada *choka*. Además, estos *ayllus* tienen una riqueza en vestigios arqueológicos pertenecientes a una diversidad de civilizaciones que han habitado en esos lugares, incaicas y pre-incaicas, por sus mitos, son una importante contribución para la reciprocidad artística "...se trata de un importante yacimiento de conocimiento histórico para la región y el

país” (p. 16). Los *jaqi* usan chicote como bastón de mando para asumir un cargo público que cambia por año y posesión de terreno, incluye guardianes que luchan y *challa* contra las inclemencias del tiempo para tener buenas cosechas, danzan, pactan, luchan con el rayo, granizo y helada, se arrepienten y confiesan colectivamente el agravio para que no caigan desgracias. También me interesó realizar los procesos artísticos *mataperrear* (caminata, vagabundeo) con el mandado *t'choco* (zopilote), para tardar harto en regresar en estos *ayllus* porque la relación con la *Pachamama* en los últimos tiempos se ha visto afectada por distintos motivos, uno de ellos son las religiones que han ido apareciendo. Me interesa dar seguimiento a casos particulares. También, parte de mi interés radica en las consecuencias de la migración que afectan gravemente a estos grupos. Finalmente, pese a la necesidad de respirar aire más puro me encontré cara a cara con la amenaza de la constante contaminación derivada de aguas residuales que llegan de la ciudad El Alto, especialmente a través del río Katari, que afectan gravemente al lago.

Iniciamos *mataperrear* y mandado *t'choco* con la asistencia al Festival de Música y Danza Autóctona y Feria Artesanal y Ecoturismo Comunitario en la Isla Pariti, el día 22 septiembre, y acordamos con el señor Subalcalde de Cascachi, Ángel Mamani; el señor Secretario General de Pajchiri, Oscar Limachi Mendoza; otras autoridades, y con el *jaqi* de este *ayllu* para trabajar por *mink'a* y *ayni* los procesos artísticos que sucederían durante los próximos tres meses. Luego se integró la Subcentral Isla Quehuaya con los grupos de Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti, el día 3 de octubre de 2018 y se acordó trabajar por reciprocidad la creación del proceso artístico.



Figura 42: *apthapi* en el Festival de Música y Danza Autóctona y Feria Artesanal y Ecoturismo Comunitario en la Isla Pariti, el día 22 septiembre de 2018.

Proceso artístico en Pajchiri

Este *ayllu* se encuentra ubicado en la zona del Lago menor del Titicaca, pertenece al Municipio de Puerto Pérez, en la latitud Sur a 16° 21' 56,89" y en la longitud Oeste a 68° 40' 52,34". Su altura es de 3835 msnm, se encuentra aproximadamente a 80 kilómetros de la ciudad de La Paz (p. 37). Pertenece a la central Isla Suriqui y a la Subcentral Cascachi, junto con grupos de Cascachi, Patapatani, Cuyavi, Isla Laq'auta. Tiene 312 habitantes (Censo 2012). La fiesta del Santo Patrono San Pedro es el 29 de junio y bailan la danza morenada (p. 80).

Octubre de 2018. Para cada actividad realizamos la *challa* y compartimos alimento, bebida y el *pijcheo* de coca acompañado de lejía que se usa para endulzar. Los abuelitos Rufino de 85 años y su esposa Salomé de 75 años me recibieron y dieron alojamiento, protección y alimentos durante toda mi estancia en el grupo. En la escuela Pajchiri nos reunimos con el señor Subalcalde de Cascachi Ángel Mamani, el señor Secretario General Oscar Limachi, el señor secretario de educación Rubén Mendoza, otras autoridades como Máximo Mamani, Juan Limachi, y más autoridades del grupo, maestros (a) Margarita M. Condori, Rogelio Bautista, Johnny M. Condori, niños y niñas de la escuela Pajchiri y otros *jaqi* de este *ayllu* y expusimos el proyecto para ratificar el pacto a participar en los procesos artísticos que sucederían durante los próximos tres meses mediante algunas visitas, en momentos especiales y días cotidianos de la vida en Pajchiri. Mostramos algunas imágenes y videos a los 28 niños (a) de esta escuela de los procesos artísticos realizados en Zaragoza, Santiago Tilantongo, en Oaxaca, México. Registramos el trabajo de acción grupal que se estaba realizando en la escuela para la construcción de un muro donde participaron padres de familia, autoridades del grupo y maestros. El señor Subalcalde dijo que “cuando las autoridades convocan a cualquier trabajo o junta tienen que llegar un momento antes, sacar del *tari* coca y *challar* a la *Pachamama*, y el *tari* tiene que quedar tendido para el *pijcheo* de coca de los *jaqi* que van llegando”. Se distribuyeron las actividades por cuadrillas, unos se encargaron de mezclar la arena con el cemento, otros del ladrillo, unos cavaron y sacaron troncos, otros recogieron la arena y acarrearon. Al mediodía tomamos un descanso y compartieron el *apthapi*, en donde todos levantaron comida porque las mujeres y autoridades

la llevaron en su *aguayo* (tejido colorido que utilizan para transportar comida, bebés, mercancía, etc.), tendieron en el piso, juntaron el alimento y estuvo listo para ser compartido, incluía: papa, haba, oca, *chuño*, *tunta*, *choclo*, queso y *llajwa* o salsa picante. Se reunieron al frente del alimento y antes de comer realizaron una oración. De lado izquierdo estaban sentadas las mujeres, y en el derecho quedaron los hombres. Después de comer, las autoridades repartieron refresco y coca.

El señor Subalcalde Ángel Mamani nos contó:

En cualquier reunión, las mamás y las tías siempre traen su comida para compartir envuelto en su aguayo y lo juntamos para comer entre todos, eso se llama *apthapi*. Las autoridades primero colocan en medio su aguayo, y las señoras se sientan alrededor, toditas con su comida y compartimos todos, aunque no traigamos comida compartimos. La *warmi* (mujer) sabe que para cualquier trabajo colectivo que convoca la autoridad, reunión o visita de alguien, tiene que cocinar para dar de comer a los visitantes. Después que pasa *el apthapi*, las autoridades tienen que colocar el refresco y la coca. En las reuniones se *challa* para que no haya discusiones, miramientos, ni peleas, por eso primero ocupamos la coca para pedir permiso a nuestra Madre Tierra, nuestros abuelos y nuestros lugares sagrados (Ángel Mamani, comunicación personal, 28 de octubre de 2018).

Aprendimos detalles de la vida cotidiana y sus actividades laborales con los abuelitos Rufino y Salomé. Son una de las familias de mayor edad de entre los *jaqi* de este *ayllu*. Tienen 7 hijos y todos viven fuera de este *ayllu*. Antes, los abuelitos trabajaban para el patrón dueño de la hacienda, ahora pueden ir a la pampa a cuidar sus propias vacas, borregos y chanchos; van en bicicleta, bote y caminando. Uno de sus cerdos se había escapado, desatándose de la cuerda por eso tuvo que leer la hoja de coca para saber qué dirección había tomado para ir a buscarlo.

Era un día de sol, el abuelito limpiaba el traje con el que baila la danza *Qarwani*, que se compone de integrantes músicos y bailarines entre hombres y mujeres. Me explicó que se baila el 3 de mayo para *challar* cerveza y alcohol, como agradecimiento porque es tiempo de cosecha. Hay otras danzas como: *Quena Quena*, *Chuncho*, *Chayawa Anata*, *Tarqueada*, *Thoquilla*, *Kawiri*, cada una se baila en distintas épocas del año con distintas vestimentas. Por ejemplo, para la danza el *Qarwani* se usa el traje azul y rojo, lleva *jaguillo*, *chalta*, *wiska*, el pantalón es de oveja y el sombrero tiene plumas de *pariguana*.

Acompañamos al grupo de música y danza al municipio de Puerto Pérez, que conmemoró su aniversario de creación, con el Festival de Música y Danza Autóctona. Registramos las danzas de los grupos que participaron, especialmente a los que bailaron el *Qarwani* de los grupos de Pajchiri.

Figura 43: registro del paisaje que rodea a Pajchiri





Figura 44: acción colectiva para la creación de un muro en la escuela Pajchiri.

Figura 45: concurso de danza en el que participó el grupo de música y danza de Pajchiri en el Municipio de Puerto Pérez.



Fuimos con Marcelino Mendoza, habitante de Pajchiri, a revisar sus trampas para la *choka*, ave que se alimenta de la arena del fondo del Lago Titicaca. Marcelino saca de 20 a 30 *chokas* por día, cada una cuesta 7 bolivianos. De su papá aprendió cómo hacer la trampa. Primero, hace un hoyo en el lago, le pone arena, y para que la *choka* la vea, esparce arena en la totora. Al comer arena, la *choka* se sumerge y cae en la trampa, que está tejida sobre palos que forman un cuadro.

Tomamos fotografías y grabamos videos de la boda de Reinaldo y Silveria, habitantes de *Pajchiri* que recibieron regalos de sus invitados, los cuales incluyeron dinero, muebles, vajilla, cerveza, música y decoración. La banda de músicos que amenizó la fiesta llegó de la ciudad de La Paz, además, contaron con un disco móvil, y por parte de los familiares de la novia, tocaron música autóctona con pinquillos y *wankara* o tambor. Los invitados llegaron con regalos y cartones de cerveza, saludaron donando dinero y realizaron la *challa* e hicieron el brindis. Los regalos se tendieron en el patio de la casa y se eligieron los padrinos de conteo de regalos. Antes, durante y después de contar el dinero y los regalos, hicieron la *challa* de cerveza y refresco, desearon protección, salud y abundancia económica para la nueva familia.

Entrevistamos al Subalcalde de la Subcentral Cascachi, Ángel Mamani, sobre la celebración de la fiesta de boda. Al respecto, nos dijo:

Se comparte en las bodas mediante *ayni*, con el consumo de la hoja de coca, en la donación de cartones de cerveza, en el conteo de regalos, y se va a visitar a los padrinos. Se *challa* a la *Pachamama* para el bienestar y progreso de la nueva familia.

En el *ayni*, todos los *jaqi* entran con su cariño, antes era más todavía porque todos llevaban la comida y les daban a los novios, también refresquito. Se va perdiendo pero aún sigue de alguna manera, llegan con regalos, muebles, cubrecamas, camas, cartones de cerveza, todo eso es *ayni* y quiere decir que cuando la persona que le dio el regalo tenga una fiesta, Reinaldo y Silveria tienen que ir con un regalo parecido, por ejemplo, el invitado entra con cuatro cajas de cerveza, le devuelve la mitad para que comparta y las otras cajas las guarda para continuar la fiesta porque dura hasta el otro día con el conteo de regalos para que se tenga algo que compartir (Ángel Mamani, comunicación personal, 28 de octubre de 2018).

Figura 46: trampas puestas para la *choka* con Marcelino Mendoza habitante de Pajchiri.







Figuras 47-49: boda de Reinaldo y Silveria celebrado en Pajchiri. Siembra de haba, papa y oca, con Rufino y Salomé, habitantes de Pajchiri.

Noviembre de 2018. Preguntamos al señor Subalcalde de Cascachi, Ángel Mamani, sobre el cargo que hace de guardián de los sembradíos en el *ayllu*, y nos explicó:

Como autoridad, un joven tiene que hacer de guardián llamado *Yapu K'hamani* y cuidar todos los cultivos del grupo durante un año, para eso tiene que vivir en los terrenos, nosotros tenemos tres lugares llamados *aynuqas*, son: *chaxani*, *jach'a sirka*, *wankarani*. Cada lugar tiene su casita, en la que el *Yapu K'hamani* tiene que vivir con su familia y ganado ese año. Lo que él hace es ver las señales de la naturaleza, por ejemplo, ahorita está soleando fuerte, puede que a la tarde empiece a granizar, el *Yapu K'hamani* no tiene que hacer llegar ninguna granizada, tiene que contactarse con la *Pachamama*. Cuando la nube está medio gruesa tienes que ir a quemar, mandar el humo para que se vaya el granizo a otro lado, lo importante es hacer mucho humo, para eso hay que quemar cosas verdes, hacer humo y de por sí pasa la nube, después también hay que *challar* con hoja de coca, alcohol, hay que contactarse con la *Pachamama*, tener fe para tener la voz para que no granice. Hay que cumplir las costumbres que manejamos, y si no haces

eso, si hace granizar; entonces, directamente las autoridades llegan a tu casa, incluso te pueden sancionar por no cumplir, ya que no te has movilizado. Yo no sabía gritar, una vez hemos humeado, nada seguía, ya estaba goteando y mi papá sacó el alcohol, hemos *challado* a la *Pachamama*, correteamos como si el enemigo estuviera al frente, como si lo viéramos; se lo imaginaba mi papá y decía con su chicote rogando al aire, gritaba, “pasa, pasa”, yo he tenido que gritar como si estuviera peleando para que se vaya, “pasa, pasa”, le decíamos, y mi mamá de rodillas rezando. Hemos gritado, incluso petardos hemos comprado porque hay especiales para disparar a la nube, hay que apuntar como si estuvieras disparando a tu enemigo (Ángel Mamani, comunicación personal, 22 de noviembre de 2018).

Realizamos algunos bocetos para pintar un mural en las próximas visitas con el tema las danzas *Qarwani* y *Chayawa Anata*, incluyendo personajes influyentes en la historia de Bolivia: Túpac Katari y Bartolina Sisa. En la escuela Pajehiri los escogimos y pintamos, pero primero se realizó la *challa*, el *pijcheo* de coca, y compartimos dulces y refresco. Se escogieron las imágenes, las dibujamos y pintamos en el muro frontal del patio de la escuela.







Figuras 50-54: acción participativa para la creación de un aula en la escuela Pajchiri y registro del proceso de pintado del mural que lleva por título: “Danzas *Qarwani* y *Chayawa Anata*”.

Continuamos el proceso de pintado del mural al dibujar nuevos personajes incorporando la danza llamada *Chay-awa Anata* que se baila en épocas de carnaval y refiere a la ofrenda dedicada a los sembradíos, cuando las plantas, papas, habas, oca y maíz están en flor; hay personajes como el pepino, los instrumentos musicales que tocan son *wankara* o tambor y pinquillos; me explicó la maestra Margarita Condori.

Participamos de la acción colectiva para la siembra de totora, que todo el grupo ocupa para alimentar a su ganado, techar y otras tareas. Nos dijo el señor Subalcalde Ángel Mamani, que en la acción colectiva todos participan por igual porque todos lo ocupan, ahí no hay división, hay sanciones para el que no va, tiene que pagar su multa, las sanciones consisten en una multa de 30 bolivianos o una tanda de refresco que cuesta 45 bolivianos. Se convocó a junta en la pampa, compartieron refresco y coca, acordaron trabajar por turno semanal, cada viernes, repartido en dos grupos.



Figura 55: acción comunitaria para la siembra de totora.

Subimos algunas montañas guiados por el abuelito Rufino porque era el día de San Andrés, 30 de noviembre, en esta fecha de cada año van todos los *jaqi* de los distintos grupos a sus respectivas *apachitas* o cumbres para arrepentirse y pedir por la siembra, para que no caigan heladas ni granizada. Se juntan todas las religiones del grupo porque todos lo necesitan. En la madrugada cayó la primera helada, el *ayllu* se entristeció.

Figura 56: fiesta de San Andrés, celebrada en la cima del cerro de Pukara.



Escalamos la montaña *Japuta*, es la más alta y le pertenece a Pajchiri, para visitar en la *apachita* a la *wak'a*, para *challar* y saludar, este lugar es sagrado dado que es integrante de la familia Pajchiri. En sus faldas se encuentra la familia Herrera Quispe, están trabajando de manera artesanal en la mina de piedra caliza y mármol llamada Cooperativa Taipicollo. A pesar del peligro permanente, la familia no se queja, ellos son los jefes, podrían no trabajar, dependiendo de su disponibilidad y actividades, corresponden a la convocatoria que hace el grupo entre días de fiesta y trabajo de acción colectiva.

Figura 57: clausura del año escolar e inauguración de mural que lleva por título: “Danzas *Qarwani* y *Chayawa Anata*”.





Figura 58: *wak'a* en la cima de la montaña *Japuta*.

Figura 59: la familia Herrera Quispe trabaja en la mina para la extracción de piedra caliza.



Proceso artístico en la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti

Los primeros procesos artísticos se realizaron del 6 al 13 de octubre de 2018 en la Subcentral Isla Quehuaya, en los grupos de la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti, se encuentran a orillas del Lago menor del Titicaca y pertenecen al municipio de Puerto Pérez. La Subcentral Isla Quehuaya está ubicada a 16° 20' 4,28" latitud Sur y 68° 42' 58,10" longitud Oeste, su altura es de 3815 msnm (p. 37). La Isla Quehuaya tiene 236 habitantes, Isla Tirasca 128 habitantes y la Isla Pariti tiene 113 habitantes (Censo 2012) (p. 82-86). En la Isla Quehuaya hay una feria los lunes por la mañana, se reúnen los *jaqi* de Isla Tirasca, Isla Pariti y otros grupos para compartir coca, refresco, noticias y realizar intercambios económicos. El transporte colectivo que sale de la Isla Quehuaya tiene dos horarios: 05:00 a.m. y 10:00 a.m. Llega a la central de autobuses de la ciudad El Alto, después de recorrer un aproximado de 100 km. La movilidad regresa a Quehuaya en dos horarios, a las 2:00 p.m. y a las 4:00 p.m.

Figura 60: registro de paisajes y *chullpares* que rodean a la Isla Quehuaya y cráneos encontrados en Isla Tirasca.





Figura 61: concurso en el aniversario del Municipio de Puerto Pérez en el que participó el grupo de música y danza “balseros de Quehuaya”.

Octubre de 2018. Acordamos con el señor Subalcalde de la Subcentral de la Isla Quehuaya, Saigon Warawara Mendoza, el señor Félix Mendoza, Secretario General del *ayllu* de Quehuaya, otras autoridades y con el *jaqi* de este *ayllu*. Ello ocurrió con algunas visitas que realicé a dicho grupo en los tres meses siguientes. Me ofrecieron hospedaje y alojamiento en el albergue que disponen para turistas, visitantes e investigadores. Iniciamos los procesos artísticos haciendo registros de los *chullpares* (construcciones funerarias de piedra pre inca). Acompañamos al grupo de música y danza de la Isla Quehuaya que fue invitado a participar en el aniversario del Municipio de Puerto Pérez, se registraron las distintas danzas autóctonas presentadas y participamos del *aphapi*. Realizamos algunos bocetos para pintar un mural.

Después de la *challa*, ayudamos a preparar el fondo del muro donado por Daniela y Rosa. Ellas son estudiantes de enfermería y están haciendo prácticas en el Centro de Salud Quehuaya, tienen que realizar proyectos que beneficien a la salud del grupo y realizaron esta donación como parte de su cariño para dejar un recuerdo. En la noche nos reunimos con algunos *jaqi*, seleccionamos el boceto para pintar el mural, proyecté y dibujamos las imágenes que representan la danza llamada “Los balseros de Quehuaya”. Es una imagen que los retrata bailando en los *chullpares* en honor a sus antepasados que usaban la totora para realizar distintos utensilios, especialmente balsas. Iniciamos el proceso de pintado del mural ayudado por los jóvenes de la Isla Quehuaya y las enfermeras, también comenzamos la creación de un mosaico pegando algunas piedras recogidas del piso de los *chullpares*.

Figuras 62-64: registro del proceso de pintado del mural que lleva por título: “Los balseros de Quehuaya”.





Noviembre de 2018. Continuamos los procesos artísticos. El señor Subalcalde de la Subcentral Isla Quehuaya, Saigon Warawara Mendoza, nos acompañó al *ayllu* de Isla Tirasca y nos presentó a algunas autoridades para exponer y pedir ayuda en la reciprocidad artística. Así pues, nos entrevistamos con sus autoridades, Rufino y Eloy Macario, quienes nos contaron:

Antes vivían bastantes familias en la comunidad, pero quedan pocos. Por falta de trabajo se fueron a la ciudad, ya sólo quedamos 16 familias, no hay niños y quedan cuatro jóvenes, los demás son mayores de edad. El arqueólogo Sagárnaga vino a cavar los chullpares en el año 2009, pero ya no avanzó, quedó inconcluso; contrató a la gente del pueblo para que cavaran, sólo así pudo encontrar alguna cerámica y varios tipos de cráneo alargado, medio y crecido, en pocos chupares cavaron, pero hay muchos más que todavía falta por descubrir (fig. 60).

Rufino y Eloy Macario continuaron diciéndonos:

Todas las autoridades andamos con chicote, secretario general, secretario de relación, secretario de acta, de justicia, de deporte, agricultura que vigila los sembradíos, de vitalidad que se preocupa de los caminos y vocal que avisa de las convocatorias que organizan las autoridades. El cargo lo ocupa, sea hombre o mujer, porque es equidad de género, pero para estar en el cargo debe tener un terreno, un año es su gestión, después va otro, de acuerdo al orden de posesión de terrenos, si no tiene terreno no puede ejercer, pero si es voluntad y tiene una casita puede hacer. Al vigilante de los terrenos se le llama *Yapu K'hamani* en aimara, se hace cargo de todo cuando viene granizo, helada, atiza humo, de noche tiene que hacer fuego y con cigarro sopla y se va, para eso dice unas palabras: “no nos castigues, ándate a otro lugar donde hay riquezas, allí está pidiendo”, y le sopla el humo, sí hace caso. ¿Cómo será ese misterio? Cuando hay relámpago, una noche todo el pueblo se hincaba para que escuchara y no cayera granizo, hay que pedir perdón, siempre hay fornicación, ese vigila después cuando se esclarece todo, se perdonan y se aleja el relámpago, algo de maldad debe ser, no hay que hacer fornicación, nos ha dado una sola mujer. Los *yatiri* hacen abortos, desde el vientre mismo matan al *wawa* (bebe), antes ofrendaban al lago, este año murió nuestro maestro *yatiri*. ¿Quién será el próximo *yatiri*? Cada grupo tiene su *yatiri*. Aquí ya no creo que va-

mos a tener *yatiri* porque si escucha el señor, solo tiene que confesar, si ha hecho mal pide perdón, eso nomás. Antes el señor, indicaba mediante un relámpago que le caía y ya era *yatiri*. Ahora con la religión ya no es así, si le cae un rayo, igual perdón pedimos al señor, ya no es *yatiri*. También se puede juntar todo el grupo y pedir perdón, si perdona no hay granizada, ni afecta la papa.

En la Isla Quehuaya, los *jaqi* se encontraban en un día especial para la siembra. Nos reunimos con la familia Arequipa Limachi, que estaba sembrando papas. Aprendimos sobre la predicción del clima mediante las mitades de la papa junto a la hoja de coca sobre el corazón de la tierra, es un bloque que se extrae de la mitad del terreno en representación de la *tirra mama* que es lo mismo que *Pachamama* donde se *challa* coca, cerveza, refresco y alcohol.

Figura 65: registro de la siembra de papa con la familia, Arequipa Limachi habitantes de la Isla Quehuaya.



En Isla Tirasca el día 1 y 2 de noviembre participamos en la celebración en honor al día de Todo los Santos. Empezamos escuchando su música, *Chayawa Anata*, con la ayuda de los músicos en los pinquillos, Miguel Arequipa y Juan Soto y en la *wankara* o tambor, Juliano Mamani. Con esta fiesta comenzó el carnaval, eso es *Chayawa Anata* huerta porque ya era sembradío. Sobre el sembradío estaba comenzando el carnaval. Después, vendría *Qarwani*, la cosecha (Explicado por Juliano Mamani).

Las familias celebraban la fiesta en honor a su ser querido fallecido. Instalaron las mesas, las almas se quedaron a comer lo que se les ofreció en la mesa durante dos días, para cada día había una nueva ofrenda. Debían terminar todo el alimento, si sobraba era señal de que habría problemas. Para rezar se dice el nombre del difunto, se pide que cuide a la familia y no le abandone, que sea un alma bendita y se pronuncia su nombre “¡que se reciba la oración! Los familiares tienen que responder ¡que se reciba!”. Era la fiesta de los difuntos: Saturnino, Eufrasia, Cirilo, Margarita, Gilberto, para todos ellos dijimos “¡que se reciba la oración!”, y los familiares nos regalaron alimento y bebida. Bailaron y tocaron *Chayawa Anata.*, música que está dedicada a alegrar a vivos y muertos. El hijo del señor Mamani nos contó acerca de su padre difunto, Gilberto. “Mi papá fue a alguna fiesta del señor que está rezando y en agradecimiento, me ha traído en *ayni* porque vino a devolver, como falleció, devolvió en su día”. Repetirán este ritual el 1 y 2 de noviembre durante tres años consecutivos para estos difuntos.



Figura 66: registro de la fiesta de Todo los Santos en la Isla Tirasca.

Diciembre de 2018. Acudimos a la fiesta de clausura en el colegio Quehuaya, nos compartieron refresco, cerveza y el *apthapi*. Se anotó cada regalo que iba llegando en la lista del *ayni* para recordar al graduado que adquirió compromisos y obligaciones mutuas, en algún momento tendrá que devolver los regalos recibidos.



Figura 67: registro de la fiesta de graduación por obtención del grado académico en bachillerato, en la Isla Quehuaya.

Yapa

Yapa es el don extra que se da como muestra de cariño en algunos grupos andinos, para eso visitamos ese *ayllu* junto a Marina, turista de origen argentino, e Isaac, guía y habitante de la Isla Pariti. Estuvimos ahí el día sábado 25 de agosto de 2018. Pariti representa al titi que es la dualidad, sin la cual no podemos existir, siempre debe haber par y no sólo es para los humanos, sino para todas las cosas, hasta las piedras tienen su par, en otras palabras, es la dualidad que nos lleva a la continuidad

de la vida. Los *titis* eran símbolo de fertilidad para los tiahuanacotas, habitan donde hay pozos con agua alrededor del Lago Titicaca, titi se relaciona con la fertilidad del agua, gran parte de la cerámica que tenemos en el museo está en pares porque si no hay complementos no hay continuidad. Vimos una cerámica que representaba al hombre águila, llamado *paka jaqe* porque de igual manera sujeta la cabeza humana, tal como otros hombres felinos, a quienes se les llama *chacha pumas*, hombres jaguar, hombres felinos, con cabeza felina y cuerpo humano, se caracterizan por tener una cabeza en la mano izquierda y un hacha en la otra mano. Un claro ejemplo de transformación es la cerámica que muestra a un humano que está cambiando de piel a felino, sus ojos parecen en trance. El papá de Isaac, Armando Callizaya, encontró algunas de estas cerámicas. El señor Armando nos dijo:

Antes celebraban fiestas el 16 de julio, preparaban *k'usa*, bebida alcohólica elaborada a base de maíz o quinua fermentada para *challar* y brindar, aquí vivía bastante gente, ahora ya sólo queda la única niña que va a la escuela, hay dos religiones y tiene 42 habitantes, muchas familias migraron a la ciudad y a otros países (Armando Callizaya, comunicación personal, 25 de agosto de 2018).

Capítulo tres: *Cueni, cueni* con los procesos artísticos

En este capítulo respondo la pregunta: ¿por qué celebrar un evento en una cueva? Para ello, expondré el significado de *cueni, cueni* (despacio, despacio o lento, lento) en relación con los procesos artísticos realizados en la reciprocidad artística, finalizando con la exposición en la “Fiesta encantada”. Fue así que, el día 1 y 2 de enero de 2020 se llevó a cabo en la Agencia Zaragoza en el municipio de Santiago Tilantongo en Oaxaca, México, la exposición colectiva “*Taita y mama con sus nueve guambras que visitan a Ñuhu*”, en la gruta *Xe’e Ndu Numeñu*. La exhibición se presentó como culminación del proyecto: “**La reciprocidad artística en ñuu, ayllu y otros grupos encantados**”. De ahí que, primero *Mataperreamos* (caminata, vagabundeo) en el grupo, después, fuimos al mandado *t’choco* (zopilote), enseguida, pedimos autorización y ayuda al *ñaxiú* (humano), *Ñuhu* (Madre Tierra), *ñutilu* (espíritu protector), y otros espíritus y almas, finalmente, aprendimos y participamos con el *tequio* (colectivismo, trabajo en grupo), *da’an* (correspondencia) y *tindetna’aro* (ayuda mutua) como sistemas de reciprocidad que se practican en el *ñuu* (grupo mixteco).

Asimismo, con el objetivo de describir cómo sucedieron los procesos artísticos en la Agencia Zaragoza antes de celebrar la exposición en la gruta *Xe’e Ndu Numeñu* (Pie Monte Medio), decidimos dividir los procesos artísticos en tres partes: la primera parte corresponde a las primeras visitas al *ñuu*, cuando llegamos con la abuelita Emilia, fuimos con nuestro *taita* y celebramos curaciones con el parangonero y el

ñutilu. La segunda parte reúne procesos artísticos con la creación de murales utilizando imágenes del códice *Nuttall* y pinturas mediante un montaje en distintos lugares públicos de la Agencia Zaragoza llamándolo códice *Ñuu*. La tercera parte corresponde a los procesos artísticos cuando fuimos a *mataperrear* con el mandado *t'choco*, especialmente cuando visitamos algunos lugares del municipio de Santiago Tilantongo para conocer y estar presentes en los sitios señalados por los códices y mitos para seguir el rastro del *ñaxiú* que vive encantado bajo tierra, también fuimos de campamento, jugamos básquetbol, participamos en fiestas y aprendimos del *tequio da'an* y *tindetna'aro*. Finalmente, nos apoyamos en la realización de murales para ingresar a espacios públicos y privados, hicimos más amigos, comimos, brindamos y celebramos la curación de espanto con la parangonera Eufrosina, la paciente Juventina y el *ñutilu*.

Enseguida, explico cómo sucedieron algunos procesos artísticos en el *ayllu* (grupo andino) de Pajehiri y la Subcentral Isla Quehuaya en los grupos de la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti, Puerto Pérez, en La Paz, Bolivia, cuando fuimos de estancia académica con beca UNAM de apoyo para movilidad de estudios a continuar la investigación y mostrar la continuidad de la reciprocidad artística en *pacha* como tiempo de espacio en otros grupos encantados que participaron de los procesos artísticos, divididos en tres partes: la primera parte corresponde a la llegada a La Paz, Bolivia, con la abuelita Emma Rivas Escobar, el apoyo con tutorías con la maestra Ivonne Farah Henrich del CIDES-UMSA y la búsqueda del grupo interesado

en participar de la reciprocidad artística; la segunda parte corresponde a los procesos artísticos realizados en el municipio de Puerto Pérez, en el *ayllu* de Pajchiri; y la tercera parte sucedió cuando además fuimos a *mataperrear* con el mandado *t'choco* en otras partes del municipio como en la Subcentral Isla Quehuaya en los grupos de la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti.

“Taita y mama con sus nueve *guambras* que visitan a Ñuhu” concepción

La idea de celebrar una exposición artística colectiva en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu* (Pie Monte Medio) o *Cahua Yaxi*, localizada en la montaña *Kahua Ndu ñu meñu* (montaña en medio del cerro), surgió cuando algunos *ñaxiú* de la Agencia Zaragoza nos contaron mitos de las montañas que rodean al *ñuu*, especialmente, Emilia Santiago Miguel que nos permitió llamarla *abuelita*, porque pese a que nacimos en distintos lugares somos familia (para mí es un honor ser su nieto y pertenecer al *ñuu* de la Agencia Zaragoza). También nos contó algunas historias de cómo su esposo, el difunto Mauro Santiago Nicolás, encontró la gruta:

El zorro está comiendo la milpa y el perro lo siguió, está ladrando y ahora se metió, por eso él, antes de que su perro se quedara, entró para sacarlo, así está la gruta *Xe'e Ndu Numeñu* (Pie Monte Medio), creo que tiene un hoyito, allí se fue el zorro, allí se fue el perro. Le está llamando, pero no sale, espera y espera, nada mejor hizo él que se metió hasta allí donde está el perro, decía, “¡Jesús que cosa hay aquí!” nadie sabía que así está la cueva por el perro, por eso lo vió. Después tomó, se emborrachó y platicó, por eso la gente supo que entraron; allí descubrió una cueva, “¡muy

bonito está!”. Hay una mesa, están cuatro floreros y ahora la vela, está un pósito de agua, una pareja de novios de piedra, como un sepulcro, hasta allí solamente llegó; allí dejó todo, ya no entró, pero los demás fueron y lo destruyeron, él no hizo nada, nomás vió, le dije “que bueno que regresaste, no se te encerró, fuiste a descubrir, fue tu suerte”, ni quién va a ver que así está aunque sea, pisa uno, pero no se sabe que hay acá dentro. Es el terreno de mi esposo, pero dice él que hay puras piedras.

La abuelita Emilia añadió a este relato otra historia:

No recordaba muy bien si era el primero de enero, u otras fechas, cuando estuvieron bien contentos, trueno y trueno en la cañada donde está la gruta *Xe'e Ndu Numeñu*, como que quema torito, así dijo su suegra. Cuando despertó, oyó todavía ese ruido, era la fiesta de la montaña, hay gente nada más que no está descubierta sino enterrada, gente del rey que está como un pueblo encantado, vive allí (Emilia Santiago Miguel, comunicación personal, 2 de noviembre de 2017).

El último hijo de la abuelita Emilia, Rodrigo Santiago Santiago, también nos compartió algunas historias:

Respecto a su redacción con relación a los “Truenos en la montaña de Tilantongo”, le comparto la complementación de su escrito, en virtud de que tengo documentados diversos hechos, experiencias y vivencias de mis familiares (abuelos y padres). En particular, le comparto una breve experiencia relatada por mi difunto padre Mauro Santiago Nicolás:

En diversas fechas (entre el 1º de enero y el 25 de julio) se escuchan truenos, bullicios y sonidos de la naturaleza en el área donde se ubica la gruta “Cahua Yaxi” o “Xe'e Ndu Numeñu”. El más destacado son los truenos similares a la quema de toritos (así lo relató mi padre, ya que él vivió con sus padres frente a esta gruta), a lo que llamaron “Festejos encantados”. Según sus suposiciones, creyeron que hay personas que habitan en esta montaña, quienes no son perceptibles a nuestros ojos, a menos que la persona cuente con el don de percibir otro tipo de energía, como el avistamiento de los autodenominados “Chaneques”.

Sonoros ecos que el viento lleva. Afortunadamente, mis familiares tuvieron la oportunidad de escuchar y relatar a sus descendientes experiencias inéditas que hoy se están exponiendo para nuestro enriquecimiento cultural.

Se piensa que los habitantes del “pueblo encantado” tienden a tener similitud con las personas que moran en esa área, dado que se han encontrado vestigios prehispánicos como: huesos petrificados o corroídos de los seres que alguna vez existieron. Queda la incógnita hasta el día de hoy, debido a que no se ha profundizado en el origen de su existencia.

Este relato cuenta con otras semejanzas históricas orales expresadas por mis familiares (Rodrigo Santiago Santiago, comunicación personal, 2 de enero de 2020).

Asimismo, Rodrigo Santiago Santiago nos dio a conocer el oficio enviado al Comité Comunitario de la Agencia Zaragoza el día 20 de noviembre de 2016, en el que se informó que el terreno ubicado en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu* se encuentra dentro de la superficie de la propiedad del difunto señor Mauro Santiago Nicolás. Señaló que durante el trienio 2011-2013, encabezado por la ex regidora C. Eva Cenobio Valencia, con la abuelita Emilia se acercó a pedir autorización para realizar la apertura de la cueva con fines de exploración turística.

El propósito de realizar una exposición artística colectiva en los días de “Festejos encantados” en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu*, fue mostrar las posibilidades para desarrollar actividades artísticas, culturales y turísticas, con el interés de otros artistas en participar, y conjuntar al turismo con proyectos de arte contemporáneo que podrían llegar a crear, pactando, agradeciendo y celebrando el día especial de las montañas y cerros que rodean al municipio de Santiago Tilantongo, como: Yodocono, San Pedro Tidaá, San Juan Diuxi, Montenegro, Loma de la Cruz, *Yuu Kahua Yaxi* (Cañada de Peña de Jícara), *Yuu Kahua kuee* (Cañada de Piedra roja), *Diki Yuko* (Cabeza del Cerro), *Kahua Ndu ñu meñu*, *Yuuchuu*, Capulín y *Yuko*

Kahua Ndu Ñu Viko (Montaña donde sale la nube). Así pues realizamos *ku-ñaro tau nú Ñuhu* (dar regalos a la Madre Tierra), pedimos autorización, protección, ayuda y la posibilidad de participar en *pacha* como tiempo de espacio de la reciprocidad artística al *ñuu* y a todo lo que la habita, tanto material como espiritualmente. Queríamos aprender y participar con el *ñutilu*, que protege y cuida a *Ñuhu*, en los procesos artísticos, por eso ofrendamos la exposición colectiva que narra la vida cotidiana, pública y en familia de nuestro grupo. Asimismo, necesitábamos comunicarnos con el mundo otro, obtener respuestas a través de los procesos artísticos para no sufrir accidentes ni contratiempos.

La abuelita Emilia nos contó que el *Ñuhu*, *ñutilu* y los demás espíritus que habitan encantados en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu*, se comunican con nosotros en los sueños. De ahí que, nosotros teníamos que comunicarnos con el mundo otro, saber si nos permitirían participar con la reciprocidad artística en la “Fiesta encantada” para *mataperrear* con el mandado *t'choco* y tardar harto en regresar, desobedeciendo además el mandato del dios cristiano. Por ende, iniciamos realizando una ofrenda en *Xe'e Ndu Numeñu* el día 29 de diciembre de 2019 para pedir autorización y ayuda. Acudimos con Octavio Santos, Nicolás Vargas, Danilo Flores, Juan Sánchez Santiago, y Miguel Castro. Danilo y Miguel recordaron y nos contaron sus sueños, las respuestas se tradujeron favorablemente, aceptaron proteger, ayudar y nos permitirían ser partícipes de la “Fiesta encantada”. En nuestro sueño el *ñutilu* respondió pidiéndonos que pintara su retrato (fig. 69).



Figura 68: Emilia Santiago Miguel con su difunto esposo Mauro Santiago Nicolás (Fotografía, Rodrigo Santiago Santiago)

Finalizamos el montaje de la exposición el día 31 de diciembre 2019. En la noche, inició la celebración de la “Fiesta encantada”, acompañada de la inauguración con la muestra artística, en la que participaron los seres encantados que festejaron en la gruta *Xe’e Ndu Numeñu*. El día 1 de enero de 2020 nos sumamos todos los invitados a la fiesta, junto a *Ñuhu*, *ñutilu* y otras humanidades que vestíamos distintas ropas. Continuamos con *pacha* como un tiempo de espacio de la reciprocidad artística en la Agencia Zaragoza, convivimos, obtuvimos la autorización y protec-

ción, no sufrimos contratiempos ni accidentes y participamos en amistad gracias a la ayuda recíproca del *tequio*, *da'an* y *tindetna'aro* que se practicaron en el *ñuu*.

La exposición conjuntó las ideas sobre el arte y se nutrió de todas las informaciones que los diferentes informantes del grupo me comunicaron. ¿Por qué celebrar un evento en una cueva? La idea era realizar una obra fuera de los circuitos artísticos para mostrar la forma en la cual una experiencia artística puede afectar a un grupo específico. Asimismo, el *ñaxiú* de Zaragoza, quería difundir la gruta *Xe'e Ndu Numeñu* como un lugar turístico, la propuesta fue dar un giro y juntarnos para realizar procesos artísticos desde un turismo comunitario. Inclusive, pensamos en mostrar la gruta como ejemplo de un tiempo de espacio encantado que está vivo, tiene el poder para legitimar las creaciones, acepta visitas y permite realizar distintos eventos artísticos e investigaciones cuando se pide en rituales y se lo trata como un ser sagrado y amigo que participa en prácticas recíprocas.

Esta *pacha* es un tiempo de espacio para reconciliar al arte con la naturaleza, así pues, involucrar y hacer partícipe a todo lo que la habita, tanto material como espiritual. Es decir, es momento de restar importancia a las galerías y museos como lugares de legitimación artística. Esta es una propuesta de hartazgo del yo, como artista individual que dependía de los lugares establecidos como espacios para la creación y difusión, e igualmente de una minoría elitista que privilegia el valor económico sobre las obras de arte para someterse a una “sociedad del espectáculo”. De ahí que propongo

crear prácticas de reciprocidad artística siendo amigos y solidarios, protegiéndonos y ayudándonos mutuamente.

Realización

La exposición colectiva fue un evento participativo que conllevó la realización de obras en distintas disciplinas y la colaboración de varios artistas, pero también tareas de organización y logística. Por un lado, se convocó a artistas a participar con la finalidad de mostrar otras posibilidades para realizar encuentros artísticos y turismo comunitario, queríamos mostrar al *ñuu* y público en general, el interés que algunos artistas tenemos en crear fuera de museos, galerías, teatros, y coliseos. De ahí que esta exposición colectiva reunió, junto con nuestra producción, a varios artistas como: el Doctor Esteban Nava, quien presentó el registro fotográfico de la obra *rodando-parando*, realizada en la Ciudad de México en las colonias Portales, Narvarte, Letrán Valle, Independencia y Postal, producto de su tesis doctoral (fig. 73)^k. El

^k La obra se desarrolló diariamente. Durante un mes, se recorrieron distintas rutas, previamente establecidas en la bicicleta, con el audio que invitaba a los habitantes de la zona a salir un momento y tomarse un café o un té conmigo. Cuando alguien aceptaba la invitación, me detenía y le servía un café o té (dependiendo la elección de la persona), me servía también un café y buscaba tener una plática con la o las personas que en ese momento se acercaran. La plática procedía sin una estrategia ni orientación dada de antemano, fue casual. El contenido de la misma no era trascendental. La duración de la conversación dependía en su totalidad de la persona que aceptara la invitación. Antes de que la persona se retirara, le invitaba a tomarse una fotografía para el registro de la acción y anotaba el lugar donde tuvimos la conversación y el tiempo que duró. Si el invitado lo permitía, también registraba su nombre y guardaba cada una de las tasas usadas, las cuales sirvieron para un registro de la vivencia generada. Una vez terminada la acción —momentánea, sí, pero de resignificación de espacios de comunidad— continué la ruta invitando a participar a más gente, y así, hasta terminar la ruta del día. (Esteban Nava, comunicación personal, 8 de diciembre de 2019).

Doctor Nicolás Vargas mostró algunos objetos artísticos y el registro fotográfico de la exposición *Atlampa, patrimonio industrial*, realizada con los estudiantes de la Preparatoria Popular Mártires de Tlatelolco en julio de 2019, lo cual fue desarrollado en la tesis doctoral (fig. 74)^l. Asimismo, el músico chileno Rodrigo Acevedo presentó las canciones del disco *Paleolítico* (fig. 72)^m.

Por otro lado, realizamos nueve pinturas con el tema *taita* y *mama* con sus nueve *guambras* a partir de montajes digitales, juntando varias fotografías para mostrar los retratos de nuestro papá, mamá y ocho hermanos. Las imágenes representan una única toma fotográfica, como resultado de la búsqueda del álbum de nuestros recuerdos familiares. Es decir, dichas imágenes cuentan historias de vida de cada personaje, reunidas a lo largo del tiempo, insertadas en *pacha* para que nos acompañaran. Por ende, se propuso exponer “*Taita y mama con sus nueve guambras*” en los grupos encantados que

^l En ella se exhibieron una serie de fotografías realizadas por jóvenes estudiantes, junto a 504 ladrillos apilados, que en su conjunto generaron un cubo de 108 cm. de arista. En una de sus caras se escribió *Atlampa*, junto a una imagen de la colonia, en otra de sus caras se escribió Patrimonio industrial junto a otra imagen, y en las dos caras restantes se dispusieron cuatro fotografías más. Este trabajo resultó de las conversaciones realizadas con los jóvenes, en las cuales se expuso el trabajo de la Mtra. Yumari Pérez Ramos sobre el patrimonio arquitectónico en *Atlampa* (Nicolás Vargas, comunicación personal, 2 de diciembre de 2019).

^m “El día 1 de enero de 2020, aprovechando la invitación de Jhoffre, presenté ante la Agencia Zaragoza algunas canciones de mi disco *Paleolítico* en la gruta *Xe’è Ndu Numeñu*, frente a la exposición, es básicamente un homenaje a la folclorista chilena Violeta Parra, en el cual con mi bajo electroacústico recreo una música atemporal con Canto Armónico, que es una técnica de canto primigenio que se encuentra, de alguna forma, regado por todo el planeta en las culturas antiguas, como los mongoles, japoneses, en la India, en los Mapuches, en Indonesia. Con los sonidos de la voz, el bajo electroacústico, un micro y una mini bocina, recreo sonidos de aves a través del feedback que de ellos se produce. Se pueden ver algunos ejemplos en los enlaces que comparto” <https://www.youtube.com/watch?v=CWFJziOKKmo>, <https://www.youtube.com/watch?v=JXwgRpf5njY>, (Rodrigo Acevedo, comunicación personal, 13 de diciembre de 2019).

aceptaran participar de la reciprocidad artística.

Dicho de otro modo, realizamos una auto etnografía con la descripción de momentos íntimos de nuestra vida en familia. Lo hicimos a través de pinturas que iniciaron su creación el 10 de junio de 2010, fecha de nuestro cumpleaños número 32, con la imagen de nuestros padres o *taita y mama*. Luego, continuamos pintando a cada guambra o hermano en secreto para nuestra familia, hasta el día 10 de diciembre de 2019, fecha en que hicimos pública la serie de 9 pinturas. En cada retrato realizamos algunas acciones artísticas en el proceso pictórico, imitando el tipo de vida que lleva cada hermano, escuchando música, viendo películas y comiendo los alimentos preferidos de cada uno de los *guambras*, las cuales registramos en fotografía, audio y video. Sin embargo, en la pintura de un guambra sufrimos un profundo dolor, a causa de que nuestra familia perdió a tres seres queridos. Pablo Flores, de 29 años de edad, desapareció el día 30 de noviembre de 2012. Durante dos años no tuvimos noticias de su paradero, después, se realizó una prueba de ADN a nuestra madre y así, pudimos encontrarlo. No obstante, en la actualidad seguimos sin tener noticias de su asesinato. Valeria Castellanos de 27 años y nuestra madre, Susana Miranda, de 73 años de edad enfermaron y fallecieron. En una pintura, Pablo aparece en un espejo y mira la curación de espanto de nuestra madre, realizada por la comadre Juana, quien está frotando un cuy por su cuerpo. Dado que el cuy se usa en muchas culturas andinas para quitar las enfermedades ocasionadas por el mundo otro, es un animal roedor que, se dice, absorbe la energía negativa. Debido a esto la representación del cuy es una muestra de agradecimiento y homenaje por sanar tantas veces a nuestra madre (fig. 2).

El *tequio*, *da'an* y *tindetna'aro* de la Agencia Zaragoza fueron practicados entre amigos y familiares desde la fecha de nuestra llegada, el 28 de diciembre de 2019, hasta nuestra despedida del 3 de enero de 2020. Sin embargo, participamos en el *tequio*, *da'an* y *tindetna'aro*, sin mencionarlos porque en el *ñuu* se realiza cotidianamente, aunque su práctica es cada vez menos frecuente. Creamos juntos: *Ñuhu*, *ñutilu*, la abuelita Emilia, el señor ex agente Avelino Celiz, el señor ex encargado de turismo y nuevo agente Octavio Santosⁿ, otras autoridades y el *ñaxiú* que viven en la Agencia Zaragoza. Afortunadamente, primero nos autorizaron y participaron de los procesos artísticos con la “Fiesta encantada” y la exposición colectiva “*Taita y mama* con sus nueve *guambras* que visitan a *Ñuhu*” en la Gruta *Xe'e Ndu Numeñu*. Después, obtuvimos los permisos para realizar la exposición con la autoridad de Santiago Tilantongo, la regiduría de turismo municipal, cuya titular es C. Inés Pedro Cruz. Enseguida, se diseñaron, imprimieron y repartieron las invitaciones de la exposición. Posteriormente, la abuelita Emilia nos apoyó con los alimentos, bebidas y hospedaje en su casa, así que participamos con la señora Clotilde Santos Cruz y su hija Artemia Santiago Santiago. Asimismo, invitamos a Danilo Flores, recién llegado de Ecuador, a participar como representante de la familia retratada. Por un lado, Miguel Ángel Castro, Octavio Santos, Juan Sánchez Santiago, Rodrigo Acebedo y Nicolás Vargas nos apoyaron con la movilidad y montaje. Por otro lado, para el traslado de las obras a la gruta ocupamos

ⁿ En las distintas agencias del municipio de Santiago Tilantongo, en el mes de enero, se cambian las autoridades que trabajan en los diversos cargos públicos. El cargo más alto es el de agente que representa por un año a la comunidad.

la ayuda de la burrita de nombre Preciosa y contamos, además con la guía y vigilancia de los perritos Ranche-ro, Ranchera y Chiquito. De la misma forma, usamos y regalamos, como agradecimiento, a la Agencia Zaragoza 12 luces para iluminar las obras, y 28 luces para los turistas visitantes.

Asimismo, antes de iniciar cualquier actividad re-alizamos *ku-ñaro tau nú Ñuhu* (dar regalos a la Madre Tierra), ofreciendo y compartiendo alimentos y bebidas. De ahí que la comida que se ofrendó en la gruta fue preparada por nuestra familia: tostado, que es el grano de maíz frito, acompañado de chicharrón, caca de perro o tostado de azúcar, habas fritas y otros alimentos; como bebida ofrecimos refresco de color rojo, el favorito del *ñutilu* (consejo de la señora Clotilde Santos); tam-bién llevamos mezcal. Igualmente, la abuelita Emilia nos ayudó con las flores y hojas que, dijo, son importantes para la ofrenda, las tomó de su jardín y nos enseñó la manera como teníamos que acomodarlas junto con los demás elementos que íbamos a ofrecer para pedir au-torización, ayuda y protección al mundo otro. Así pues, dentro de la gruta excavamos un pequeño hoyo, deco-ramos con cruces de flores y tendimos las hojas como una cama, luego pusimos el alimento, regamos a su alre-dedor refresco y mezcal y compartimos la comida con todos los que estuvimos *mataperreando* con el mandado *t'choco* en el pedimento para participar de la “Fiesta encantada” y realizar la exposición colectiva.



Figura 69: ofrenda en la en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu* para pedir autorización, protección y ayuda (detalles del video realizado por Nicolás Vargas).

Nos reunimos en la sede de la Agencia Zaragoza el día 1 de enero de 2020 a las 11:30 am. Ahí, la abuelita Emilia nos dio la bendición para iniciar el recorrido a la gruta. Luego fuimos a *mataperrear* con el mandado *t'choco* en dirección a la Montaña en Medio del Cerro o *Kahua Ndu ñu meñu*, caminamos *cueni, cueni* (despacio, despacio) a la gruta porque llevábamos provisiones, especialmente la burrita Preciosa que cargó los alimentos. La pirotecnia, donada por la abuelita Emilia, fue sonando durante el recorrido a la gruta. Después de aproximadamente dos horas llegamos a la entrada, allí realizamos la inauguración. Rodrigo Acevedo cantó las mañanitas, luego el ex Agente de Zaragoza, el señor Avelino Celiz y el nuevo Agente Octavio Santos,

inauguraron la muestra. Asimismo, compartimos costumbres andinas cuando tendimos el poncho para poner los alimentos como la papa, choclo o elote, habas, queso y ají o salsa picante que se comparten en la *pambamesa* cuando se realizan trabajos en *minga* o *ayni* y que ocupamos para devolver la ayuda con el *tequio*, *da'an* y *tindetna'aro*. Igualmente, las autoridades de la Agencia Zaragoza donaron el refresco, mientras que Octavio Santos Cruz preparó y obsequió el tepache. Similar fue para el segundo día de exposición, en el que compartimos tostadas de atún con refresco (fig. 70).

Las obras en la gruta se instalaron en distintos escenarios y profundidades, sacamos las obras, las enrollamos y colocamos buscando las formas que nos permitían las columnas que se formaron naturalmente. Dado que la gruta parece ser de piedra caliza, todo lo que iluminamos, brillaba, las estalactitas en el piso y estalagmitas en el techo se juntaron con otros minerales que la evaporación permanente y el agua ha traído, en las estalagmitas se ve el agua que va goteando y cayendo al suelo dónde ha ido creciendo *cueni*, *cueni* (espacio, espacio) durante cientos de años para formar columnas naturales con puertas, pasajes y caminos. Así pues, fueron justamente estas columnas las que vio el difunto Mauro Santiago, quién le contó a la abuelita Emilia: hay “una mesa, cuatro floreros, la vela, un pósito de agua, una pareja de novios de piedra y como un sepulcro”. En estos lugares instalamos las obras, las acomodamos y adaptamos a las formas que las columnas nos permitían, o sea, buscamos espacios donde la humedad y los goteos del agua no afectarían los lienzos, arte objeto y fotografías expuestas (fig. 71-74).

El recorrido dentro de la gruta duró aproximadamente una hora, de regreso, ofrecimos el poncho que usamos para poner el alimento como un don de agradecimiento a la abuelita Emilia para que lo usara y nos siguiera contando más historias. La participación para la realización y exposición fue aproximadamente de 35 personas entre hombres y mujeres adultas, jóvenes y niños, además de muchos de los seres materiales y espirituales que habitan el *ñuu*. Para el registro de fotografía, audio y video, Octavio Santos, Nicolás Vargas, Rodrigo Acevedo, Danilo Flores y Edgar Santos, nos ayudaron.

No obstante, algunos gastos involucraron apoyos económicos como la compra de equipos de iluminación, pinturas, material para realizar los murales, abastecimiento alimentos, bebidas y para la movilidad, fueron solventados con la beca UNAM. Pensamos que este proyecto le podría servir como apoyo al investigador de cualquier disciplina interesado en realizar proyectos en los diferentes grupos que acepten y quieran participar en reciprocidad, para llegar incluso hasta convertirse en amigos y familia. El investigador iría a *mataperrear* con el mandado *t'choco*, para aprender y compartir conocimiento, viviendo en familia, pero no iría con las manos vacías. El grupo que lo reciba tendrá la obligación de compartir conocimientos, alimento, alojamiento y protección. En cambio, el investigador llevará lo necesario para compartir alimento y bebida, y apoyará en lo que pueda, conozca, sepa, quiera y, especialmente con los productos obtenidos, dará los créditos y el renombre para los participantes, viviendo en cotidianidad, vida ritual, fiesta pública y privada del grupo que le recibió y pacto trabajar por reciprocidad, en amistad y ayuda mu-

tua, colectivismo, trabajo en grupo y correspondencia. De ahí que el investigador y el grupo adquieren un compromiso que es de por vida, incluso continúa después de muerto, por eso la reciprocidad debe practicarse con respeto y simétricamente, entre amigos y familia, incluyendo a la Naturaleza y todo lo que la habita, material y espiritual.

Logros

El día de la exposición colectiva y antes de empezar el recorrido, la abuelita Emilia nos dio las palabras de bienvenida en lengua de la Mixteca Alta, agradeció al proyecto que se estaba realizando en honor a la “Fiesta encantada”. En su discurso señaló que sentía una gran tristeza por todos los saqueos que continuaban sucediendo en la gruta, desde el día que su esposo Mauro Santiago se emborrachó y contó sus descubrimientos, hasta que, en este día, la abuelita Emilia pidió no más saqueos y respeto a este lugar sagrado que está vivo y necesita ser cuidado. Pedimos ayuda a Rodrigo Santiago para la traducción y en un escrito con título, *Palabras de Bienvenida*, escribió:

Bueno, yo que voy a decir, es grandiosa y pulcra esta extraordinaria convivencia.

Qué bueno que este “noble y humilde” que persona de otro pueblo es, persona de otro país es, que viene o vino a celebrarnos, viene a dar honra a nuestro Rancho y está dando honra sobre la tierra y la tierra.

Si así hubiese ocurrido antes; este, el día que... que más por el tiempo; no se hubiera “destruido” ahí, pero ahora está destruido, en lugar que se iba a “cuidar”, así “**destruyeron**” (**saquearon**) las personas que acudieron a este pobre lugar, pero ya no hay “remedio” (ya no se puede hacer nada), pensaron que se iban a “lucir”, pero no es posible que se dé a “brillar” (no

pueden prosperar), todos los “requisitos” (vestigios) que dejó nuestro rey, porque no sabemos, porque nosotros no lo pusimos, nosotros no lo pensamos, sino nuestro “dios”, la “tierra” y nuestro “Rey” (señorío de Montenegro, Tilantongo, Oax.) desde el primer día, el día único, porque nosotros somos personas de “atrás” (generaciones posteriores) no sabemos, pero la gente no sabe, no sabemos que hubo, nosotros no “pá”, pero no hay remedio” (Expresión de resignación, por no saber la forma de vida de la época ancestral).

Pero bueno ese lugar que nació de la vista (lo descubrió), que “Vio” el “alma que en paz descanse” (ref. a su esposo difunto **Mauro Santiago Nicolás**).

Perdón ante dios y disculpa Señor **Agente** (Octavio Santos Cruz) unas cuantas palabras “sencillas y humildes”, así este distinguido y amable (Jhoffre) que **está dando una honra a dios y una honra a nuestro Rancho, una honra a ese lugar** (la gruta *cahua yaxi* o *Xe'e Ndu Numeñiu*), porque la tierra está viva, al igual que la tierra mojada (debido a que el agua es vida donde tiene presencia) está viva la piedra y el monte, y por ello es que vivimos, porque si no, cómo íbamos (habitar); aunque haya muchas personas que saben mucho desde los pies a la cabeza (sabios), pero no pueden hacer nada, no podemos hacer ningún milagro.

Ya no se puede hacer nada, solo que haya, **que haya un mayor cuidado en ese lugar** (sitio de la gruta) porque nadie, nadie lo cuida, porque nadie puso de su parte por eso así sucedió, así se destruyó las cosas que hubo ahí, pero ya ni modos, las cosas perdidas (**flor tallada o petrograbada**) ya no hay tiempo para que regresen, te acuerdas; ya lo que se perdió, se perdió, pero ya no tiene “remedio” (ya no se puede hacer nada), solo dios tiene el “poder” de **perdonar** (ref. a los que saquearon la gruta), pero nosotros no podemos, solo podemos olvidar (disculpar) tal vez sí, pero perdonar no se puede “pá”.

No está ninguno de mis hijos, debido a que están trabajando, ninguno esta para que esté presente, pero tú como autoridad que eres, tienes bajo tu mandato a nuestro rancho y eres como un padre, una madre, la justicia no es de lujo (títere) para que este sentado, sino tiene autoridad para definir lo que es y no es (actuar con legalidad), pero es una gran responsabilidad.

Con la exposición colectiva le dimos un homenaje póstumo a todos los seres queridos que no pudieron acompañarnos en vida. Compartimos el mismo dolor por la **pérdida de sus familiares: Pablo Flores, Valeria Castellanos y o Palabra** que se dice a un padre o a un hijo por respeto o cariño. Explicado por Rodrigo Santiago Santiago.

Susana Miranda, quienes están pintados en algunas obras de *taita y mama con sus nueve guambras*, vivieron en San José de Morán, Quito, Ecuador. En este día especial ellos visitaron al difunto Mauro Santiago Nicolás, esposo de la abuelita Emilia que fue quien encontró la gruta *Xe'e Ndu Numeñu* y también escuchó los “Festejos encantados”.

Participamos juntos para adquirir prestigio, apoyar la competencia solidaria y obtener renombre mutuo. Así pues, Octavio Santos Cruz es el nuevo agente responsable de la Agencia Zaragoza, fue nombrado por su gran interés y dedicación al grupo, lo que también ha mostrado con su participación en la reciprocidad artística. Una muestra de su apoyo es la pintura de los códices mixtecos en los muros de la Agencia Zaragoza. Octavio se refirió a los procesos artísticos realizados el día 1 y 2 de enero de 2020 en el *ñuu* como *pacha* o tiempo de espacio de la reciprocidad artística, diciendo:

Bueno, primero que nada, quiero agradecerte por visitar nuestra comunidad y que hayas conocido nuestras costumbres y tradiciones. El proyecto para mí en lo personal ha sido muy importante, ya que he aprendido a valorar nuestra riqueza y conservarla y así mostrarles a todos los visitantes el gran recurso natural que tenemos en la comunidad de San José Zaragoza, Santiago Tilantongo (Octavio Santos Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2020).

En la reciprocidad artística involucramos al *ñuu* junto al *ñaxiú* y todo lo que la habita, material y espiritual, participando en amistad y solidariamente con la ayuda del *tequio*, *da'an* y *tindetna'aro*, como sistemas que nos apoyaron en las distintas actividades cuando invadimos y alteramos la vida cotidiana del grupo. Sin embargo, no ocupamos intercambios asimétricos con pagos que incluían dinero. Obt-

vimos la aceptación del mundo otro y participamos en la “Fiesta encantada”, nos protegieron y ayudaron a realizar la exposición, no sufrimos ningún accidente ni contratiempo; compartimos y degustamos la comida, aprendimos detalles de su preparación. De ahí que en la exposición colectiva realizamos ofendas y rituales para beneficio mutuo, compartimos entre amigos, cantamos, brindamos y celebramos con bebidas como el pulque y el tepache, dormimos cómodamente y en los sueños continuamos con los procesos artísticos al comunicarnos con el *ñutilu*, obtuvimos mensajes importantes con encargos para pintar su retrato y continuar en la reciprocidad artística. Del grupo, fuimos bastantes a *mataperrear* con el mandado *t’choco* en el traslado, montaje y exposición de la obra colectiva “*Taita y mama con sus nueve guambras que visitan a Ñuhu*”, en la gruta *Xe’e Ndu Numeñu*. Finalmente, obtuvimos archivos fotográficos y grabaciones de audio y video.

Mantuvimos la reciprocidad artística al ofrecer la exposición colectiva como un acto votivo, dimos alimentos y bebidas a la tierra o *ku-ñaro tau nú Ñuhu*, para pedir autorización y ayuda al *Ñuhu*, *ñutilu* y a todo lo que habita, material y espiritual. Difundimos la gruta *Xe’e Ndu Numeñu* como un lugar turístico y un espacio vivo con el cual se pueden hacer acuerdos, cuando se pacta y comparte con el *tequio* y *da’an*, rituales de pedimento que involucran alimentos y bebidas para participar, por ejemplo, de la “Fiesta encantada” y la exposición colectiva.

Mostramos que se pueden realizar diferentes actividades culturales como exposiciones, conciertos, proyecciones y otros proyectos de arte e investigación, invitando a más artistas, como lo hicimos con Rodrigo Acevedo,

Esteban Nava y Nicolás Vargas. Se integró a *pacha* de la reciprocidad artística, la vida ritual y afectiva del *ñuu* para apoyar el respeto a la Naturaleza y todo lo que vive, material y espiritual, ofreciendo alimentos y bebidas para comunicarnos con el mundo otro y obtener respuestas con los procesos artísticos y la comunicación en los sueños. Hicimos participe al *ñuu* de Zaragoza y no involucramos acuerdos monetarios, expusimos y realizamos procesos artísticos fuera de circuitos establecidos del arte y logramos escapar a un arte dependiente del mercado monetario y de una “sociedad del espectáculo”.

En el recorrido, el señor agente Octavio Santos encontró pedazos de cerámica, es la respuesta de la gruta al mensaje que estábamos esperando, y utilizó estos objetos para comunicarse con nosotros, tal vez pide que todo el *ñuu* se comprometa con *Xe'e Ndu Numeñu* para no sufrir más saqueos. Recíprocamente, la gruta aceptará heredar el gran patrimonio histórico que aún se encuentra guardado y está reservado exclusivamente para el *ñaxiú* porque a ellos les corresponde recibir el legado de sus ancestros. Con la exposición colectiva celebrada el día de la “Fiesta encantada”, pedimos mediante un acto votivo establecer contacto y dialogar, pactando para pedir ayuda y continuar trabajando en la reciprocidad artística. La respuesta fueron los pedazos de cerámica que confirmaron la aceptación sagrada, para nosotros son *illas* u objetos de luz que representan a la gruta *Xe'e Ndu Numeñu*, es el mensaje de respuesta con la autorización para continuar *mataperrear* con el mandato *t'choco* en el *ñuu* y en otras coordenadas geográficas de las distintas naciones y continentes de la *Pachamama* que participan de algún sistema de reciprocidad.





Figuras 70-74: inauguración de la exposición “*Taita y mama* con sus nueve *guambras* que visitan a *Nuhu*”, Agencia Zaragoza, gruta *Xe’e Ndu Numeñu*.

De cómo sucedió la reciprocidad artística en *ñuu*

Con el propósito de describir cómo sucedieron los procesos artísticos en la Agencia Zaragoza antes de celebrar la exposición en la gruta *Xe’e Ndu Numeñu*, decidimos dividir los procesos artísticos en tres partes:

Primera parte: llegada al *ñuu*

En cada viaje, especialmente durante los días de fiesta del *ñuu*, le pedimos permiso al último hijo de la abuelita Emilia, como representante de la familia Santiago Santiago; al señor Rodrigo Santiago para hospedarnos, y visitar a la abuelita en su casa ubicada en la Agencia Zaragoza. Salimos de la Ciudad de México de la Terminal Tapo en el horario de las 11:45 pm., a Nochixtlán llegamos aproximadamente a las 7:00 am, hicimos un tiempo aproximado de viaje de siete horas, generalmente son cinco horas, pero se retrasó por las paradas que realizó en algunos pueblos. Sin embargo, hay distintas compañías de autobuses y horarios que ofrecen el servicio para llegar, pasando por Nochixtlán, a la ciudad de Oaxaca. Durante nuestros primeros viajes ocupamos el transporte que nos dejaba en una estación de gasolina que está a 15 minutos de distancia de Nochixtlán, llegábamos a las cuatro de la mañana y teníamos que esperar en la estación hasta que diera el amanecer. Pero

el frío y la posibilidad de sufrir algún robo nos hizo desistir y escoger otra ruta. Asimismo, cuando llegábamos a Nochixtlán nos era obligatorio esperar a que dieran las 8:00 am. porque es el horario en el que abren las tiendas y el mercado al que iríamos a comprar alimentos que llevaríamos a la abuelita Emilia.

En Nochixtlán hay dos empresas de taxis que prestan el servicio para llegar al Municipio y a todas las agencias de Santiago Tilantongo, son los sitios de taxis Montenegro y Tilantongo, igual se puede viajar con carro particular o colectivo que espera hasta llenar los cuatro o cinco espacios para ir al municipio. La Agencia Zaragoza queda por la desviación Jaltepec, unos veinte minutos antes de llegar al municipio de Santiago Tilantongo, el tiempo aproximado de llegada de Nochixtlán a la agencia es de aproximadamente una hora. De ahí que la llegada con la abuelita Emilia fue al medio día, después de saludar y convivir, dejamos las cosas y nos acomodamos en la choza.

Usábamos el taxi colectivo y en los primeros viajes que realizamos a la Agencia Zaragoza conocimos al parangonero Israel Santiago Cruz, le platicamos el proyecto y se interesó hablándonos de su agencia e invitándonos a visitar su casa, nos dijo que realizaba curaciones ayudado por el *chaneque*, nos interesó este tema, por eso aceptamos su invitación y ofrecimos visitarlo próximamente.

Invitamos al *taita* José Flores, recién llegado de Ecuador, a participar en los procesos artísticos acompañándonos a visitar al *ñuu*. José llevó palo santo que ocupamos para sahumar durante cada día que realicé

el escrito de la tesis y registré las imágenes de los pacientes que fueron a consulta con el parangonero Israel Santiago Cruz, no obstante, la llegada para realizar la curación fue difícil, la distancia desde la Agencia Zaragoza hasta la casa del señor Israel en taxi es de aproximadamente tres horas (fig. 26).

Así pues, en casa de la abuelita Emilia juntamos a dos personas que perdieron a su ser querido esposo o esposa, tienen la misma edad 85 años y participaron en intercambios recíprocos contándonos algunas experiencias de vida de distintas culturas, sucedió como una dualidad hombre-mujer, pedimos la ayuda para que nos enseñen y aprender juntos similitudes y diferencias con la forma de preparación de algunos alimentos y bebidas, las relaciones con el mundo otro y el trabajo comunitario para el bien común del *tequio* y la *minga*. Asimismo, con el *taita* fuimos a *mataperrear* con el mandado *t'choco* al río *Yutachuxi*, municipio de Santiago Tilantongo, ruinas arqueológicas de Montenegro y a la Agencia Municipal Guadalupe Hidalgo.

Segunda parte: del códice *Nuttall* al códice *Ñuu*

Con el colectivo La Palomilla participamos en la creación de murales y por intercambio nos donaron un proyector, también trabajamos en distintas asociaciones y pedimos recursos económicos para realizar murales, ocupamos un proyector como herramienta para transferir el dibujo a los muros y otras superficies, así obtuvimos mayor colaboración del grupo. De ahí que propu-

simos al *ñaxiú* usar un proyector para realizar códigos porque esta herramienta nos garantizaba participación y poder crear el código *Ñuu* en los muros de la Agencia Zaragoza. Con la transferencia de dibujos solucionamos las dificultades para la participación del *ñaxiú* y pudimos continuar, realizamos códigos en distintos lugares de la agencia.

La idea en el primer mural fue utilizar las imágenes para predecir y obtener respuestas del mundo otro, después de haber dejado el escrito del primer borrador de la tesis en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu*. Acordamos con el maestro Héctor, el agente de turismo Octavio Santos, padres y madres de familia y los 14 niños y niñas de la escuela Zaragoza, realizar los códigos, por tanto, mostramos una selección de varias imágenes para ser elegidas. En el muro frente al patio de la escuela proyectamos, dibujamos y pintamos un mural donde están representados en el centro la imagen de un lugar conquistado, del lado derecho está un rey y del lado izquierdo un guerrero. La interpretación que pudimos darle fue: invasión y anuncio con la llegada de la reciprocidad artística, inicio de un reino en tiempo de espacio distinto, apoyado por el guerrero, que somos todos los que participamos y alcanzar un prestigio y renombre mutuo, trabajando en participación colectiva para remontar historias con tiempos de espacios desaparecidos y olvidados (figs. 24, 25).

Antes de la investigadora Zelia Nuttall, se creía que los códigos se utilizaban para predecir el futuro y comunicarse con el mundo otro. Zelia estudió los códigos y entendió que gran parte del contenido se narraba como si fueran hechos sucedidos secuencialmente, algunos

los tradujo con reyes y reinos que gobernaron en la Mixteca Alta. Así pues, nos interesó iniciar los murales, utilizando la idea para predecir y comunicarnos con *Ñuhu*, luego continuar con más códices y aprender la vida del Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, narrada en el reverso del códice *Nuttall*, al pintar en los muros de la Agencia Zaragoza.

Lo nombramos códice *Ñuu* para recuperar detalles de memoria en la historia del *ñaxiú*. Al darle continuidad, decidimos realizar el diseño digital, dejando en blanco y negro las imágenes de las 42 láminas que seleccionamos para que representen en el códice *Nuttall* la vida del Señor 8 Venado, Garra de Jaguar. Aprendimos y seleccionamos las imágenes que queríamos pintar, la convocatoria para participar inició jugando básquetbol, asiéndonos amigos, ofreciendo a los participantes alimentos y material necesario para crear los códices, pintamos y aprendimos mientras realizábamos las imágenes en distintos lugares de la agencia.

En la realización del códice *Ñuu* contamos en la Agencia Zaragoza con la autorización y ayuda de cuatro agentes que fueron cambiando por año, fueron: Benjamín Montesinos en el año 2017 representó a la agencia cuando pintamos los primeros códices, Fausto Montesinos Santos en el año 2018 autorizó dar continuidad a la realización de los códices, Abelino Celiz Pedro en el año 2019 apoyó la realización de los códices en la sede de la agencia, y Octavio Santos 2020 que fue con quien empezamos a pintar los códices cuando era representante de turismo de la Agencia Zaragoza.

Debido a que dibujamos imágenes en distintos lugares entre la escuela Zaragoza y la sede de la agencia, quedó pendiente el Centro de Salud y otros muros que rodean al *ñuu*. Los dibujos se fueron coloreando, pero algunos aún se continuaban pintando, se borró uno porque el fondo de la pintura estaba viejo y se renovó el color de base. En el trascurso del proceso de pintado contamos con la participación de alrededor de 30 personas entre hombres, mujeres, niños, jóvenes y adultos; compartimos para su participación: conocimiento, refresco, alimentos, equipo digital, pinturas, pinceles y los demás materiales que ocupamos para realizar los murales.

Algunos jóvenes como Pedro y Pablo que nos apoyaron y participaron en los procesos artísticos fueron compañeros en el equipo de básquetbol, ellos se vieron obligados a buscar fuera del *ñuu* nuevas oportunidades para trabajar, sufrimos su ausencia cuando regresamos del viaje que hicimos a Bolivia con la reciprocidad artística. Antes de viajar acordamos con el equipo de básquetbol Zaragoza, de regreso donar uniformes deportivos, fueron 22 camisetas deportivas que hicimos en la técnica de grabado con imágenes que representaban algunas láminas del códice *Nuttall*. No obstante, el día que visitamos la agencia supimos que los compañeros del equipo se habían separado, algunos amigos migraron unos a la Ciudad de México, otros a Oaxaca y Nochixtlán, repartimos las playeras entre las *personas* presentes y no dimos continuidad a este proceso artístico (fig. 75).

La serie con los códices *Ñuu* se continuaban pintando y obtuvimos más apoyo de algunos *ñaxiú* interesados en participar en los procesos artísticos que regalaron ma-

terial de pintura. Las imágenes pintadas han favorecido para que el *ñaxiú* de otras partes visite la Agencia. De ahí que en muchos recorridos turísticos guiados por el maestro Jorge y Octavio con rumbo a Montenegro, principal centro turístico de Santiago Tilantongo, algunos turistas visitan la Agencia Zaragoza para tener una explicación de los códices pintados, son importantes guías que representan lugares y montañas que rodean a Santiago Tilantongo. El *ñaxiú* desconocía parte de esta historia y gracias al código *Ñuu* empezamos a interesarnos, aprender, querer y proteger la herencia que nos dejaron nuestros ancestros, especialmente en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu* (fig. 20).

Figura 75: realización de camisetas deportivas para el equipo de básquetbol Zaragoza en la técnica de grabado con imágenes del código *Nuttall*.



Tercera parte: *mataperreamos* con el mandado *t'choco* y seguimos el rastro al *ñaxiú* que vive encantado bajo tierra en Santiago Tilantongo

“¡Nu'uro ñuu tiko viko! Que quiere decir en castellano ¡Vamos al pueblo que es día de fiesta!” (Explicado por Emilia Santiago Miguel).

Nuestras visitas a la Agencia Zaragoza fueron en días de fiesta como Navidad, Año Nuevo, Todo los Santos, Semana Santa y demás festividades, sacrificamos vacaciones y no visitamos a nuestra familia para ir a *mataperrear* con el mandado *t'choco* al *ñuu*, gracias a este esfuerzo obtuvimos una nueva familia en la Mixteca Alta, aprendimos tradiciones, costumbres, mitos e historias; compartimos ayuda mutua, colectivismo, trabajo en grupo, correspondencia, alimentos, bebidas, protección y participamos en la “Fiesta encantada” en el tiempo de espacio donde viven otras humanidades que vestían distinta ropa.

Iniciamos *mataperrear* con el mandado *t'choco* cuando fuimos a dejar escondido en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu*, el primer borrador de la tesis y allí empezó nuestra búsqueda del *ñaxiú* que vive encantado bajo tierra en el municipio de Santiago Tilantongo.

Cuando aprendimos mitos y códices realizamos distintos recorridos acompañados en momentos por algunos amigos: Félix, Miguel, Octavio, Pedro, Pablo, Adrián, Ángel, Alma, Arturo, Edwin, Rafael y otros *ñaxiú*; iniciamos compartiendo con la tierra, con el *tau nú Ñuhu* y pedíamos permiso para pasar y visitar. Inclusive, compramos aguardiente, dulces, refresco y alimentos que cargábamos para el camino en el municipio de Santiago Tilantongo. Así

pues, visitamos al municipio, íbamos caminando y tardábamos una hora en llegar al cerro *Yuko Tnúú*, o cerro que está Alumbrando, allí estaba la iglesia con su santo patrono Santiago Apóstol, iniciamos buscando huellas del *ñaxiú* que vive encantado bajo tierra, vimos la imagen en la entrada de la puerta de la iglesia, es Santiago Apóstol que está montando a caballo y pisa a un *ñaxiú*, luego encontramos alrededor en las paredes de la iglesia algunas piedras con relieves que creemos le perteneció a antiguas construcciones y podrían ser del templo del cielo, detrás de la iglesia confirmamos algo que podría ser una entrada a la montaña, talvez un túnel que está tapado y cubierto con piedras e impide la entrada para conocer la otra iglesia que contó la abuelita o el templo del cielo aprendido en los códices. Igualmente, en el mismo cerro fuimos del lado donde está el jardín de niños, que en los mitos aprendidos hay una puerta que una vez al año se abre, vimos formas que podrían parecer entradas y están cubiertas con tierra y piedra (figs. 17, 18).

Asimismo, realizamos registros con paisajes que rodean al municipio, nos bañamos en el río *Yutachuxi* que está a 25 minutos caminado de la Agencia Zaragoza y encontramos una gran cantidad de piedras que podrían pertenecer a construcciones antiguas. Con Pablo fuimos a visitar su familia en la Agencia Laguna Grande, que está a 6 horas de distancia caminado desde la Agencia Zaragoza, allí presenciamos el *tequio* para el mantenimiento de la cisterna de agua que alimenta a toda la población. Con Octavio Santos caminamos rumbo a la Agencia de Policía Montenegro, llegamos aproximadamente después de dos horas, realizamos entrevistas y contaron mitos del *ñaxiú* que vive encantado bajo las ruinas de Montenegro (fig. 23).

También registramos la fiesta del santo patrono San José, con la visita de otros grupos y participaron de la ayuda mutua, convivimos en casa de los cajeros que prestaron la ayuda en *da'an*, asumiendo las responsabilidades para ayudar al mayordomo, prepararon y repartieron la comida y bebida, participamos en el equipo de básquet de Zaragoza que fue anfitrión, recibimos visitas de algunos equipos de varias agencias vecinas que vinieron a concursar y participar en el torneo que se organizó para ese día (figs. 13, 27).

Cuando pastamos chivos caminando cuesta arriba, con un sol intenso que nos quemaba *arrarray* (que-
ma), recordamos los consejos de nuestra madre “¿si no estudias vas a tener que pastar chivos!”, sin embargo, este fue el reto que aceptamos como homenaje para la *mama*, estudiamos para ir a pastar chivos, queríamos aprender de este recorrido, iniciamos temprano y regresamos tarde, descansamos poco y no llevamos provisiones para el camino, porque teníamos que viajar ligeros. Hablamos cuando pastamos chivos de lo difícil que es conseguir un trabajo y de lo mal pagado que está el *ñaxiú*. Aprendimos algunas causas de la migración de los jóvenes de la agencia como Pedro y Pablo que también tuvieron que salir del *ñuu* para conseguir mejores oportunidades de trabajo (figs. 12, 28, 29).

Fuimos a recoger leña, con Mario y Félix, tardamos todo un día en cortar y acomodar los troncos, ellos también migraron, en especial el señor Mario que sólo llegó a la agencia a visitar a la familia. La reciprocidad del *tequio*, *da'an* y *tindetna'aro*, genera dependencia de las distintas generaciones y ha ido transformándose para continuar

cuando los que salen del *ñuu*, apoyan enviando dinero para ayudar a los que se quedan, tal como con la abuelita Emilia que, de sus ocho hijos, ninguno puede vivir en la agencia, pero depende de ellos apoyarla (fig. 37).

Mataperreamos con el mandado *t'choco* en casa de la abuelita Emilia cuando ayudamos, preparando comida, pastando al *teachiluchi* o borreguito, cuando fuimos con Santiago a cosechar miel de las hormigas *chocondudi*, vimos cómo siembran y cosechan el maíz y los quelites de manteca, recogimos las frutas de temporada como aguacates y para hacer jugo de limonada, mora y sapote blanco; con Adrián y Arturo caminamos al cerro para cosechar hierba de borracho, para hacer té, visitamos con la abuelita la casa de la señora Flora Heredia, participamos en la fiesta de muerto *viko ndii'yii* cuando fuimos al cementerio y ayudamos a limpiar y decorar las tumbas de los seres queridos. En una madrugada fuimos de caminata a ver el amanecer en los cerros con Rodrigo Santiago, asimismo, *mataperreamos* con el mandado *t'choco* cuando la abuelita Emilia se quedaba sin agua y teníamos que acarrear del pozo; ayudamos matando los chinches de los colchones y fumigamos repetidas veces, fuimos con el tío Rafael para registrar el cortado de leña que fue utilizado para preparar la comida. Aprendimos a cortar el maguey para sacar el pulque con el tío Serafín Palacios. Regalamos fotografías tomadas en una anterior visita y obras de arte en la técnica de esmalte vítreo a la escuela Constitución. Fuimos a jugar básquet en el municipio representando al equipo Zaragoza. Proyectamos películas para ver con los niños de la escuela Zaragoza, acampamos con la familia Montesinos

C. en *Yuu Kahua Yaxi* (Cañada de Peña de Jícara) para ver si escuchábamos los “Festejos encantados”; y por recomendación de las señoras Epifania y Octaviana, recogimos tierra especial para el baño, que hace crecer sano el cabello y lo alisa.

Sucedió en la vida en familia del *ñaxiú* por una cadena de acontecimientos que nos permitieron convivir y nos invitaron a sus celebraciones, tal es el caso en la fiesta de Pablo con la culminación de la secundaria y Adrián con la culminación de primaria. Participamos del cumpleaños de la señora Octaviana, ahí la familia Montesinos C., nos propuso realizar el códice “*Camino y cargador*”, después esta familia nos invitó a participar de la ceremonia de sanación de Juventina, por la parangonera Eufrosina y para poder realizar su registro tuvimos que pedir permiso al *ñutilu* porque decían que es muy delicado y no permite tomar fotos, gracias a que llegamos como amigos, el *ñutilu* aceptó nuestra participación en la fiesta de curación (figs. 30, 38).

Posteriormente a la restauración del mural “los venados” en casa de la familia Santos P., el señor Alfredo y la señora Epifania, nos enseñaron mitos e historias de la gente que vive encantada bajo tierra y de las actividades del cajero en el *da'an* y *tindetna'aro*. Nos invitaron a participar en la barbacoa y Edgar nos ayudó, realizando un registro completo con el proceso de la preparación. Más tarde, pudimos ayudar a la Supervisión Escolar de Educación Indígena escolar número 13 de la Jefatura de Nochixtlán, que se encuentra en Santiago Tilantongo, participamos con el señor supervisor Joel para que tengan el mural que querían, pero no contaban con el presupuesto. Dicho de otro modo, apoyamos a esta

institución compartiendo el conocimiento de cómo realizar un mural y la posibilidad a tomarse en cuenta para participar y crear murales con la ayuda colectiva en *tequio* (figs. 14, 31, 33).

Algunas actividades se realizaron en horarios de la tarde, dejando para la mañana preparar los materiales, cargando la batería de la cámara y descargando la información realizada el día anterior. Las actividades se realizaban hasta entradas horas de la noche, luego nos dirigíamos a descansar compartiendo la cena con la abuela Emilia y la señora Clotilde que nos visitaba trayéndonos comida para compartir en *da'an* y *tindet-na'aro*. Y pedíamos consejos en los sueños al *ñutilu* traducidos por la abuelita Emilia, para resolver las actividades que nos encontrábamos realizando.

Mataperrear con el mandado *t'choco* en el municipio de Santiago Tilantongo, fue el proceso artístico que más tiempo y dedicación física nos exigió, lamentablemente en muchas ocasiones no contábamos con el tiempo necesario para realizar las caminatas y algunas actividades las tuvimos que suspender. No obstante, el tiempo de espacio no nos permitió ir a la casa de la lluvia *Ve'e Dau* a hacer la ofrenda para hacer llover, o a visitar al grupo que se inundó y quedó bajo el agua, no fuimos a caminar ni acampar en la montaña *Yuko Kahua Ndu Ñu Viko* en la Agencia Tres Lagunas, donde muchos *ñaxiú* han sido llevados al *ñuu* encantado y finalmente, no pudimos ir a ver las huellas de animales y personas en las piedras que se macizaron y lamentamos no pudimos conocer todo el municipio.

En algunas ocasiones recibimos obsequios para hacernos más amigos y como regalo de devolución, continuamos obsequiando los esmaltes que nos donó la maestra Aurora Cepeda (FAD, UNAM), esta fue una estrategia artística que contribuyó para continuar compartiendo muestras de cariño tal como aprendimos en la reciprocidad del *da'an* y *tindetna'aro* para vivir en amistad e iniciar relaciones de amistad. Asimismo, imprimimos y regalamos muchas de las fotos, fue otra muestra de cariño. Octavio Santos en algunas ocasiones nos visitó en la Ciudad de México, con el propósito de organizar las fotos de las actividades que había realizado en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu* como *tequios* y excursiones. Iniciamos diseñando en *Photoshop* pero lamentablemente no pudimos continuar por la poca disponibilidad, quedó pendiente la realización de los diseños con las imágenes para subirlas a una página que se quiere realizar de la gruta *Xe'e Ndu Numeñu*.



Figura 76: continuó los procesos artísticos en los meses de contingencia sanitaria del Covid-19, de marzo a junio de 2020, Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo, Oaxaca: cosecha de miel de hormiga, paisajes, *tequio* para construcción de la carretera, peña de la letra y pintado de 8 Venado, Garra de Jaguar en piel de venado.

De cómo sucedió la reciprocidad artística en *ayllu*

Continué con la investigación para mostrar la continuidad de la reciprocidad artística en *pacha* como tiempo de espacio en *ayllus* encantados que participaron de los procesos artísticos. Este apartado está dividido en tres partes:

Primera parte: *¡jallalla, reciprocidad artística!*

Emma Rivas Escobar, de 85 años de edad, nos recibió en uno de sus departamentos de alquiler en la ciudad de La Paz, Bolivia, desde el mes de agosto de 2018 hasta enero del 2019. Nos permitió llamarla *abuelita* porque nos hicimos amigos desde el día en el que llegué. Compartimos hoja de coca, durante el transcurso de la estancia de la investigación, me enseñó detalles de la vida aimara y quechua porque habla los dos idiomas, lee hoja de coca, *challa* y realiza comunicación con el mundo otro. Con ella iniciamos nuestro aprendizaje sobre la relación recíproca entre el *ayllu* y la *Pachamama*. El mes de agosto es importante para las ofrendas, es cuando la *Pachamama* tiene más hambre, por lo que se le puede ofrecer comida y pedir deseos. Por eso, participamos en las ofrendas con las mesas, y colocamos algunas cosas en un canasto^p. Al poner la mesa, la abuelita

^p Como: flores, frutas, grasa e hilo de llama, láminas de papel de oro y

colocó todos los elementos en el canasto junto a las cartas de peticiones, pedimos la ayuda para aprender, no sufrir accidentes ni contratiempos y participar en amistad con la reciprocidad artística. Nos dijo que a la *Pachamama* se le pide poniendo cada parte de la mesa con fe, orando, compartiendo hoja de coca, vino y música. Se quemó el canasto con todos los elementos dentro y la abuelita leyó e interpretó los mensajes del fuego y la ceniza que tradujo a formas que iban cambiando constantemente, para la abuelita la imagen del *titi* fue la que predominó, dijo que representa a un animal sagrado que otorga abundancia y fertilidad.

La abuelita Emma ha vendido artesanía durante aproximadamente 55 años en el sector de Artesanías Linares, Mercado de las Brujas. Cada mañana, primero *challa* regando aguardiente y coca en el piso del local comercial, antes de iniciar la venta para que le vaya bien, llegue la clientela, venga la suerte y pueda vender *biencito*. Dice que siempre hay que saludar con cariño a la tierra, es una ofrenda diaria. Por ende, para iniciar el día se *challa* y comparte con los amigos. Realiza ofrendas para dar las gracias y pedir ayuda, especialmente en el mes de agosto, pero no necesariamente tiene que ser una fecha especial, es cualquier día que uno quiera, es la voluntad para dar un cariño, todo se puede quemar, que la *Pachamama* reciba el humo, es eso lo que come. Sin embargo, en cada lugar lo hacen a su manera, dan todo a la tierra, también ponen el *sullu*, el feto de llama, pero eso ahora está prohibido (fig. 11).

plata, alimentos y objetos con imágenes en dulces que representaban animales, dinero, carros y casas; manos con dinero o con eseritos: salud, trabajo, dinero, amor; representaban fachadas de casas, un sapo, un jinete con un caballo parado en dos patas, abajo una serpiente, arriba una estrella y por último, un dulce que representaba una cadena de montañas en un día de sol y divisiones de terrenos en sus faldas.

Como apoyo para iniciar la invasión con la reciprocidad artística, fuimos a Copacabana a la *apachita* o cima del cerro El Calvario, ubicado a orillas del Lago Titicaca, lugar importante para realizar ofrendas y peticiones. Nos lo recomendó la abuelita Emma. Ahí acuden personas nacionales y extranjeros, prenden velas de colores, sahúman y truenan juegos explosivos, riegan y comparten coca, flores, licor, alimentos y dulces; piden activar los deseos representados en objetos en miniatura, son formas de luz que se compran en la cima y se llaman *illas*, con distintos modelos de casas, autos, también hay títulos académicos, para que se conviertan en realidad en un futuro próximo, por eso se *challa* y se ayudan del especialista *yatiri* o chaman aimara. Así pues, escribimos una carta que dejamos escondida en un lugar de esta apachita, para eso realizamos la *challa* de hoja de coca, cerveza y aguardiente. En la carta pedimos a la *Pachamama*, material y espiritual protección y su participación en los próximos meses para la reciprocidad artística, a cambio, ofrecemos la circulación de dones que incluyen creaciones artísticas, prestigio, reconocimiento, ayuda mutua, colectivismo, trabajo en grupo, correspondencia, conocimiento y convivencia al compartir: amistad, protección, alimento y bebida (fig. 10).

Para realizar la movilidad y darle seguimiento a todos los procesos artísticos que iban a suceder en Bolivia, contamos con el apoyo de la maestra Ivonne Farah Henrich, docente Investigadora de la Universidad Mayor de San Andrés, CIDES-UMSA. Con la maestra planificamos mensualmente las actividades, y buscamos al grupo interesado en participar de la reciprocidad artística. Ella nos presentó con el antropólogo Richard Mujica, quién nos invitó a la

Reunión Anual de Etnología 2018 en el MUSEF, se llevaría a cabo del 20 al 24 de agosto de 2018. En el evento varios antropólogos, historiadores y personas de algunos grupos expusieron temas relacionados a “La rebelión de los objetos *LITICOS*”. Uno de ellos, Mario Pachaguayaya, Jefe de Investigaciones del Instituto Arqueológico Tiwanaku, expuso el tema “La vida cósmica de las piedras”, en el que propuso la necesidad de tomar en cuenta al pensamiento andino que otorga a las cosas un orden distinto ubicado en otro tiempo y espacio, donde los objetos son seres que operan de modos distintos, tanto la Arqueología como la Antropología no han tenido las herramientas adecuadas para acceder a él. Además, dijo que el sujeto interactúa con su espacio doméstico y social de este mundo, con espíritus y deidades que vienen del mundo otro. El ser humano andino sustenta su visión del mundo en la relación con el todo, construye relaciones recíprocas para negociar y contrarrestar, para predecir y curar enfermedades. En el mundo andino es muy importante aprender de los conocimientos locales, para poder ver al verdadero humano del *ayllu*.

En la Reunión Anual de Etnología también conocimos a Isaac Callizaya, quien expuso sobre su grupo Isla Pariti, con él acordamos una visita al *ayllu* para el día sábado 25 de agosto. Luego de conocer el grupo nos ayudó Isaac Callizaya, para obtener la aprobación del señor Alcalde Pablo Alanoca Copa, Gobierno Autónomo del Municipio de Puerto Pérez. Nos autorizaron iniciar la reciprocidad artística en el municipio en el mes de septiembre de 2018, Isaac Callizaya nos invitó al Festival de Música y Danza Autóctona, presentándonos a Lisleen Lagrava que se encontraba organizando junto a Heydi Lima la excursión al festival. De ahí que en la visita a la Isla Pariti el día 22 septiembre de 2018, cono-

cimos al señor Subalcalde de Cascachi, Ángel Mamani, el señor Secretario General de Pajchiri, Oscar Limachi Mendoza, otras autoridades y con el *jaqi* de este *ayllu*, pactamos trabajar en reciprocidad artística junto al *ayni* y *mink'a*, proponiendo participar para aprender de las actividades colectivas, vida diaria, costumbres, mitos, tradición y difundir el *ayllu*, remontando instantes de vida, compartiendo su patrimonio histórico y paisaje natural.

Segunda parte: proceso artístico en Pajchiri

Viajamos a Pajchiri desde la ciudad de La Paz, Bolivia, al municipio de Puerto Pérez, hasta la casa de los abuelitos Rufino y su esposa Salomé, viajamos en teleférico llegando a la Terminal Interprovincial de El Alto, ahí compramos provisiones, pintura, pinceles y otros materiales que ocupamos para realizar los murales. Nos fuimos en el transporte colectivo que sale a las 2:00 p.m., el autobús llegó a la Isla Quehuaya sin ingresar a Pajchiri, nos dejó un poco antes en la parada más próxima al *ayllu*, caminamos 30 minutos y llegamos aproximadamente a las 6:30 p.m. Primero, conocimos a los padres del señor Subalcalde Ángel Mamani, los abuelitos Rufino, de 85 años, y su esposa Salomé, de 75 años, ellos me recibieron y dieron alojamiento, protección y alimentos, nos permitieron quedarnos en uno de sus cuartos en la casa de adobe y techo de totora que estaba deshabitado, sus siete hijos no viven en casa, migraron para obtener mejores oportunidades y progreso económico fuera del *ayllu*, igual que el señor Subalcalde Ángel Mamami y su familia que viven en la ciudad de El Alto.

Con los jaqi de este *ayllu* primero *challamos* y compartimos alimento, bebida y el *pijcheo* de hoja de coca, acompañado de lejía que se usa para endulzar. Después, iniciamos actividades de acción comunitaria aprendiendo con la construcción de un muro en la escuela Pajchiri, participamos del primer *apthapi* compartimos todos, aunque no traigamos comida compartimos. Enseguida, invitaron la hoja de coca y el refresco, finalmente, empezamos a realizar otras acciones *mataperrear* con el mandado *t'choco*, para aprender detalles de la vida cotidiana y del trabajo que exige el esfuerzo, ayuda mutua, el colectivismo, trabajo en grupo y correspondencia para el bien común (fig. 44).

Cuando las actividades personales del *jaqi* se dejaron de realizar para participar de la *mink'a* y *ayni*, aprendimos de la acción colectiva para la siembra de totora, subimos algunos cerros para participar de la fiesta de San Andrés, ir a la *apachita* y pedir por los sembradíos, conocimos los cerros *Chugayami*, *Alkamari*, *Pukara*, *Aguere*; asimismo, sufrimos con la reciprocidad negativa cuando cayó la helada y la tristeza del grupo advirtió una tragedia con dificultades en la negociación con el mundo otro. Ese mismo día escalamos la montaña *Japuta*, visitamos la *wak'a*, *challamos* y nos despedimos, pidiéndole protección, ayuda y reconciliación a la *Pachamama* para continuar en el tiempo de espacio de la reciprocidad artística (figs. 43, 55, 56, 58, 59).

En casa de los abuelitos Rufino y Salomé, aprendimos como realizan el queso, inicio cuando caminamos y navegamos por una hora para ir a alimentar a las vaquitas, borregos y chanchitos, que se encontraban en la

pampa que está en la parte del Lago menor del Titicaca. También acompañamos al *jaqi* en sus días de fiesta con su música, danzas y vida diaria, fuimos con Marcelino Mendoza a revisar sus trampas para la *choka* (ave acuática); participamos en la boda de Reinaldo y Silveria, que recibieron regalos de sus invitados como ayuda en *ayni*, y trabajamos con la familia Herrera Quispe en la mina Cooperativa Taipicollo (figs. 45-49, 59).

La casa de los abuelitos esta junto a la Escuela Pajchiri, nos presentamos a los maestros, autoridades, niños y niñas de la escuela, se interesaron en participar de la reciprocidad artística, tenían un muro que querían pintar y aceptamos realizar un mural. Los bocetos se realizaron con las imágenes de los archivos obtenidos cuando fuimos a *mataperrear* con el mandado *t'choco* en el *ayllu* y se acompañó a la propuesta de los maestros con los personajes de Bartolina Sisa y Túpac Katari, realizando el mural que llevó por título: “Danzas *Qarwani* y *Chayawa Anata*”, los maestros de la escuela Pajchiri y las autoridades del grupo nos compartieron la comida, bebida y la hoja de coca, participamos en el proceso de pintado que duro tres meses, finalizamos con la fiesta de clausura del año escolar en la escuela Pajchiri en el mes de diciembre de 2018. Al pintar participamos en la vida académica de la escuela Pajchiri, creamos imágenes para reactivar deseos de lucha y recordar la historia remontada en el *ayllu* a favor de la *Pachamama* (figs. 50-54, 57).

Tercera parte: proceso artístico en la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti

Viajamos el día sábado 25 de agosto de 2018, junto a

Marina, turista argentina, e Isaac Callizaya, a la Isla Pariti, pasando primero por Isla Quehuaya. Isaac nos presentó al señor Subalcalde Saigon Warawara Mendoza y propusimos participar en la reciprocidad artística, pero no llegamos a ningún acuerdo, tiempo después, nos encontramos nuevamente y fue en el festival de música y danza autóctona en el municipio de Puerto Pérez cuando finalmente acordamos visitar su *ayllu*. El día 6 de octubre de 2018 llegamos al grupo y pactamos con el señor Félix Mendoza, Secretario General de Quehuaya, otras autoridades y con el *jaqi* de este *ayllu*, trabajar por *ayni* y *minga* los procesos artísticos que iban a suceder durante los próximos tres meses. Nos hospedamos en el albergue y podíamos cocinar y compartir con turistas, investigadores y las personas que llegaban de otros grupos para asistir a reuniones y eventos que incluían convivios con el *apthapi*. Esta posibilidad de participación donde ya no era ni el abuelito o abuelita, nos enseñó un rasgo nuevo de la reciprocidad artística, sin embargo, al no convivir en familia se nos dificultó acercarnos al grupo, por lo que se desarrolló con la participación de los visitantes y turistas, como Diego Michiels, estudiante de maestría de la Universidad Libre de Bruselas, Bélgica, quién registró el proceso de dibujo del mural.

Realizamos registros de los *chullpares*, paisajes y del grupo de música y danza de la Isla Quehuaya. Daniela y Rosa estudiantes de enfermería donaron un muro y el señor Subalcalde nos propuso participar para realizar un mural. Aceptamos trabajar en reciprocidad de la *minga* y *el ayni*, ocupamos el proyector para una mayor participación y pintamos las imágenes que representan a la danza llamada “Los balseros de Quehuaya” que bailan en los

chullpares en honor a sus antepasados. Pintamos el mural con los jóvenes, fuimos avanzando junto con la creación de un mosaico, pegando algunas piedras, fue el proceso artístico que continuamos desarrollando en el transcurso de los próximos tres meses, pero la poca disponibilidad disminuyó el ritmo y la participación, quedando el mural en una etapa inicial de desarrollo, esperando poder continuar próximamente (figs. 60-64).

En un recorrido que realizábamos por la Isla Quehuaya encontramos a la familia Arequipa Limachi sembrando papas, nos permitieron participar para aprender la relación con la *tirra mama* en la siembra, convivio y dialogo con ayuda de la hoja de coca que traduce los mensajes de la tierra para saber si atacaran los fenómenos naturales como la helada y el granizo a los sembradíos (fig. 65).

Una vez llegamos a la Isla Quehuaya en días de fiesta con la clausura y egreso de los estudiantes de último año del colegio Quehuaya, aprendimos el *ayni* en la entrega de dones y se anotó cada regalo, el graduado adquirió nuevas obligaciones sociales, inicio su vida laboral para pagar sus deudas que adquirió (fig. 67).

Igualmente, el señor Subcalde de la Subcentral Isla Quehuaya, Saigón Warawara Mendoza apoyó la participación en el *ayllu* de Isla Tirasca, fuimos y nos entrevistamos con sus autoridades, e iniciamos aprendiendo de Rufino y Eloy Macario, quienes nos contaron la migración de la mayoría de habitantes del grupo. Conocimos sus *chullpares* que necesitan un estudio más profundo, mostraron el patrimonio sacado de algunos

chullpares que se cavaron y encontraron piezas cerámicas con varios tipos de cráneo alargado, medio y crecido, pero hay mucho más por descubrir. También nos explicaron sobre las autoridades que andan con chicote, nos interesó el que llaman *Yapu K'hamani* o guardián de los sembradíos que negocia con los fenómenos naturales como la helada y el granizo (fig. 60).

Participamos en la celebración en honor al día de Todo los Santos, visitamos las mesas que ofrecieron a los difuntos, bailaron y tocaron *Chayawa Anata* y aprendimos del *ayni* que también participa en este día de fiesta como ayuda y regalo de devolución que continúa después de la muerte del *jaqi* (fig. 66).

Finalmente, en la Isla Pariti, el día que fuimos con Isaac y Marina, turista argentina, hablamos con el padre de Isaac, Armando Callizaya. Él nos explicó el gran problema que tiene el *ayllu* con la migración, que ha dejado en la actualidad a sólo 42 habitantes y tienen a una niña que va a la escuela como única alumna. Nos interesó este tema porque su patrimonio reúne paisajes, distribución arquitectónica de casas hechas en adobe, teja y totora, tienen en su museo comunitario la cerámica que encontraron y representa al *titi* que vive en dualidad, símbolo de fertilidad del Lago Titicaca, el *titi* representa la continuidad de la vida que depende de la dualidad, donde todos los seres y las cosas, están en pares. Su nombre Pariti significa par. La dualidad aparece también en la cerámica que muestra a un humano que está cambiando de piel a felino. La reciprocidad artística quiere vivir la experiencia con la graduación de la escuela

de la última niña que vive en Pariti, participar en la experiencia de vivir la dualidad hombre/mujer que ha sentenciado el fin de un ciclo milenario en este grupo (fig. 42).

Figura 77: Esculturas y restos arquitectónicos en Tiahuanaco.



Conclusiones

En este documento se explicó el proyecto artístico titulado **La reciprocidad artística en ñuu, ayllu y otros grupos encantados**, desde su concepción y desarrollo hasta sus particularidades locales, en tres puntos del continente americano junto a cinco grupos encantados: San José de Morán, Calderón, Pichincha, Ecuador; Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo, Oaxaca, México; Pajchiri y Subcentral Isla Quehuaya en los grupos de la Isla Quehuaya, Isla Tirasca e Isla Pariti, Puerto Pérez, La Paz, Bolivia (fig. 1).

Se mostró el proceso de trabajo en el que la naturaleza participa junto con los humanos y los seres materiales y espirituales en un proyecto artístico que funciona por un arte participativo que utiliza a *pacha* como tiempo de espacio de la reciprocidad artística e incluye sistemas recíprocos con prácticas y conocimientos ancestrales de solidaridad, ayuda mutua, colectivismo, trabajo en grupo y correspondencia. Nuestro punto de partida fue que la civilización mundial sólo se formará mediante la coalición de culturas locales. De hecho, los *runas*, *jaqi*, *ñaxiú* y los otros humanos estamos atrás de esa coalición. Por ejemplo, son los animales más rápidos porque llegaron a regiones apartadas de la naturaleza, donde podría suponerse que formaron sociedades intactas, su encuentro se dio varios años antes que las invasiones de los humanos (Strauss, 2013, p. 336). Por eso, en esta tesis damos especial relevancia a la explicación sobre la forma en la cual se siguió a los agentes, actores y actantes, de ellos aprendimos métodos empleados sobre acciones

de otros agentes, quienes fueron capaces de hacer actuar a fuerzas anónimas y frías (Latour, 2005, p. 28). La participación de las agencias fue muy extensa y de muchas maneras, dieron identidad a la montaña, río, árbol, piedra, etc. (p. 40-42), así como exigieron conexiones sociales “materiales”, “biológicas”, “psicológicas” y “económicas” (p. 69). Así pues, usamos la agencia primaria en humanos y la agencia secundaria en los procesos artísticos bajo una agencia distribuida que involucró a humanos sobre otros humanos que usaron distintas ropas, algunas de tipo animal, planta, cosa, o ser puro espíritu y alma, mediante la “abducción de la agencia” como índice con fisonomía humana por extensión, de acción distribuida del agente (Gell, 2016, p. 25, 26). En otras palabras, los procesos artísticos como agencia secundaria situados en los dones dependieron, para su creación, de la preexistencia de algún tipo de humano necesitado en dar o recibir, dotado de agencia primaria para que dé inicio a acciones mediante actos intencionales (p. 43). Igualmente, supusimos la coautoría capaz de participar en los procesos artísticos como agente que responde a principios de relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad. De ahí que la agencia fue intencional, iniciada por un agente que tuvo la capacidad de provocar que ocurrieran cosas a su alrededor y planeó previamente. Reconocimos al agente sólo cuando actuó como tal y modificó el entorno causal (p. 48-54). Los agentes no solamente “utilizaron” artefactos, sino también “fueron” artefactos, mientras uno ejercía la “agencia”, otros la recibían y eran facultados, por un momento, como actores que ayudaron a realizar procesos de creación artística (p. 228).

Las aportaciones de la reciprocidad artística incluyeron

saberes ancestrales, participación grupal y apoyo mutuo, es decir, sucedieron con algunas similitudes y diferencias entre el *tequio* y la *minga*, y del *da'an* y *tindetna'aro* con el *ayni*.

Con los procesos artísticos logramos actualizar conocimiento ancestral del *coatequitl* Mexica, en el que está presente el *tequitl* (1325-1521), y *mita* Inca que está presente en la *mink'a* (1438-1537), con características comunes: sistemas tributarios obligatorios que respondían a órdenes de los gobernantes para trabajar gratuitamente en beneficio del estado o mutuo, con la ayuda por turnos en relevos de grupos, no se podían eludir. Inaugurada en el ritual, la ofrenda y el trabajo físico, junto al calendario agrícola. En la época de la colonia: al *tequitl* Mexica se le conoció como *tequio*; a la *mink'a* Inca se le conoció como *minga*; teniendo características comunes como: obedecía al trabajo obligatorio, forzado y exigido por los españoles. Sin embargo, los miembros de los grupos amerindios tenían que ayudar a contribuir con su esfuerzo físico, comida, bebida y prestar su propia herramienta de trabajo. De ahí que, se compara con la faena o fatiga y se regala la mano de obra.

La aportación en los procesos artísticos con el uso actual del *tequio* en la Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo, en Oaxaca, México, sucedieron cuando aprendimos: en el *ñuu* se llama *tñiñu ñuu al tequio* del pueblo; *tñiñu ichi* es el *tequio* de camino, *tñiñu ndute*, *tequio* de agua y *tñiñu vee*, *tequio* para construcción de una casa. Es unirte para trabajar, todos tienen que participar, aunque en su peor versión no les den ni refresco, cada quien tiene que llevar su propia comida; trabajan todo el día hasta las seis de la tarde, es

obligatorio, anotan a quien no participa. No obstante, promueve la explotación, rivalidad y competencia.

La aportación en los procesos artísticos con la participación de la *minga* o *mink'a* en *ayllus* de Pajehiri y la Subcentral Isla Quehuaya, Puerto Pérez, en La Paz, Bolivia, sucedió cuando aprendimos: en los grupos aimara del Lago menor Titicaca trabajaron en acciones colectivas y comunitarias, participando toda la familia como miembros del *ayllu*, jóvenes y adultos, hombres y mujeres. Sin embargo, antes de iniciar, se *challa* y *pijchea*, se pide la mano para quitar escombros, arreglar los centros religiosos, las canchas deportivas, dar mantenimiento a la escuela, pintar los muros de lugares públicos, sembrar, cosechar y para realizar fiestas, puede durar varias horas y hasta días; a la hora de comer todos participan del *apthapi*.

De ahí que, encontramos características comunes en los sistemas de reciprocidad *tequio* y *minga* en el *ñuu* y *ayllu* que juntamos en la reciprocidad artística: trabajan en colectivo, la ayuda es obligatoria, solidaria y el bienestar es compartido para la participación y apoyo en tareas y labores con la creación y mantenimiento de obras para el servicio público. Reciprocidad simétrica y asimétrica, responde a mandatos por órdenes de los servidores con cargos públicos que convocan a personas de uno o varios grupos para arreglar, mantener y construir; garantiza la circulación del don por la necesidad de vida, las autoridades tienen que proporcionar lo indispensable para que se lleve a cabo y no debe faltar alimento ni bebida, todos los que se reúnen, lo necesitan; se realiza ocasionalmente y no se paga. Conserva la

estabilidad y autosuficiencia laboral del grupo y su uso es muy frecuente.

La aportación que mostramos con el uso actual del *da'an* y *tindetna'aro* en la Agencia Zaragoza, Santiago Tilantongo, en Oaxaca, en los procesos artísticos: el *da'an* es la correspondencia y el *tindetna'aro* la ayuda mutua. *Shi ku Da'aro*, vamos a ayudarnos y quedamos en pendiente para corresponder de la misma manera, ayuda o especie similar. Se practica especialmente entre mujeres y de ellas con toda la familia, vecinos y amigos, parientes que viven fuera del grupo, amigos allegados a la familia, incluso antepasados familiares fallecidos, almas, espíritus y con gente de fuera. La devolución del don incluye mano de obra, comida y bebida y otros dones; se realiza especialmente en tiempo diferido, cuando corresponda y salga adelante. Está presente cuando las vecinas se visitan y regalan comida, se usa para la fiesta, con los cajeros y el deporte cuando, los equipos de básquetbol visitan y compiten, no obstante, el *da'an* se lo confunde con la *guetza* (ayuda, trueque) zapoteco y su práctica es cada vez menos frecuente.

Por otra parte, la aportación que mostramos con el uso actual del *ayni* en Pajchiri y la Subcentral Isla Quehuaya en los procesos artísticos, fue: *ayni yanapay sina*, sirve para ayudar, es pedir ayuda a la *Pachamama* con la *challa* para trabajar todo el día. Practicado en la temporada de siembra y cosecha con todos los miembros de un mismo grupo, incluye compartir el *pijcheo* de coca y el *apthapi*. Se practica en fiestas, pero si no se anotan es por regalo, por tanto, su práctica es muy frecuente.

Asimismo, encontramos algunas características comunes entre el *da'an*, *tindetna'aro* y *ayni*: incluye saberes ancestrales de apoyo recíproco entre los miembros de un mismo grupo. Se practicó antes del *tequio/minga* y después, apoyando y recibiendo ayuda del *tequio/minga*. Representa reciprocidad simétrica e interesada, solidaridad, complementariedad, colectivismo, trabajo en grupo y correspondencia entre los integrantes del grupo, incluye fiesta y relaciones con los familiares vivos, muertos, espíritus y deidades. Intercambio igualitario para dar la mano y salvarlo del compromiso; dar y recibir equilibradamente e involucra formas no mercantiles de intercambio, pero el deudor hace uso del dinero para comprar y devolver la ayuda. La persona que recibe la ayuda adquiere un compromiso que dura toda la vida y si muere, lo continúan los demás integrantes de la familia; se da la mano por amistad, mutuo acuerdo, espontáneo y voluntario; ocurre cuando se ofrecen alimentos, conlleva consuelo y alegría. Existe la reciprocidad formalizada que es obligatoria porque se anotan y guarda en cuadernos, pero también puede darse por mutuo acuerdo. En la construcción, si yo ayudé a su hijo y ahora necesito para mi hijo, si eso no se paga, es *da'an*, *tindetna'aro/ayni*, con la ayuda devuelta en un tiempo diferido a corto o largo plazo; la demora o incumplimiento en su devolución ponen en riesgo las relaciones de amistad.

De ahí que, gracias a los sistemas de reciprocidad con el *tequio*, *da'an* y *tindetna'aro*, contamos la historia de los hechos reales que dieron origen, por ejemplo, al hallazgo de la gruta *Xe'e Ndu Numeñu*, así como a otros mitos y sucesos ancestrales. Asimismo, difundimos el idioma, la vida en familia, las fiestas del santo patrono, la ayuda del cajero, curaciones con los *parangoneros*,

representamos al *ñuu* jugando básquetbol, juntamos experiencias de vida de distintas culturas. Después, denunciamos la migración de varias generaciones y mostramos la hospitalidad del *ñuu*; enseguida, dejamos el rastro del *ñaxiú* que vive encantado bajo tierra, auspiciamos la comunicación con el mundo otro en los sueños y dimos a la tierra *ku-ñaro tau nú Ñuhu* alimentos y bebidas para la protección, ayuda y promovimos la herencia ancestral cuando ayudamos a pintar el códice *Ñuu* en lugares públicos y privados y narramos la vida del Señor 8 Venado, Garra de Jaguar. Posteriormente, mostramos otras posibilidades para realizar encuentros artísticos y turismo comunitario, por ejemplo, con la exposición colectiva, interés que compartimos con otros artistas. Invitamos a participar al *ñaxiú*, que no es de esta tierra, escuchamos todos los que estuvimos en el *ñuu* “cómo que quema torito”, encontramos restos cerámicos, sufrimos el mismo dolor por la pérdida de los seres queridos. Finalmente, nos devolvieron la visita en la Ciudad de México e iniciamos la difusión del *ñuu*, en las redes sociales, como Facebook y YouTube.

Asimismo, gracias a los sistemas de reciprocidad con la *minga* y *ayni*, contamos con las aportaciones que se realizaron en el *ayllu*: difundimos el idioma, mitos, costumbres, tradiciones, museos comunitarios, lugares públicos, paisajes y riquezas arqueológicas; mostraron un grupo organizado y generoso que vive en dualidad, comparte comida y bebida en el *apthapi* y el *pijcheo* de coca, respetuoso con la *Pachamama*, material y espiritual, ofrece constantemente muestras de cariño con las mesas y pide protección diaria *challando*. Dado que primero se mostraron imágenes

con paisajes naturales y ruinas arqueológicas, después quedaron pintados murales en los cuales utilizamos imágenes importantes con trascendencia historiada como Bartolina Sisa, Túpac Katari y los *chullpares*, la belleza natural que poseen con su flora y fauna, música ancestral, danzas *Qarwani*, *Chayawa Anata* y de los balseiros que realizan en totora variedad de utensilios y artesanía. Enseguida, difundimos sitios turísticos donde se podía cocinar y compartir con turistas, investigadores y las personas que llegaban de otros grupos; mostramos la entrega de dones y se anotó cada regalo; posteriormente, se denunció la reciprocidad negativa con la caída del granizo y la helada, la migración que sufren los *ayllus* y la necesidad de profundizar en los estudios de los *chullpares* que faltan por descubrir. Así como nombramos la forma de organización en especial con el *Yapu K'hamani*, igualmente difundimos la fiesta de Todo los Santos, patrimonio cultural que reúne la continuidad de la reciprocidad con los muertos.

Así pues, lo que se explicó fue una experiencia que tiene que insertarse en el ámbito del Arte Participativo, Antropología, Economía, Ecología, Religión y en la magia. Todo lo creado es un proceso artístico que tiene que continuar, corregir, mejorar y seguir tejiendo la soga de *pacha* como reciprocidad artística a otros grupos y coordenadas geográficas, para eso sugerimos algunas prácticas recíprocas en posibles grupos a los que nos interesa expandirnos y continuar creando por reciprocidad artística, mediante el ofrecimiento de dones y la ayuda de sistemas recíprocos económicos de subsistencia y saberes ancestrales. Describimos algunos ejemplos con formas de reciprocidad en comunidades oaxaqueñas,

por mencionar un estado, no siendo exclusivo en el que podríamos realizar los procesos artísticos, por ejemplo: amuzgo: *koma' kwe'jndyo ndue* (cambio brazos y manos), *tz'ian tjon* (trabajo de pueblos). Chinanteco: *dzá ken tá* (trabajo de ayuda, convite para ayudar) *ta'fi* (fatiga, *tequio*). Chontal: *maypa lanik* (ayuda mutua), *añik* (*tequio*), Huave *monbiolüy* (ayudada mutua). Mazateco: *xayah* (ayuda mutua), *x aba san* (*tequio*). Mixe: *putëjkën* (ayuda mutua), *tunëënpijën* (mano vuelta o devolver el trabajo), *Kumuntyunën* (*tequio*). Zapoteco del Ismo: *Xhu'a'acane'un* (vamos a ayudar, para las mujeres), “cambiamos” (para mujeres), “mentirita” (para mujeres); *a'aca'ne'un raa raca* (*tequio*, ayuda en el trabajo). Mixteca Baja: *na chinxee ta'a ndo* (vamos a apoyarnos), *chino ñuu* (trabajo para el pueblo). Mixteca Alta: *chineei ta'a* (*Nuyoo*) (ayuda mutua) etc. (Barabas, 2003, p. 47).

La realización de los procesos artísticos se acomodó a los requerimientos de los lugares públicos y privados, debido a que tomamos en cuenta que en estos escenarios existía la necesidad de pedir permiso, son lugares donde habitan seres materiales y espirituales y poseen guardianes que cuidan y vigilan, no están abandonados y hacen enfermar a quienes no piden permiso para transitar o trabajar, de ahí que invitamos a estos espíritus y almas a participar en las creaciones artísticas ofreciéndoles dones que incluían cigarros, sahumerios, alimentos y bebidas, cuando realizamos actos votivos con la *challa* o *ku-ñaro tau nú Ñuhu*. Sin embargo, fue necesario aprender del personaje chamán para vestir distintas ropas y negociar en rituales y en los sueños. Y así, obtuvimos mensajes interpretados favorablemente porque aceptaron participar en la reciprocidad artística y lo supimos cuando no enfer-

mamos, ni sufrimos contratiempos y no hubo miramientos ni peleas.

Igualmente, con esta tesis mostramos que la reciprocidad artística se ubicó en la fisura occidental/amerindio, con *pacha* como tiempo de espacio con la producción artística en una zona intermedia que creó y se apoyó de la dualidad. Debido a que logramos abandonar un mercado del arte mediante la amistad y el apoyo mutuo de los distintos sistemas de reciprocidad de cada grupo, dejamos de ser meros consumidores de tiempo y espacio y renunciamos al grupo que funciona en una “sociedad del espectáculo” porque no involucramos intercambios monetarios y tampoco legitimamos nuestras creaciones en museos y galerías. Así pues, llegamos con nuestra aura de artista a pedir la autorización y legitimar las creaciones a lugares encantados. Parte de nuestro trabajo se expuso, por ejemplo, en la gruta *Xe'e Ndu Numeñu*. Asimismo, proponemos enseñar esta metodología a estudiantes de artes como en la FAD, UNAM e invitar a más artistas y contribuir con la reciprocidad artística a la creación de arte participativo en grupos y lugares encantados que han sido olvidados o han dejado de ser nombrados, con el propósito de explotar esta gran beta de creación, ya que el grupo está dispuesto a ayudar si se pide con respeto, mediante el intercambio recíproco de dones, ayuda mutua, colectivismo, trabajo en grupo, correspondencia y se incluye la participación de la Naturaleza, material y espiritual.

Es importante mencionar que la reciprocidad artística continuó su proceso durante la emergencia sanitaria del Covid-19, ya que para la Agencia Zaragoza quedarse en casa significó no salir del grupo, dado que su casa es

todo el espacio físico que conforma el *ñuu*, por tanto, los *tequios* y otras actividades grupales se siguieron realizando con normalidad, por ende, nosotros también pudimos seguir realizando murales y otros procesos artísticos (figs. 20, 76). Por todo lo anterior, pensamos que se podría generar una gran aportación al arte actual, capaz de generar procesos artísticos, en tiempos de pandemia y distanciamiento social y así, contribuir a la formación de nuevos creadores e investigadores en las distintas disciplinas artísticas.

Asimismo, al subir información a redes sociales queremos compartir la metodología empleada en los grupos para que más investigadores y estudiantes de arte se interesen y desarrollen arte participativo con los distintos sistemas de reciprocidad en algunos grupos, de ahí que para realizar la reciprocidad artística:

- Antes de iniciar cualquier actividad hay que dar la ración a la Naturaleza.
- Utilizar el principio andino: *ama quilla*, *ama llulla* y *ama shua* o no seas flojo, no seas mentiroso y no seas ladrón.
- Se tiene que apoyar de los saberes ancestrales junto a la Ecología, Antropología, Religión, Economía y magia.
- Visitar al grupo en días de fiesta, durante días previos y posteriores.
- A diferencia de otras visitas, con los procesos artísticos se ocupa el “aura” del artista.
- Aprender de los sistemas de reciprocidad practicados en el grupo.
- Pensar que todo lo que se hace es un proceso artístico.
- Después de pactar se ofrecen dones para iniciar

relaciones de amistad.

- Se expone la procedencia del grupo, mostrándose, viviendo en familia para participar como iguales.
- Seguidamente hay que *mataperrear*, caminar y vagabundear con el mandado *t'choco*, alterando la vida de los demás para desobedecer al dios cristiano.
- Enseguida, sería necesario, compartir alimentos y bebidas.
- Es importante devolver, posteriormente: participación, protección, alimentos, bebidas, abrigo, salud y dones con beneficios mutuos.
- No involucrar negocios que incluyan pagos y salarios.
- Se tiene que proponer al grupo reactivar mediante montajes con creaciones y registros, detalles de vida cotidiana.
- Utilizar el montaje para una recomposición, separar las cosas habitualmente reunidas y conectar las cosas habitualmente separadas.
- Importa el fragmento, la fisura y no la forma.
- Se expresa por distintos puntos de vista y dispositivos diversos; expone y manipula, disponiendo y recomponiendo sus elementos para releer lugares de origen, creando otras posibilidades de sentido.
- También se garantiza otorgar prestigio a cada agente, actor y actante participante.
- Se utiliza la fuerza explosiva que nace por dualidad en la fisura occidental/amerindio y potencializa la ayuda mutua, colectivismo, trabajo en grupo y correspondencia insertada en la capacidad de pensamiento y creación.
- Así pues, no hay que pretender encontrar unidad sino una explosión de opuestos que se encuentran en diálogo con lo teórico en los procesos artísticos.

- Convertir al arte en un centro de conocimiento articulador de contradicciones que permite vivir al mismo tiempo adentro y afuera de museos y galerías.
- Se participa como informantes a la manera de narradores con poder de agencia para convertirse en “mediadores” que realizan acciones y participan colectivamente.
- Se combina las descripciones con las acciones con informaciones sobre sus componentes y explicaciones sobre su sentido artístico.
- Se participa al momento de dirigirnos la palabra.
- Se transmite por la escritura voces particulares, aparecen incluso palabras traducidas de la naturaleza en el sentido de crear nuevos enunciados.
- Se incluye el significado en castellano de palabras usadas por las personas participantes.
- Pero lo que importan son las relaciones recíprocas, la amistad, la circulación de los dones, ideas, experiencias y posibilidades que resultan de estas interacciones simétricas y asimétricas.
- En otras palabras, se crean procesos expandidos que incluyen deporte, comida, bebida, dones de ida y vuelta, etc.; en los cuales el elemento “artístico” es variable, difícil de distinguir del resto.
- Cuando se oiga un mito es importante comprobarlo, desdoblar sus temas, interpretando y ofreciendo la multiplicidad de lo esencial.
- Asimismo, se apoya del ritual para expresar emociones y producir distintos significados; convertir lo obligatorio en deseable, estimulando la acción y excitación social mediante bebidas, incienso, música, canto, alucinógenos y danza.
- En las acciones y sentimientos que se realizan

simultáneamente entre dos, sean humanos o cosas, debe haber entre las dos partes una atracción y estimación recíproca, bilateral, mutua, mutuo, sinalagmático.

- Se practica con respecto a una cosa, a otra en la que está invertido el papel de los términos que interviene en aquella: teorema recíproco.
- Para participar se tiene que estar a la reciprocidad, estar dispuesto a corresponder un favor, a una prueba de amistad, a un sentimiento, etc., con actos iguales.
- Se vive en un tiempo espacio con *pacha* en complementariedad, correspondencia y reciprocidad.
- Se involucra a la Naturaleza, material y espiritual para su legitimación y creación.
- Para alejarse de la ley del más fuerte, por el contrario, se imita la micro cooperación de la naturaleza.
- De ahí que tiene una audiencia, de este mundo y el mundo otro, que es reposicionada como participante.
- Por ende, se valora lo invisible: la relación con el mundo otro, una dinámica de grupo, una situación social, registrada, aunque mínimamente, mediante archivos fotográficos, videos y textos.
- Es decir, toma como apoyo la agencia primaria de humanos y agencia secundaria en los procesos artísticos bajo una agencia distribuida que involucra a humanos sobre otros humanos que pueden usar distintas ropas, algunas de tipo animal, planta, cosa, o ser puro espíritu.
- Dicho de otro modo, inicia con agentes con capacidad de provocar que ocurran cosas a su alrededor, poseen estados mentales y planean previamente.
- Es decir, considera el origen común de las cosas, da a todas ellas, por desagradables que fuesen, el

nombre de participantes agentes, actores y actantes y podrían hablar, escuchar, sentir, ver y participar.

- No obstante, se aprende del chamán para realizar pactos acordados e impuestos, manipulando lo sagrado, gozando de privilegios y acceder vistiendo otras ropas a lugares inaccesibles, pidiendo ayuda al mundo otro, negociando, viendo, leyendo, sintiendo, escuchando y aprendiendo su relación con los espíritus auxiliares, estableciendo una relación amigable mediante el ofrecimiento de dones; interpretando, previniendo y tratando infortunios.
- Por ende, se comunica y aprende en los sueños, por ser un fenómeno mental transpersonal, en el sentido de identidad, se extiende más allá de lo individual y permite un “contacto” con el mundo otro.
- Posteriormente, difunde el idioma, mitos, costumbres, tradiciones, museos comunitarios, lugares públicos, paisajes, riquezas arqueológicas, vida en familia, fiestas y curaciones.
- Por último, hay que mostrar la hospitalidad del grupo y distintas posibilidades para realizar encuentros artísticos, turismo comunitario y otras investigaciones.

Similar a lo anterior, presento una reflexión sobre lo que el arte puede aportar al grupo en el cual se realizó el proyecto, por lo que se puede continuar para:

- Realizar dibujos efímeros con los regalos que se ofrecen en la *challa* y *tau nú Ñuhu*.
- Dar seguimiento a las curaciones que fueron realizadas por el paragonero, a través de la fotografía y la pintura que retrata a los enfermos porque en “*tatita* y *mama* con sus nueve *guambras*”, me apoyé de los

amigos de la infancia que están enfermos. Quiero hacerlo en reciprocidad familiar y continuar la curación con sus retratos pintados.

- Realizar pinturas tejidas en tapete de palma (petate) del códice *ñuu* con el montaje del Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, retratarlo como bola de fuego, y más hazañas de su historia.
- Continuar o iniciar relaciones de amistad con humanos, antepasados, espíritus y dioses, con su apariencia actual de animal, planta o lugares.
- Visitar la casa de la lluvia *Ve'e Dau* y la *Wak'a*, para realizar actos votivos con el *tau nú Ñuhu* o *challa* y hacer llover. También quiero iniciar procesos de reciprocidad negativa y crear *illas* para hacer y desear el mal, especialmente a quienes me negaron la amistad y no ayudaron en la reciprocidad artística.
- Otra forma de participación con la reciprocidad negativa sería al realizar el ritual del soplado del pulque con la mezcla de sal, cal, aguardiente y demás ingredientes para que el espíritu de la tierra llegue con su vapor y afecte a todos los que contaminan y destruyen la naturaleza, así como a museos y galerías que me negaron exponer las obras de arte que he realizado en el transcurso de mi carrera profesional como artista.
- Igualmente, pasar por lugares donde se dejaron las ofrendas de las curaciones para adquirir enfermedades de los humanos espantados o enfermar por comer alimentos ofrendados y no dar a la tierra.
- Vivir el proceso desde la siembra hasta la cosecha con la familia del *Yapu K'hamani* en cualquiera de sus *aynuqas*.
- Registro del último año lectivo de educación escolar

de la única niña que vive y va a estudiar a la escuela en la Isla Pajchiri junto con el caso de los últimos cuatro jóvenes de Isla Tirasca que van al Bachillerato en Isla Quehuaya.

- Realizar la acción *Mitimaes* (destierro de todo el grupo, sucedía como castigo en el Imperio inca), al llevar a *ñaxiú* durante siete días a vivir en el *ayllu*, no obstante, al mismo tiempo y de forma equivalente iría el *jaqi* a vivir en el *ñuu*.
- Usar la *yapa* con el *chii do* mixteco como el don extra, lo doy como muestra de cariño a los grupos.

Los recursos creativos fueron inagotables y un lugar donde tomamos posición a favor de la reciprocidad artística que continuará invadiendo a los grupos en algunos puntos geográficos donde viven y practican algún tipo de reciprocidad en otras naciones y continentes. Debido a que realizamos los procesos artísticos en grupos donde la Economía, Religión, Arqueología y la Antropología no han tenido las herramientas adecuadas para acceder al *ñuu/ayllu*, mediante la reciprocidad artística propusimos aprender, crear, compartir amistad y ayudarnos mutuamente. Fueron diez años y el material reunido se guardó en archivos, algunas fotografías y videos se están publicando *cueni, cueni* y podemos contactarnos al escribir en el buscador de las redes sociales reciprocidad artística.

Glosario de términos en lenguas andinas: kichwa, quechua, aimara y en México en lenguas: náhuatl y mixteco de la mixteca alta

Incluyo aquí el significado en castellano de palabras que fueron usadas por las personas participantes en los procesos artísticos y estudiadas durante toda la tesis. En lenguas andinas (an): kichwa (k), aimara (ai); y en México en las lenguas: náhuatl (n) y mixteco de la mixteca alta (m). Las lenguas se identifican con su primera letra y entre paréntesis. Para el caso de las lenguas andinas se utiliza “an”, debido a que se hablan en varios grupos.

Achachay (k). Que está muy frío. José Flores.

Ayayay (k). Que está doliendo. Elsa Susana Miranda.

Ajayu (an). Espíritu, alma (Rivera, 2015, p. 322).

Ama shua, ama llulla, ama quilla (an). No seas ladrón, no seas mentiroso, no seas flojo.

Anhu (m). Es el alma o espíritu de las personas, animales, plantas y cosas. Rodrigo Santiago Santiago.

Apachita (an). Cadena de montañas. El punto más elevado de la montaña, allí se descansa y realiza un ritual para “botar el cansancio” (Rivera, 2015, p. 323).

Apus achachilas (an). Espíritus protectores (Huamán, 2005, p. 495) y (Poma, 1999, p. 488).

Apthapi (ai). Todos levantan comida. Isaac Callizaya.

Arrarray (k). Quema, está ardiendo. José Flores.

Atitapia (an). Agüero vano, pronostico malo (Poma, 1999, p. 488).

Ayllu (an). Célula social andina, intercambiable con la noción de comunidad indígena, quiere decir: casta, linaje y unidad territorial que reúne a varios linajes por consanguinidad, afinidad, territorio y referentes simbólicos (Rivera, 2015, p. 324). El *ayllu* obedece a un ordenamiento territorial expresado en tierra-territorio, familiar (privado), es el modelo de organización solidario ancestral político, económico, social, cultural y religioso, donde todos los miembros, humanos y *Pachamama*, tienen derecho a participar (Cahuasa, 2017, p. 63, 64). El *ayllu* o grupo andino constituye la alianza entre parientes, y reúne a un conjunto de familias que forman un núcleo de reciprocidad económica solidario y sagrado, que puede superar los límites de parentesco (Temple, 2003b, p. 121).

Ayni (an). *Ayni yanapay sina*, sirve para ayudar. Es pedir ayuda a la Pachamama para trabajar todo el día, eso es *ayni*, hay lista, se anotan para ayudar, eso es *ayni*, si no anotan es nomas así por regalo, si regala padrino no es *ayni*, cartones de cerveza es *ayni*. Si yo ayudé a su hijo y ahora necesito para mi hijo, eso es *ayni*, para que me cumpla tengo la lista, si no cumple, entonces con otro hijo tiene que cumplir, si no tiene qué le vamos a hacer. La construcción de una casa, si paga plata no es *ayni*, si no se paga eso es *ayni*. Si nuestro hijo construye y le

ayudamos, no es *ayni* entre la familia porque sólo es entre vecinos. Rufino Mamani.

Coatequitl (n). Sistema para la administración central de la fuerza de trabajo convocando a los tributarios a lugares y tiempos determinados, a través de la organización territorial por cuadrillas que prestarían la mano de obra por relevos, llamado *tequitl*, la cual sería sustituida por una nueva cuadrilla (Florescano, Aguirre y Zabala, 1996, p. 16-21).

Cotán (k). Rana grande (Costales y Costales, 1996, p. 27).

Cucayo (k). Alimentos y bebidas que se guardan y llevan en un viaje, se usan para compartir en la *minga* o en cualquier reunión social. José Flores.

Cueni, cueni (m). Despacio, despacio o lento, lento. Esto se aplica cuando hay una persona que va en movimiento o caminando para no apresurarse. Rodrigo Santiago.

Chacana (an). Escalera, puente, es el símbolo sagrado que representa a la Cruz del Sur; a ésta se le considera como una guía que da orden y orientación a la vida cotidiana y ritual. La *chacana* representó la organización sociopolítica y económica de los cuatro territorios del Tawantinsuyo en el imperio inca (Cahuasa, 2017, 27).

Chacha (ai). Hombre. *Chacha puma*. Hombre jaguar, hombre felino, con cabeza felina y cuerpo humano, se caracteriza por tener una cabeza en la mano izquierda y un hacha en la otra mano. Isaac Callizaya.

Chacra (an). Terreno.

Challa (an). Para pedir ayuda a la *Pachamama* en la vida diaria se *challa* y se lo hace antes de iniciar cualquier actividad para que todo salga bien, sin sufrir accidentes. Se deja en la tierra o cualquier lugar cercano hojas de coca, un poquito de alimentos o cualquier bebida, como alcohol, refresco y cerveza. Se usa para construir una casa, alcohol purito y cervecita se *challa*, eso le gusta para que cuide y no pasar accidente; después tiene que *challar* toda la familia en la casa donde se va a vivir. Rufino Mamani.

Chamiza (k). *Minga* con fiesta, organizada por los priostes del santo patrono, se realizaba anualmente al ir a recoger leña con música, baile y brindis. La leña se tendía en el parque dejándola secar al sol durante una semana. A la siguiente semana, la fiesta continuaba con la fogata y el bailable que duraba toda la noche. Elsa Susana Miranda.

Chaquiñán (k). Sendero en zigzag que trepa por los cerros (Icaza, 2006, p. 103).

Chayawa Anata (an). Danza que se baila en épocas de carnaval y refiere a la ofrenda dedicada a los sembradíos, cuando las plantas, papas, habas, oca y maíz están en flor; hay personajes como el pepino, los instrumentos musicales que tocan son *wankara* y pinquillos, van a visitar a las autoridades, le llevan un fiambre. Margarita Condori. Se utiliza para la celebración en honor al día de Todo los Santos. Con esta fiesta comenzó el carnaval, eso es *Chayawa Anata* Huerta porque ya

era sembradío. Sobre el sembradío estaba comenzando el carnaval. Juliano Mamani.

Chuma (k). Borrachera. José Flores.

Da'an (m). Es la ayuda mediante el intercambio igualitario para dar la mano a la persona y salvarlo del compromiso cuando está pobre y pide ayuda. Emilia Santiago Miguel. El *da'an* es la correspondencia. *Shi ku Da'aro*, vamos a ayudarnos y quedamos en pendiente para corresponder de la misma manera, ayuda o especie similar. Rodrigo Santiago Santiago.

Deshu (m). Dar la mano. Emilia Santiago Miguel.

Diki Yuko (m). Cabeza de cerro. Mario Miguel.

Gandii (m). Sol. Emilia Santiago Miguel.

Gualepu (k). Espíritu inmundo que trae la muerte (Costales y Costales, 1996, p. 61).

Guambra (k). Persono joven, adolescente o niño, hombre y mujer.

Illapa (an). Rayo, en la iglesia católica se le llama "Tata Santiago".

Jallalla (an). Palabra que se utiliza para saludar, dar las gracias, convocar y para salir adelante.

Jaqi (ai). Persona o ser humano aimara. La lengua llamada *jaqe aru* o lengua humana fue una de las más

importantes habladas en el Lago Titicaca. *Paka,jaqe*.
Hombre águila. Isaac Callizaya.

Kachixener (m). Sueño. Emilia Santiago Miguel.

Kane ini (m). Está vomitando. Emilia Santiago Miguel.

Kiiro (m). Apoyarnos. Emilia Santiago Miguel.

kuyixi ini koyos (m). Tienen asco. Emilia Santiago Miguel.

kue'e (m). Enfermedad y puede ser por *kue'e shita*, *enfermedad de espanto*, y *Kue'e kiti*, enfermedad del animal.
Emilia Santiago Miguel.

Kuina (m). Diablo. Emilia Santiago Miguel.

kuña'andaro (m). Dar la mano. Rodrigo Santiago Santiago.

Ku-ñaro tau nú Ñuhu (m). Dar regalo a la Madre Tierra. Se puede decir simplemente *tau nú Ñuhu* y se utiliza para pedir ayuda, protección y autorización para no sufrir accidentes, poder caminar sin enfermar, construir o simplemente para que no se caiga al piso todo lo que se está comiendo. Sucede al compartir dejando caer a la tierra o poniendo en las piedras alimento, dulces, humo, cigarros, velas encendidas y gotas de bebidas dulces y embriagantes. Emilia Santiago Miguel. *Ku-ñaro* dar, *tau* regalo, *nú* sobre o cara, *Ñuhu* Madre Tierra. Rodrigo Santiago Santiago.

K'usa (ai). Bebida alcohólica elaborada a base de maíz o quinua fermentada. Armando Callizaya.

Luli (k). Flor de maíz (Costales y Costales, 1996, p. 17).

Mataperrear (an). Caminar y vagabundear, estar de arriba a abajo sin hacer nada provechoso, alterando la vida de los demás. Elsa Susana Miranda. Matar el tiempo o pasar el tiempo. Jorge Luis Castellanos.

Mandado *t'choco* (m). Cuando Dios ordeno al zopilote un mandado este en el trascurso del viaje se encontró con un burro muerto y se quedó a comerlo, tardando harto en regresar, dejando de hacer el encargo que dios le había encomendado. Se ocupa cuando la persona va a un encargo y demora demasiado en regresar. Emilia Santiago Miguel.

Minga (an). Trabajo por solidaridad con la familia, vecinos y amigos, grupos de niños, jóvenes y adultos, entre mujeres y hombres, compañeros de escuela, deporte, fiesta, etc. Es convocada con anticipación, o acordada y realizada de inmediato. Elsa Susana Miranda. Se usaba para arreglar un camino, zanja o enterrar la tubería. Todos los vecinos que se reunían, lo necesitaban, y llevábamos *cucayo* con comida para compartir con todos en la *Pambamesa*. José Flores. La *minga* extraída de la palabra Inca *mink'a*, es colectivismo y participa de la acción con la creación y mantenimiento de servicios y obras en beneficio mutuo para conservar la estabilidad y autosuficiencia laboral del *ayllu*. Garantiza la circulación del don por la necesidad de vida, se ayudan en trabajos que, obligatoriamente, necesitan otras manos (Espinoza, 1987, p. 5-17). La *minga* es un trabajo obligatorio que se le ocupa para la construcción o mantenimiento de obras públicas como carreteras, canales,

pozos, puentes, escuelas etc. En la época de la colonia los miembros de los *ayllus* beneficiados de la obra pública tenían que ayudar a contribuir con su esfuerzo físico, comida, bebida, y prestar su propia herramienta de trabajo (Estermann, 2015, p. 273).

Mink'a (an). Sucede cuando la autoridad convoca para trabajar por obligación, o cuando toditos vienen en familia a ayudar. Rufino Mamani. *Mink'a*. Es el trabajo grupal por turno; fue el trabajo de bien de uno o de varios *ayllus*. La *mink'a* ocurría mediante órdenes incas y como una práctica justa por el bien común, inaugurada desde el ritual, la ofrenda y el trabajo físico en la que se compartían alimentos y bebida, donados por el Inca para reforzar los lazos fraternos de solidaridad. A través de ayudas y esfuerzos, la *mink'a* fue una actividad colectiva que resultaba en obras para bienestar de todos los *ayllus* que no se podían eludir, eran obligatorias porque de todos dependía resolver y afrontar los problemas (Cahuasa, 2017, p. 30, 31).

Mingueros (an). Son los que trabajan gratuitamente en la *minga* (Icaza, 2006, p. 104).

Mirucu (k). Chamán, persona sabia del grupo (Costales y Costales, 1996, p. 24).

Mita (an). Sistema de reciprocidad tributario usado para la construcción de obras favorables al Estado. Cuando los Incas invadieron otros grupos humanos, no destruyeron los viejos sistemas económicos y sociales, ni implantaron nuevas formas de existencia, respetaron sus costumbres, religión y lenguas a cambio del trabajo

obligatorio extraído de la tributación de los *ayllus* mediante turnos con la mita, realizando obras para beneficio del Estado que contribuían con coca, alimentos y bebidas (Espinoza, 1987, p. 5-17).

Nana (m). Mamá, *nana xanu* abuelita. Jorge Hernández.

Nadamaro (m). Cambio, trueque. Emilia Santiago Miguel.

Ndi'yii (m). Muerto. Rodrigo Santiago Santiago.

Ndute (m). Agua. Emilia Santiago Miguel.

Nu'uro (m). Vamos. Octavio Santos Cruz.

Ñaxiú (m). Somos nosotros, persona o ser humano, *ñadiee*, mujer, *se yiu*, hombre que realizamos relaciones de amistad o de envidia. *Ñaxiú nkanaxio*. Es la persona que nació en otro lado, no es de nuestra tierra. Emilia Santiago Miguel.

Ñuu (m). Pueblo mixteco, tierra. *Ñuu Tnúú*, pueblo negro. *Ñuun Tnúú*, pueblo que alumbró, *Ñuu datañuu* la tierra se parte. *Dita dau ñuu ro* pueblo de la Lluvia, Emilia Santiago Miguel. *Ñuu Savi*, pueblo o pueblos de la Lluvia, no sólo se refiere al espacio geográfico, sino también al territorio humanizado donde están asentados los mixtecos desde hace miles de años (Caballero, 2011, p. 15).

Ñuhu (m). Santa Madre Tierra, *Ñuu taxi xaxaro kuxanditoro*. La tierra nos da de comer por eso vivimos. Emilia Santiago Miguel; *Ñuhu*, vive desde antes cuando no había luz, también es muy delicada como nosotros, si le hacemos algún mal se defiende y hace enfermar al que le pisa,

su mano, su pie, su cabeza y no pide perdón ni permiso porque todo está vivo, tiene su dueño y no está abandonado porque hay quien le cuida. Emilia Santiago Miguel.

Ñuee (m). Casa de vapor o temazcal, vive la chaneque *nana* Juliana Isabel con la cual hay que pactar, el que sabe curar acuerda con ella, dejando en la entrada o junto al temazcal, galletas de dulce, pan, memelitas, cigarros, pulque, aguardiente, refresco, prende una vela, sahúma, reza y bendice pidiendo ayuda a esta *nana*, por eso le ofrece regalos. Emilia Santiago Miguel.

Ñutilu (m). *Chaneque* en náhuatl; parecidos a un bebé. Es el espíritu protector, dueño, cuidador de animales, plantas y lugares, es el señor San Cristóbal; la Santa Madre Tierra le mantiene, vive en las montañas, ojos de agua, plantas, temazcal, montes, cuevas. Emilia Santiago Miguel.

Pacha (an). Divinidad sembradora. Símbolo de la estructura de parentesco social, se siembra con el fin de rebrotar, retoñar en cada ser humano (Costales y Costales, 1996, p. 65-74). Representa a la espiritualidad andina, mediante el culto a la *Pachamama*, cuyo centro es la naturaleza y la relación con todos los espíritus vivos. La Pacha es el estado de las cosas, lo dado, aquí el espacio del tiempo pasado, presente y el futuro significan mutuamente (Cahuasa, 2017, p. 23-25). El cosmos es *pacha*, interconectada en una red de relaciones espacio-temporales (Estermann, 2015, p. 164, 165). Pacha puede ser una fisura violenta, significar de acuerdo con el tono del habla: ¿cuándo?, ¿qué será?, ¿qué es? *Pacha* se refiere al número dos, a una relación de dualidad de fuerzas haciendo la totalidad, *pacha* también se refiere

a altitud y latitud, significa todo o todos, lo que es visible y distinguible pero también todo lo aleatorio, desconocido, indeterminado. La concepción de *Pacha* se da por complementación de un par afines y opuestos entre sí (Untoja y Mamani, 2013).

Pachamama (an). Proviene de la unión de dos palabras: *pacha* que quiere decir tiempo, espacio, naturaleza, mundo (Huamán, 2005, p. 146). Y *mama* que significa madre.

Pambamesa (k). Cuando hay una actividad grupal, por ejemplo, la minga en algunas comunidades andinas, todos los participantes tienen que llevar *cucayo* o alimento que se ocupa en el camino. En la hora de la comida se junta todo el alimento sobre una tela tendida en la tierra y se comparte entre todos. José Flores.

Patata (k). Voz escondida que aconseja (Costales y Costales, 1996, p. 27).

Runa (an). Ser humano, persona autóctona.

Sendu (m). Sacerdote nahual. Jorge Hernández.

Sumak kawsay (an). Buen vivir.

Shilli (k). Soga o cuerda divisoria de los mundos (Costales y Costales, 1996, p. 65).

Shudini (m). Estrella. Emilia Santiago Miguel.

Tachu'u (m). Cosa mala. Emilia Santiago Miguel.

Tachi (m). Viento. Emilia Santiago Miguel.

Taita (an). Papá.

Tasha (m). Rayo. Emilia Santiago Miguel.

Tequio (n). Es el sistema de reciprocidad que responde a la participación de obligaciones mutuas y apoyos mediante la mano de obra (Rojas, 1979 p. 57). Es voluntario u obligatorio, convoca a personas de uno o varios grupos, aptos para realizar trabajos forzados y construir o dar mantenimiento a servicios públicos. La convocatoria es organizada por las autoridades que se encuentran asumiendo un cargo público, quienes acuden, se organizan y ponen de acuerdo para realizar el *tequio*, un sistema de bienestar compartido, en donde las autoridades tienen que proporcionar lo indispensable para que se lleve a cabo, y no debe faltar alimento ni bebida. El *tequio* es asimétrico y promueve rivalidad y competencia (Barabas, 2003, p. 58).

Tequitl (n). Término náhuatl significó, en el Imperio Azteca, tarea que se designa para el servicio tributario. En la época de la colonia se le conoció como *tequio* y obedecía al trabajo forzado exigido por los españoles. El *Tequitl* significó tarea, labor; trabajo gratuito que respondía a mandatos por órdenes de los servidores con cargos. El que asumía un cargo oficial, recibía el bastón de mando, símbolo de su autoridad para velar y ordenar que se cumplan las labores (Dehouve, 1992, p. 195-197).

Tniñu ñuu (m). Es el *tequio* del pueblo, se usa para arreglar y construir la manguera del agua, es unirte para tra-

bajar, todos tienen que participar. Trabajan todo el día hasta las seis de la tarde, es obligatorio, anotan a quien no participa. El *tniñu ichi* es el *tequio* de camino, *tniñu ndute*, *tequio* de agua y *tniñu vee*, *tequio* para construcción de una casa. Emilia Santiago Miguel.

Utiti utiti (m). Me quemó, está muy caliente. Emilia Santiago Miguel.

Ve'e Dau (m). Casa de la lluvia. Cueva donde habita la lluvia y siempre caen gotas de agua. Emilia Santiago Miguel.

Ve Ñuu Andu Idu (m). Templo del Cielo. Jorge Hernández.

Viko (m). Nube, fiesta, *viko ndii'yii*, fiesta de muertos. Emilia Santiago Miguel.

Vivi (m). Frío. Emilia Santiago Miguel.

Wak'a (an). Cosa sagrada (Poma, 1999, p. 488). Es el lugar que se encuentra en la cima de la montaña, en el que se dan cita distintas prácticas religiosas, a través de las cuales se pide bienestar, salud y progreso para todos. *Wak'a*, quiere decir seguridad, lugar donde cayó el rayo. Con las *wak'as* se pacta en reciprocidad, como con la familia, porque es parte del *ayllu*, son sus ancestros (Milla, 2003, p. 147).

Wankara (an). Tambor. Juliano Mamani.

Warmi (an). Mujer.

Xe'e Ndu Numeñu (m). Pie Monte Medio. Octavio Santos Cruz.

Ximitatnate (m). Curandero, sabe curar. Emilia Santiago Miguel.

X̄nimani (m). Persona pobre. Emilia Santiago Miguel.

Yanapay (an). Ayuda recíproca que no se devuelve.

Yapa (an). Es el regalo extra que se da como muestra de cariño un poquito más.

Yapu K'hamani (ai). Cuida todos los cultivos del grupo durante un año, para eso tiene que vivir en los terrenos, nosotros tenemos tres lugares llamados *aynuqas*, son: *chaxani, jach'a sirka, wankarani*. Cada lugar tiene su casita, en la que el *Yapu K'hamani* tiene que vivir con su familia y ganado ese año. Lo que él hace es ver las señales de la naturaleza, por ejemplo, ahorita está soleando fuerte, puede que a la tarde empiece a granizar. El *Yapu K'hamani* no tiene que hacer llegar ninguna granizada, tiene que contactarse con la *Pachamama*. Ángel Mamani.

Yatiri (ai). Chamán aimara es la persona iniciada que fue escogida por el rayo, trabaja para el *ayllu*, tiene el don para curar o hacer el mal y se encarga de interceder en las relaciones recíprocas con el mundo otro. El *yatiri* hace abortos, desde el vientre mismo matan al *wawa*, antes ofrendaban al lago. Rufino y Eloy Macario.

Yoo (m). Luna. Emilia Santiago Miguel.

Yutnu (m). Plantas. Octavio Santos Cruz.

Yuu (m). Cañada, piedra. Epifania Palacios. *Yuu Kahua Yaxi*. Cañada de Peña de Jícara. *Yuu Kahua kuee*, Cañada de Piedra Roja. Rodrigo Santiago Santiago.

Yuko (m). Montaña. *Yuko Tnúú*. Montaña que está alumbrando. *Yuko Kahua Ndu Ñu Meñu*. Montaña en Medio del Cerro. *Yuko Kahua Ndu ñu Viko* (Montaña donde sale la nube). Emilia Santiago Miguel.

Fuentes de consulta

- Acosta A. (2011). Cap. VI. Los derechos de la Naturaleza: una lectura sobre el derecho a la existencia. En Acosta, A., y Martínez, E. (Comp.) *La Naturaleza con Derechos* (p. 317-368). Quito: Abya-Yala.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?. Recuperado 13 de noviembre de 2017, de *Sociológica*, vol. 26 (73), Ciudad de México Sitio web: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018701732011000200010&lng=es&tlng=es
- Anders, F., Jansen, M., Pérez, J., Reyes, G. (1992). *Códice Zouche Nuttall: Crónica Mixteca. El rey 8 Venado, Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacualco-Zaachila*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Anzures, C. (1995). Cap. III. Los shamanes, conductores de las almas. En Lagarriga, I., Galinier, J., y Perrin, M. (Coord.) *Chamanismo en Latinoamérica* (p. 45-60). Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- Ávila, R. (2011). Cap. III. El Derecho de la Naturaleza: fundamentos. En Acosta, A., y Martínez, E. (Comp.) *La Naturaleza con Derechos* (p. 173-238). Quito: Abya-Yala.
- Barabas, A. (2003). Cap. IV. La ética del don en Oaxaca: Los sistemas indígenas de reciprocidad. En Millán, S., y Valle, J. (Coord.) *La comunidad sin límites: estructura social y organización comunitaria en las regiones indígenas de México*

- (p. 39-59). Ciudad de México: INAH.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales*. Ciudad de México: t-e-eoría.
- Boff, L. (2011). *Ecología: grito de la tierra, grito de los pobres*. Madrid: Trotta.
- Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bubnova, T. (2006). *Voz, sentido y diálogo en Bajtín*. Recuperado el 10 de enero de 2018, de *Acta Poética*, vol. 27 (1), Ciudad de México Sitio web: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/191>
- Blazquez Graf, N. (2008). *El retorno de las brujas*. Ciudad de México: UNAM.
- Caballero, J. (2011). *Ñuu Davi Yuku Yata: Pueblo Antiguo de la lluvia*. Ciudad de México: UNAM.
- Cabay Correa, I. (1991). "Año por año" *Las fiestas de San Pedro en Ayora Cayambe*. Quito: Abya-Yala.
- Cahuasa, S. (2017). *Memoria andina*. El Alto: Simón Cahuasa.
- Carmacnani, M. (1988). *El regreso de los dioses*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Caso, A. (1977). *Reyes y reinos de la Mixteca*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Costales, P. y Costales Peñaherrera, J. (1996). *Mitos qitu-cara*. Quito: Abya-Yala.
- Dehouve, D. (1992). *El tequio de los santos y la competencia entre los mercaderes*. Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista.
- Descola P. (2011). Cap. II. Más allá de la naturaleza y de la cultura. En Montenegro Martínez, L. (Ed.) *Cultura y Naturaleza* (p. 75-96). Bogotá: Jardín Botánico.

- Descola, P., y Pálsson, G. (2001). *Naturaleza y sociedad perspectivas antropológicas*. Ciudad de México: siglo XXI.
- Durkeheim, É. (2012). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México (2017). Santiago Tilantongo. Oaxaca: Recuperado 10 de diciembre de 2017, de Sitio web: <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM20oaxaca/municipios/20492a.html>
- Eliade, M. (2016). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar, A. (2010). *Una minga para el postdesarrollo: lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Espinoza Soriano, W. (1987). Cap. I. *Artesanos, transacciones, monedas y formas de pago en el mundo andino. Siglos XV y XVI*. Lima: Banco Central de la Reserva del Perú.
- Estermann, J. (2015). *Filosofía Andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Quito: Abya-Yala.
- Fagetti, A. (2010). Cap. I. Iniciaciones, trances, sueños: una propuesta teórico-metodológica para el estudio del chamanismo en México. En Fagetti, A. (Coord.). *Iniciaciones, trances, sueños...* (p. 11-36). Ciudad de México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Florescano, Aguirre y Zabala (1996). Cap. I. La formación de los trabajadores en la época colonial, 1521-1750. En Florescano, Enrique C.

- (Ed.) *La clase obrera en la historia de México* (p. 16-21). Ciudad de México: S. V. Editores.
- Franklin, A. B. (1945). *Ecuador*. Buenos Aires: Claridad.
- GAM Puerto Pérez. (2018). *Plan territorial de desarrollo integral para vivir bien 2016-2020*. La Paz: Municipio de Puerto Pérez.
- Galinier, J., Lagarriga, I., y Perrin, M. (1995). Introducción. En Lagarriga, I., Galinier, J., y Perrin, M. (Coord.). *Chamanismo en Latinoamérica* (p. 14-20). Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- Gell, A. (2016). *Arte y Agencia: Una Teoría Antropológica*. Madrid: Sb.
- Google Earth (n.d.). Ecuador, Quito; México, Oaxaca y Bolivia, La Paz. Recuperado 14 de febrero de 2019, Sitio web: <https://earth.google.com/SIO,NOAA,U.S.Navy,NGA,GEBCO,Landsat/Copernicus,INCAO,U.S.GeologicalSurvey,PGC/NASA>.
- Gudynas, E. (2011). Cap. IV. Los derechos de la Naturaleza en serio. En Acosta, A., y Martínez, E. (Comp.). *La Naturaleza con derechos* (p. 239-286). Quito: Abya-Yala.
- Gutiérrez A. (2010). Cap. VII. Un modelo epistemológico para armar. Ritologías y Mitologías curativas. En Fagetti, A. (Coord.) *Iniciaciones, trances, sueños...* (p. 197-228). Ciudad de México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Gutiérrez Cantuta A., Yawri T. y Gutiérrez, C. (2018a, febrero). Cosmovisión. Ancestral milenario. *Revista Cultural Sociedad Amawtica Kawkipacha* (p.1-40). La Paz: Kawkipacha.
- (2018b, mayo). Jach'a Qhana- Chacana. Manual

- espiritual cósmico. Legislación espiritual del amawra. *Revista Cultural Sociedad Amawtica Kawkipacha* (p. 1-40). La Paz: Kawkipacha.
- (2018c, junio). Mara T'aqa - 5.526. Año nuevo. La historia del calendario *amawtico*. Nombres de esencia ancestral. *Revista Cultural Sociedad Amawtica Kawkipacha* (p. 1-38). La Paz: Kawkipacha.
- (2018d, junio). Las sagradas illas milenarias. La esencia de las miniaturas. *Revista Cultural Sociedad Amawtica Kawkipacha* (p. 1-35). La Paz: Kawkipacha.
- Herman Lejarazu, M. (2017). *Configuraciones territoriales en la Mixteca*. Ciudad de México: CIESAS.
- Homero. (1988). *La Odisea*. Ciudad de México: UNAM.
- Huamán M. M. (2005). *Hacia una Filosofía Andina*. Lima: Mario Mejía Huamán.
- Huberman, D. G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado.
- (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- (2012). *Arde la imagen*. Ciudad de México: Serieve.
- Icaza, J. (2006). *Huasipungo*, Quito: Catedra.
- Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- López, H. F. (2015). *Los seres sobrenaturales en la narrativa mixteca de Pinotepa Nacional*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Martínez, E. (2011). Prólogo. En Acosta, A., y Martínez,

- E. (Comp.) *La Naturaleza con Derechos* (p. 7-24). Quito: Abya-Yala.
- Marcus, G. E. (2001). *Etnografía en/del sistema mundo*. Ciudad de México: Alteridades.
- Mauss, M. (2012). *Ensayo sobre el don*. Buenos Aires: Katz.
- Mayer E. (1979). Cap. II. Las reglas del juego en la reciprocidad andina. En Alberti, Giorgio., y Mayer, Enrique (Comp.) *Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos* (p. 37-65). Lima: Problema.
- Mazzotti, J. A. (1996). *Coros Mestizos del Inca Garcilazo, resonancias andinas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Milla Villena, C. (2003). *Ayni, Ley de la Reciprocidad Año 510 del Quinto Sol*. Lima: Universidad Particular de San Martín de Porras.
- Poma de Ayala, F. G. (1999). *Nueva coronica y buen gobierno*, Recuperado 24 de junio de 2017, *Bibliotecas Rurales Argentina* Sitio web: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211687.pdf>.
- Ponce, H. R. (2017). *Resistencia epistémica: inteligentsia e identidad política en el proyecto descolonial ñuu savi*. Oaxaca: UABJ, UNAM.
- Perrin, M. (1995). Lógica chamánica. En Lagarriga, I., Galinier, J., y Perrin, M. (Coord.) *Chamanismo en Latinoamérica* (p. 1-44). Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca (2003). *Decreto N° 293*. Recuperado 10 de junio de 2020, de La Quincuagésima Séptima Legislatura Constitucional del Estado Libre y Soberano de Oaxaca, Sitio web:

- <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Estatal/OAX/ACA/Municipios/OAMPLey2.pdf>
- Reyes, L. (1979). Cap. II. Comentarios. En Frost, E. C., Meyer, M. C., y Vázquez, J. Z. (comp.) *El trabajo y los trabajadores en la historia de México* (p. 66-69). Ciudad de México: El Colegio de México.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- R. de Legisima, J., y Gómez Canedo, L. (1956). *Escritos completos de San Francisco de Asís y biografías de su época*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos Edición.
- Sánchez Farfán, J. (1981). *La coca en las relaciones inter-ecológicas*. La Paz: Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia.
- (1980). *Ayni y yanapay en los Andes*. El Cusco: UNAA.
- Strauss, C. L. (2013). *Antropología estructural*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- (2015). *Mitologías, I: lo crudo y lo cosido*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2015). *El Archivo y el Repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Tereelj M. (2010). Cap. VIII. Los sueños en las prácticas terapéuticas de los indígenas de Chiapas. En Fagetti, A. (Coord.) *Iniciaciones, trances, sueños....* (p. 229- 250). Ciudad de México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Temple, D. (1989). *Estructura comunitaria y reciprocidad*. La Paz: HISBOL.

- (2003a). *Teoría de la reciprocidad*: La economía de la reciprocidad. La Paz: GTZ.
- (2003b). *Teoría de la reciprocidad*: La reciprocidad y el nacimiento de los valores humanos. La Paz: GTZ.
- Terraciano, K. (2013). *Los mixtecos de la Oaxaca colonial*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Toscano, J. (2014). *Contra el arte contemporáneo*. Ciudad de México: Tumbona.
- Turner, V. (1999). *La selva de los símbolos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Untoja, F., y Mamani, A. (2013). *Pacha*. La Paz: Creativa.
- Unzueta, A. (2017). *Contravisualidades y descolonialidad en Bolivia*: La mirada en un ensayo poscolonial. Toluca: UNAM.
- Viveiros, E. (2004). Parte I. Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En Surrallés A., y García, P. (Comp.) *Tierra adentro: Territorio indígena percepción del entorno* (p. 37-82). Lima: IWGLA.
- Vogt, E. (1993). *Ofrendas para los dioses*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Zaffaroni, E. (2011). Cap. I. La Pachamama y el humano. En Acosta, A., y Martínez, E. (Comp.) *La Naturaleza con Derechos* (p. 25-138). Quito: Abya-Yala.