

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



Mi voz queda y todo mi retrato queda:
experiencias de autorepresentación de colectivos familiares
de Brillo Nuevo y Tsachopen en proyectos audiovisuales
financiados por apoyos económicos del Estado durante la
pandemia de COVID-19

Tesis para obtener el grado académico de Maestra
en Antropología Visual que presenta:

Fiorella Arteta Penna

Asesora:

Gisela Elvira Cánepa Koch

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, **Gisela Cánepa Koch**, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada ***Mi voz queda y todo mi retrato queda: experiencias de autorepresentación de colectivos familiares de Brillo Nuevo y Tsachopen en proyectos audiovisuales financiados por apoyos económicos del Estado durante la pandemia de COVID-19*** de la auto de **Fiorella Arteta Penna**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **13 %**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 23-oct-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: 27 de octubre, 2023

| | |
|--|--|
| Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Cánepa Koch, Gisela Elvira | |
| DNI:09144486 | Firma: |
| ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4686-9938 |  |

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no hubiera sido posible sin la inmensa colaboración y mucha paciencia de las familias Rodríguez Rufz y Ortíz Fray que me dejaron formar parte de sus hogares, además de escuchar mis cuestionamientos sobre este complejo periodo de los apoyos económicos. Gracias por compartir mañanas, tardes y noches de conversaciones extensas sobre sus procesos creativos, anécdotas y enseñanzas de vida que me llevaré más allá de este estudio. Gracias don José, René, Gissela, Eduardo, Blanca y Gleidy. A don Manuel que fue pieza clave para la vigencia de la tradición oral bora.

Agradezco a las autoridades de la Federación de Comunidades Nativas de Ampiyacu (FECONA), a la Comunidad Nativas Boras de Brillo Nuevo y a la Comunidad Nativa Tsachopen por permitirme realizar esta investigación.

Esta tesis también va para Mamina que guía cada uno de mis caminos y está presente a la distancia. A Luis Agustín, Doria, Francesca, Ñuclen, Eduardo y Giancarlo por escuchar cada idea y darme ánimos para continuar.

Y a Manuel que formó parte importante de la línea 1 de los apoyos económicos con sus aportes acertados y siendo un jurado exigente. Gracias eternas por los viajes, los consejos y las risas que aún resuenan.

RESUMEN

La presente investigación se centra en experiencias de autorepresentación en proyectos audiovisuales realizados por colectivos familiares de la comunidad nativa Brillo Nuevo y de la comunidad nativa Tsachopen beneficiados con apoyos económicos del Decreto de Urgencia N° 058-2020. Dicho Decreto fue implementado por el Ministerio de Cultura en el año 2020 y estuvo dirigido a trabajadores de la cultura de las industrias culturales y las artes, así como del patrimonio cultural inmaterial, que se vieron impedidos de realizar parcial o totalmente sus actividades económicas debido a la pandemia de COVID-19. El estudio presenta al Decreto como un mecanismo de respuesta a la crisis producida por la pandemia, así como política cultural ya que la cultura es reafirmada como elemento para el desarrollo sostenible de la sociedad a través de la cual la ciudadanía accede de manera democrática a la gestión de la misma. En ese sentido, el Decreto genera la producción de bienes y servicios culturales, y de diversos tipos de autorepresentación que ingresan a un circuito más amplio de resignificación de elementos y relaciones de poder. Los elementos presentes en las producciones audiovisuales que crean y recrean estas autorepresentaciones parten de una narrativa propuesta por el estado, la cual puede ser apropiada, gestionada y resignificada por los colectivos en otros espacios y momentos. Finalmente, se plantea cómo el uso de tecnologías puede aportar en el desarrollo o replanteamiento de significados que son considerados valiosos y representativos por las comunidades con la finalidad de fortalecer las identidades indígenas y, así, ser utilizados como resistencia a narrativas dominantes o plantear demandas legítimas al estado.

Palabras claves: políticas culturales, apoyos económicos, estado, audiovisual, autorepresentación, Amazonía.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| Resumen..... | iii |
| Índice..... | iv |
| Lista de tablas..... | v |
| Lista de figuras | v |
| Lista de gráficos..... | vi |
| Introducción | 1 |
| CAPÍTULO I. PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN | 4 |
| 1.1 Planteamiento del problema de investigación | 4 |
| 1.2 Estado de la Cuestión..... | 7 |
| 1.2.1. Anotaciones sobre las políticas culturales en el Perú | 8 |
| 1.2.2 Acercamiento al registro audiovisual sobre pueblos indígenas | 13 |
| 1.3 Marco teórico | 27 |
| 1.3.1 Política cultural como espacio de gestión | 27 |
| 1.3.2 Producción audiovisual de autorepresentación..... | 31 |
| CAPÍTULO II. METODOLOGÍA..... | 35 |
| CAPÍTULO III. DECRETO DE URGENCIA N° 058-2020: APOYOS ECONÓMICOS EN LA PANDEMIA DE COVID-19..... | 42 |
| 3.1 Proceso general de convocatoria y selección de beneficiarios | 44 |
| 3.2 Sobre la modalidad “Creaciones audiovisuales sobre manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial” de la Línea 1 de apoyos económicos..... | 48 |
| CAPÍTULO IV. TRAYECTORIAS, REDES Y FICHAS DE POSTULACIÓN..... | 52 |
| 4.1 Trayectorias y representación de colectivos ante el estado | 52 |
| 4.2 Creación y gestión de redes..... | 61 |
| 4.3 Motivaciones y propuestas de proyectos audiovisuales | 66 |
| CAPÍTULO V. CONOCIMIENTOS, HERRAMIENTAS Y NEGOCIACIONES PARA EL REGISTRO AUDIOVISUAL..... | 80 |
| 5.1 Conocimientos previos sobre el registro audiovisual..... | 82 |
| 5.2 Negociaciones y herramientas audiovisuales usadas para el registro..... | 88 |
| CAPÍTULO VI. ELEMENTOS DE AUTOREPRESENTACIÓN EN EL REGISTRO AUDIOVISUAL..... | 97 |
| El cortometraje sobre los procesos | 105 |
| Conclusiones | 107 |
| Bibliografía | 111 |

Lista de tablas

| | |
|---|----|
| Tabla 1. Posibles proyectos a seleccionar según variables..... | 36 |
| Tabla 2. Mecanismos de amortiguamiento para el patrimonio cultural inmaterial | 45 |
| Tabla 3. Descripción de la expresión cultural y sus portadores. | 73 |
| Tabla 4. Descripción del proyecto audiovisual..... | 75 |
| Tabla 5. Distribución de roles en los colectivos..... | 82 |

Lista de figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1. Resultado del DU N° 058-2020 – Patrimonio inmaterial..... | 48 |
| Figura 2. Cantos yanasha. Publicado 06 de junio de 2013..... | 58 |
| Figura 3. Documental Festival Internacional de Narración Oral del Perú: Todas las Palabras, Todas! | 59 |
| Figura 4. Ficha de postulación del colectivo de Brillo Nuevo | 68 |
| Figura 5. Ficha de postulación del colectivo de Tsachopen..... | 68 |
| Figura 6. Poster del cortometraje “Baáhjú Oótórohgo. El jaguar de la jungla” | 84 |
| Figura 7. El Puma y el Zorro - Versión de Edwin Eduardo Ortíz Espíritu "El Arañan". Publicado 19 de junio de 2012..... | 86 |
| Figura 8. Tsachopen - danza yánasha de la amistad - Familia Ortiz -. Publicado 10 de agosto de 2015..... | 87 |
| Figura 9. Manuel Ruiz en la narración sobre la flora de la comunidad..... | 90 |
| Figura 10. Eduardo Ortiz en Ye'nená popoñ pats. Buscando nuevos territorios | 92 |
| Figura 11. Toma de la comunidad de Brillo Nuevo | 94 |
| Figura 12. René Rodríguez en la narración sobre la fauna del pueblo bora .. | 94 |
| Figura 13. Eduardo Ortiz en Nesperpar Achancllepen. Contaré el cerro de los Tigres | 95 |
| Figura 14. Familia Ortiz en Yompor Yompor. Padre convertido en piedra.... | 95 |
| Figura 15. videoelicitación con el señor José..... | 98 |
| Figura 16. video elicitación con Eduardo | 98 |
| Figura 17. señor Manuel, curaca de la comunidad Brillo Nuevo, dentro de la maloca | 100 |
| Figura 18. René fuera del a maloca de la comunidad Brillo Nuevo..... | 101 |
| Figura 19. Eduardo presentando el cerro trigrillo en su narración | 101 |

Lista de gráficos

| | |
|---|----|
| Gráfico 1. Proceso de ejecución del proyecto audiovisual..... | 81 |
| Gráfico 2. Grupos según conocimientos y participación en proyectos audiovisuales..... | 83 |



INTRODUCCIÓN

En marzo de 2020 se suscitó un cambio radical en la forma de interacción entre las personas debido a la pandemia de COVID-19, lo que conllevó a que los estados a nivel mundial implementaran medidas sanitarias a fin de proteger a la población, tales como el distanciamiento social, el confinamiento, entre otros. La pandemia afectó fuerte y directamente la salud de la población, pero también la economía, la educación, la cultura, entre otros. Durante los primeros meses de la pandemia el incremento de la crisis económica y política en nuestro país era innegable, la demanda de la ciudadanía al estado incrementó y fue más evidente la falta de articulación del gobierno central y las regiones del país. Nuevamente, las poblaciones vulnerables seguían siendo las más afectadas, lo cual amplía las desigualdades sociales y económicas presentes en el territorio.

Como respuesta a esta crisis, cada sector desarrolló diversas medidas para atender a diferentes grupos de la población. En ese marco, el Ministerio de Cultura gestionó el Decreto de Urgencia N° 058-2020 con la finalidad de atender las necesidades y demandas de un grupo específico de la población: trabajadores de las industrias culturales y las artes, y patrimonio cultural inmaterial. A través de este Decreto se brindaron apoyos económicos a trabajadores culturales que, a consecuencia de la pandemia por COVID-19, se vieron impedidos de ejecutar actividades económicas vinculadas a diversos ámbitos de la cultura. Las personas naturales y jurídicas que recibieron estos apoyos económicos, lo invirtieron en la ejecución de proyectos relacionados a sus actividades económicas y culturales afectadas. En el caso de las líneas de apoyos económicos del patrimonio cultural inmaterial, se plantearon diferentes líneas de apoyos económicos. Una dirigida a artesanos, otra a músicos y danzantes, otra a la compra de materiales y, finalmente, una a la memoria colectiva. La convocatoria para participar en algunas de estas líneas se realizó entre agosto y septiembre de 2020 de forma digital a través de una plataforma del Ministerio de Cultura.

En el marco de lo descrito, este estudio se centra en colectivos que fueron beneficiarios en la línea de apoyo económico denominada *Iniciativas colectivas*

para el fortalecimiento de la memoria comunitaria, los que plantearon y ejecutaron un proyecto audiovisual en los que se transmiten narraciones orales de sus comunidades. En los videos se evidencia que ambos colectivos utilizaron elementos de su identidad étnica y de su localidad para reforzar su autorepresentación, la cual pudo o no estar validada por miembros de sus comunidades. Esto es necesario de mencionar debido a que los apoyos económicos fueron entregados por el Ministerio de Cultura, el cual, a su vez, presenta una narrativa sobre cultura y patrimonio que pudo influenciar en las maneras en que los colectivos han formulado, realizado y editado sus registros audiovisuales.

Por otro lado, es importante mencionar que esta investigación presente al video como una herramienta multifacética, la que es apropiada y utilizada de diversas formas y en diferentes ámbitos, como el informativo, el educativo, el contestatario, entre otros. Los registros en video forman parte de la disciplina antropológica y es por eso que este estudio tiene como elementos centrales los videos producidos por colectivos beneficiados, a fin de conocer la ejecución de los proyectos por los colectivos, sus experiencias, expectativas, aciertos y demandas.

Para explicar todo ello, el estudio se desarrolló a partir de los casos de dos colectivos familiares de comunidades nativas de la Amazonía que se autoidentifican como parte del pueblo Bora y Yanesha, ubicados en los departamentos de Loreto y Pasco respectivamente.

Estas particularidades generaron que mi pregunta central este dirigida a tratar de comprender la construcción de narrativas de autorepresentación de estos colectivos a través de proyectos audiovisuales financiados por los apoyos económicos. Para tratar de responder a esta interrogante el estudio se divide en seis capítulos. En el primer capítulo se plantea la problemática de la investigación, las motivaciones y la relevancia para el campo de la antropología audiovisual. Además, se presenta la pregunta principal y preguntas secundarias, las cuales son claves, pues permiten conocer los procesos complejos que atravesaron los colectivos. También se aborda el estado de la cuestión en el que

se realiza un repaso sobre políticas culturales y registro audiovisual vinculados a pueblos indígenas de la Amazonía, lo que conlleva a la presentación del marco teórico. En el segundo capítulo se muestra la metodología utilizada en la investigación y se precisan las herramientas que sirvieron en la recolección de data y posterior análisis. En el tercer capítulo se explica brevemente las finalidades del Decreto de Urgencia N° 058-2020, las líneas de apoyos que se implementaron dentro de este, además del proceso de convocatoria y selección de los beneficiarios.

A partir del cuarto capítulo se realiza un repaso de los procesos que atravesaron los colectivos para el planteamiento de sus proyectos, lo cual permite conocer la complejidad detrás del video. En este apartado se detallan las trayectorias de los integrantes de los colectivos, las redes que se crearon o fortalecieron para llevar a cabo el planteamiento de los proyectos y su respectiva postulación ante el estado. En el quinto capítulo se analiza las series de conocimientos, herramientas y negociaciones que utilizaron los colectivos durante la filmación de los videos. En el sexto capítulo se muestra los elementos plasmados en los videos finales que constituyen la narrativa de autorepresentación desarrollada por los colectivos.

Lo presentado en cada apartado dialoga con la teoría expuesta y presenta un análisis de los procesos de cada colectivo, desde el planteamiento del proyecto hasta la ejecución de los videos. El análisis de los elementos presentes en cada video permite tener una aproximación de las dinámicas que se gestaron entre los miembros de los colectivos y con personas externas a estos, así como de las disputas y las negociaciones que se desarrollaron dentro de los colectivos y también con la narrativa del estado. Esta investigación está acompañada de un cortometraje que sirve para escuchar a los miembros de los colectivos relatar sus procesos, sus anécdotas y sus aspiraciones.

CAPÍTULO I. PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN

En este capítulo se presenta la problemática en relación al fenómeno planteado, su relevancia y aporte en el campo de la antropología visual y las preguntas que aborda este estudio. Posteriormente, se desarrolla el estado de la cuestión a partir de un repaso de aquellas investigaciones que se consideran relevantes y relacionadas a la problemática. Finalmente, se proponen los conceptos claves en el marco teórico que contribuyen al análisis de lo planteado.

1.1 Planteamiento del problema de investigación

El planteamiento del problema de investigación surge a partir de la reflexión de la creación e implementación de una disposición desarrollada por el Ministerio de Cultura en el año 2020 para contrarrestar las consecuencias económicas del sector cultura originados por el contexto de la pandemia por el COVID-19: el Decreto de Urgencia N° 058-2020. A través de este Decreto de Urgencia, el Ministerio de Cultura entregó apoyos económicos a personas y colectivos - personas naturales o jurídicas- para que desarrollen proyectos relacionados a las industrias culturales o el patrimonio cultural inmaterial. Este Decreto se desarrolló como respuesta a la crisis generada por la pandemia de COVID-19, la cual afectó la salud, la economía y la política en distintos niveles. Las personas y colectivos que ejecutaban actividades económicas relacionadas a la cultura como músicos, danzantes, cocineros, artesanos, actores, productores, fotógrafos, entre muchos otros; se vieron afectados directamente por las medidas de aislamientos social obligatorio que fueron tomadas por el estado peruano, a fin de salvaguardar la salud de la población. Esto ocasionó que las demandas al Ministerio de Cultura se incrementaran y el sector tuviera que accionar en el más breve tiempo posible.

Por ello, el estudio plantea que el Decreto de Urgencia se enmarca como parte de una política cultural que, como se desarrolla más adelante, en el caso específico de este estudio se centra en el uso, promoción y gestión del patrimonio cultural inmaterial. Los productos creados a partir de estos apoyos económicos son muestras de las dinámicas y procesos diversos que se

negociaron y que tuvieron que afrontar los postulantes para cumplir con lo solicitado bajo los términos propuestos por el estado y, a su vez, hacerse reconocer por el estado. Lo interesante de la propuesta del Decreto de Urgencia bajo la mirada antropológica es reflexionar sobre la selección de elementos que son representados en estos productos y que son considerados como parte de la narrativa patrimonial. En el caso de los proyectos audiovisuales resulta trascendental identificar y cuestionar bajo qué lógicas y agendas se han escogido dichos elementos, para cumplir el mandato del estado o también para exigir poner atención a estos y su reconocimiento.

Es necesario mencionar que esta iniciativa la llevé muy de cerca debido a que participé como parte del equipo que planteó los apoyos económicos dirigidos al patrimonio cultural inmaterial. Este proceso me permitió meditar, desde la mirada de mi profesión como antropóloga y también como servidora pública en la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura, sobre los aspectos acerca del diseño, la implementación y el impacto del Decreto de Urgencia en las personas y los grupos que fueron beneficiarios. Esta reflexión se fue complejizando, lo que conllevó a tres razones fundamentales para plantear y analizar esta problemática. Primero, resulta importante repensar el Decreto de Urgencia entendiéndolo como parte de una política cultural, pues, como se señaló, la propuesta desde los estados sobre el patrimonio cultural inmaterial se ha constituido como una vía para el ejercicio de los derechos culturales y también como medio para el desarrollo sostenible de las sociedades.

Como segunda razón, se considera necesario proponer una discusión acerca de la conceptualización de patrimonio promovida por el estado y su relación intrínseca con identidad colectiva. Esto está relacionado al interés por analizar y debatir la apropiación, la gestión o la reconfiguración de los colectivos beneficiarios acerca de la narrativa propuesta por el estado sobre el patrimonio, el patrimonio cultural inmaterial y, en gran medida, sobre los pueblos indígenas u originarios. Es por eso que este estudio se enfoca en los planteamientos y las ejecuciones de proyectos relacionados a narraciones orales de colectivos familiares beneficiarios con apoyos económicos que se autoidentifican como parte de pueblos indígenas de la Amazonía peruana y cómo construyeron una

narrativa sobre su patrimonio o qué elementos lo constituyen para sus respectivos proyectos bajo la especificidad de la política cultural que operaba en ese contexto.

La tercera razón se inclina por conocer los motivos por los que los colectivos familiares eligieron crear un producto audiovisual a pesar de las posibles dificultades o limitaciones que pudieron atravesar para llevarlo a cabo, en tanto uso de herramientas tecnológicas, inestable o nula conexión a internet, así como las experiencias y tensiones en la participación en fondos concursables del estado. Esto es trascendental para el planteamiento del problema, pues los registros audiovisuales desarrollados por los colectivos son elementos importantes para el objeto de estudio debido a que cada colectivo presenta distintos modos de autorepresentación, distribución de roles, motivaciones y agendas. Asimismo, identificar los elementos fueron elegidos para construir la narrativa de autorepresentación y cómo estos pueden generar tensiones y presentar demandas latentes de reconocimiento ante el Ministerio de Cultura.

Por lo mencionado, se considera que el estudio aporta al debate de la autorepresentación indígena en registro audiovisuales; las motivaciones, agendas y trasfondos personales y/o colectivos que gestan este tipo de creaciones; así como la apropiación y recreación de narrativas propuestas por el estado que son utilizadas y validadas por diferentes actores sociales en espacios y tiempos específicos. En consecuencia, este estudio no busca continuar el debate sobre qué es el patrimonio o el patrimonio cultural inmaterial sino ahondar en cómo, por qué, dónde y quiénes lo utilizan. Sobre todo, teniendo en cuenta que los registros de autorepresentación a analizar fueron financiados con apoyos económicos del estado.

A partir todo lo detallado, la investigación tiene como pregunta central: ¿De qué manera los colectivos familiares de las comunidades nativas de Brillo Nuevo y Tsachopen construyen una narrativa de autorepresentación a través de proyectos audiovisuales beneficiados con apoyos económicos del DU 058-2020?

Para responder este planteamiento se han formulado tres preguntas secundarias:

1. ¿Con qué trayectorias, capacidades y redes contaban los colectivos familiares para plantear y postular sus proyectos audiovisuales?
2. ¿Cuáles fueron los conocimientos, técnicas y negociaciones que aplicaron los colectivos familiares para definir los procesos creativos y distribución de responsabilidades para la realización de sus proyectos audiovisuales?
3. ¿Qué elementos reproducen los colectivos familiares en los productos de los proyectos audiovisual para la construcción de la narrativa de autorepresentación?

1.2 Estado de la Cuestión

El presente apartado se centra en dos temáticas fundamentales para la investigación. La primera es el cambio de la concepción de cultura en las políticas culturales y el rol de los elementos o bienes culturales que la integran, la producción de bienes y servicios culturales para el desarrollo sostenible de los estados, y la relación entre los estados y la ciudadanía para la implementación adecuada de estas políticas. Asimismo, se busca reflexionar acerca de lo entendido como patrimonio, su creación y recreación desde instituciones nacionales como internacionales, y cómo estas narrativas son utilizadas por la ciudadanía de acuerdo a requerimientos del estado y para el impulso de agendas propias. La segunda temática es acerca de la representación de las culturas desde antropología, las distintas formas de registros, los roles y relaciones de poder que se crean o refuerzan y cómo los videos pueden ser considerados como recursos sociales y políticos que validan y reconocen identidades, además reproducir capitales simbólicos, dentro de la economía visual.

Para ello, se realizó un repaso de los cambios de la concepción de las políticas culturales y sobre la relevancia que los estados le han otorgado a la cultura como uno de los ejes principales dentro del desarrollo sostenible de la sociedad. En

consecuencia, fue pertinente plantear una discusión en torno a ello, tomando como eje el concepto de patrimonio cultural inmaterial divulgado por la UNESCO a través de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del 2003 y los debates que se dieron alrededor de esta.

Asimismo, se revisaron aquellas investigaciones relacionadas a la representación y la autorepresentación en producciones audiovisuales, proporcionando mayor énfasis en revisar información sobre la representación de pueblos indígenas. En ese sentido, en el marco de esta investigación, se priorizan estudios de experiencias audiovisuales que incluyen temas vinculados a expresiones culturales como fiestas, danzas, músicas, lenguas indígenas, entre otros; temáticas que han sido muy estudiadas en ciencias sociales, educación, turismo, ciencias de la comunicación, entre otras disciplinas.

1.2.1. Anotaciones sobre las políticas culturales en el Perú

En este punto se plantea la revisión de planteamientos sobre políticas culturales y su finalidad para la democratización de la cultura; es decir, el acceso y disfrute equitativo de la cultura. Asimismo, y para fines de esta investigación, se problematiza a partir del papel de los bienes culturales en las políticas culturales, pues a través de estas se promueve el uso y conservación de los bienes culturales mediante una co-gestión entre el estado y la ciudadanía. Para ello, los estados generan y publican normativas para la preservación y salvaguardia de estos bienes culturales, promueven espacios para la promoción y difusión de la diversidad cultural y asignan presupuestos para la realización de acciones concretas que promueven la protección del patrimonio. Esto es importante de plantearlo debido a que los bienes culturales son entendidos como elementos importantes y valiosos para individuos y/o colectivos debido a que forman parte de su historia, su memoria y su identidad. Ahora bien, esta investigación no se centra en las maneras en que estos bienes culturales reafirman identidades, sino en cómo se crean o recrean narrativas a partir de la selección y uso de estos bienes culturales; quiénes, por qué, cómo y en dónde son usadas.

Todo ello es necesario para comprender el contexto de crisis por COVID-19 y como ello incentivó la creación del Decreto de Urgencia entendida como política cultural que derivó a la producción de productos culturales y formas de autorepresentación. Como se mencionó estas autorepresentaciones cumplieron con lineamientos que estuvieron detallados en las respectivas bases de cada línea de apoyo económico, lo cual para el caso particular de esta investigación se detalla más adelante. Asimismo, se reflexiona acerca de la relación entre el estado y la ciudadanía, así como de los roles que ejercen cada uno alrededor de los bienes culturales y las narrativas que se construyen sobre estos.

a) Bienes culturales desde el sector público en Perú

El sector público en Perú ejecutó diversos programas a nivel nacional mucho antes de que se desarrollara una noción supranacional sobre bienes culturales, más allá de los monumentales, que posteriormente sería aplicada por los estados para identificar aquellos elementos que se consideran representativos e importantes para una narrativa de nación.

El Perú, así como muchos otros países, ha tenido un largo recorrido en la identificación, el registro y la gestión del patrimonio cultural; sin embargo, la ciudadanía no siempre ha sido o es incluida en estos procesos. El Perú ha presentado procesos de identificación, registro y promoción, sobre todo, de culturas no urbanas desde la década de 1960. Un ejemplo de ello, es la creación de la Casa de la Cultura en 1962, la cual formó parte de la Comisión Nacional de Cultura; no obstante, a partir de 1965 a 1971 funcionó autónomamente (Vargas, 2017).

Este organismo se encargó de dirigir y coordinar actividades de educación artística y de difusión cultural sobre todo de música y danza. Para ello, integró diferentes instituciones estatales que formaban parte del Ministerio de Educación, como el Archivo Nacional, la Biblioteca Nacional; el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Música y Artes Folklóricas; Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, entre otros; además, de la creación de oficinas especializadas en patrimonio material (monumentos arqueológicos,

monumentos históricos, etc.) (Vargas, 2017). Cabe destacar que existieron Casas de la Cultura en las 24 regiones del Perú.

Posteriormente, durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado, la Casa de la Cultura se disolvió y se creó el Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC) en 1975 adscrita al sector Educación. En el Artículo 49° del Decreto Ley N° 18799 de 1971, se postula que el Instituto Nacional de Cultura es el órgano:

“encargado de promover, de acuerdo a la política del Sector, las manifestaciones culturales que signifiquen la formación de los valores propios del país, contribuyendo a que el pueblo peruano tome conciencia de su historia, situación y destino. Le corresponde, además, la conservación y protección del patrimonio arqueológico, histórico, artístico y cultural de la Nación, así como la protección de la propiedad intelectual”.

Es importante señalar las instituciones que formaban parte del Instituto Nacional de Cultura, tales como la Biblioteca Nacional, el Archivo General de la Nación, el Teatro Nacional y otras instituciones con fines vinculantes. Lo interesante de periodo es que se dispuso acciones descentralizadas de puesta en valor y de difusión del patrimonio cultural, tanto material e inmaterial, como parte importante del desarrollo nacional. En ese sentido, esta institución también fue descentralizada, abarcando las 24 regiones del país, desde donde se promovía la participación activa de las comunidades y de los sectores públicos y privados.

En el año 1985, durante el gobierno de Fernando Belaúnde Terry, se promulgó una ley que se relacionó con el patrimonio cultural inmaterial es la *Ley General de Amparo al Patrimonio Cultural de la Nación* – Ley N° 24047, donde se establece que la creación humana, material o inmaterial forman parte del Patrimonio Cultural de la Nación (Artículo 1°).

Esta normativa nacional marcó un hito en la noción de patrimonio y estableció otra función al estado, no se encargaría solo de la identificación, registro, entre otras acciones del sector, sino que se da potestad de declararlo. Esto queda estipulado en el Artículo 6°:

“El Instituto Nacional de Cultura está encargado de proteger y declarar el Patrimonio Cultural arqueológico, histórico, artístico, así como las manifestaciones culturales, orales y tradicionales del país”.

En cumplimiento de esta ley, la primera declaratoria de una expresión del patrimonio cultural inmaterial se realizó en 1986 y, bajo esta Ley, fueron declaradas dieciséis expresiones culturales consideradas como parte del patrimonio cultural inmaterial.

En el año 2004, durante el gobierno de Alejandro Toledo, se publicó la *Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación* - Ley N°28296, que suple la N° 24047, se indica que los bienes inmateriales:

“Integran el Patrimonio Inmaterial de la Nación las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones, expresadas por individuos de manera unitaria o grupal, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad, como expresión de la identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente, tales como los idiomas, lenguas y dialectos autóctonos, el saber y conocimiento tradicional, ya sean artísticos, gastronómicos, medicinales, tecnológicos, folclóricos o religiosos, los conocimientos colectivos de los pueblos y otras expresiones o manifestaciones culturales que en conjunto conforman nuestra diversidad cultural”.

Esta definición sobre patrimonio cultural inmaterial es similar a la planteada por la UNESCO a través de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. En ese sentido, y teniendo en cuenta lo mencionado en el apartado anterior. Los Estados Partes firmante de la Convención 2003 de la UNESCO se basaron en dicho documento para proponer nociones sobre lo que constituye dicho patrimonio.

En el año 2010, se creó el Ministerio de Cultura durante el gobierno de Alan García a través de Ley N° 29565, donde el Instituto Nacional de Cultura integra

sus funciones a través del Decreto Supremo N° 001-2010-MC en el año 2011. La Dirección de Patrimonio Inmaterial, previamente denominado Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo (2003) y Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo (2013), es la unidad orgánica del Ministerio de Cultura encargada de “gestionar, identificar, documentar, registrar, inventariar, preservar, salvaguardar, promover, valorizar, transmitir y revalorizar el patrimonio cultural inmaterial del Perú, en sus distintos aspectos, promoviendo la participación activa de la comunidad, los grupos o individuos que crean, mantienen y transmiten dicho patrimonio y asociarlos activamente en la gestión del mismo” dispuesto por el artículo 55 del Reglamento de Organización y Funciones (ROF) del 2013.

En el año 2020, se publicó la Política Nacional de Cultura al 2030, en la cual se identifica como problema público el limitado ejercicio de los derechos culturales de la población, que refiere a “contribuir hacia un mayor posicionamiento de los derechos culturales, a nivel conceptual y procedimental, como un centro fundamental y transversal de nuestro desarrollo individual y colectivo” (Política Nacional de Cultura al 2030 2020: 18).

En ese sentido, la presente Política plantea que la ciudadanía haga uso del patrimonio, tanto material como inmaterial, se incremente el valor a la diversidad culturales como parte de la identidad ciudadana, se afiance el fortalecimiento de capacidades de agentes culturales (educadores, mediadores, portadores, etc.), se promoció el patrimonio cultural, entre otros; a través de la implementación de programas y servicios desde el Ministerio de Cultura.

Para ello, esta Política se articula con otras que han sido publicadas e implementadas. Tales como la Plan Estratégico Nacional de Artesanía – PNDAR 2019 – 2029, Plan Nacional de Derechos Humanos 2018-2021, Política Nacional de Lenguas Originarias, Tradición Oral e Interculturalidad, Plan Estratégico Nacional de Turismo 2025, Política Nacional para la Transversalización del Enfoque Intercultural, entre otros (Política Nacional de Cultura al 2030 2020: 102).

En resumen, el estado peruano ha formulado y reformulado la noción de patrimonio cultural inmaterial, y junto a ello se ha transformado y desarrollado también otros aspectos importantes en tanto al rol que tienen las personas que practican y transmiten las expresiones culturales que integran el patrimonio cultural inmaterial o comunidades de portadores. Todo ello se ajusta tanto a transformaciones mundiales en cuanto a economía y política, en donde la cultura se incluyó como parte del desarrollo sostenible y vía de reivindicación de derechos culturales.

1.2.2 Acercamiento al registro audiovisual sobre pueblos indígenas

a) Representación de las culturas desde la antropología: cine etnográfico, participativo y comunitario

Es oportuno indicar que no se busca hacer una delimitación de características o una tipología de cines o registros; al contrario, se busca comprender las diversas corrientes de registros audiovisuales, así como los usos de la cámara para representar y vincular a los protagonistas y los realizadores, sus puntos de encuentro y sus diferencias. Todo ello con el objetivo de reflexionar acerca de la posición e intención de las personas que forman parte de las formulaciones de los proyectos audiovisuales y los procesos de estos registros.

Como marco general, y debido a que el tema de investigación se incluye en el campo de la antropología, es significativo mencionar brevemente al antropólogo Clifford Geertz debido a que su trabajo acerca de la escritura etnográfica en la década de 1970 tuvo mucha relevancia. Geertz planteó que los escritos antropológicos son interpretaciones y propuso la *descripción densa* para descubrir las estructuras de significación, determinar su campo social y su alcance (Geertz, 1973). La descripción densa como parte de la etnografía no apela a la descripción superficial de un fenómeno sino a la reflexión del mismo; esta es la herramienta idónea para desarrollar una etnografía. Este planteamiento es importante porque la antropología estuvo relacionada a la descripción de las culturas por parte de antropólogos, no solo como método para registrar sino para tener suficientes elementos que permitieran un análisis más

cercano del fenómeno estudiado. Respecto a ello, vale la pena equiparlo con los registros audiovisuales que concentran un gran número de actores, procesos, responsabilidades, narrativas, agendas, entre otros, que no necesariamente son difundidos o reconocidos, pero que permiten apreciar construcciones propias de identidad a partir de un análisis de los mismos y de los actores involucrados.

En ese sentido, y para aproximarse a esta variedad de procesos audiovisuales, es necesario tener en cuenta lo planteado Bill Nichols (1997) sobre registros audiovisuales. El autor propone que existen diferentes modos de hacer un documental, sea expositivo, donde hay una voz en *off* que guía al espectador; observacional, donde el realizador busca observar espontánea y directamente la realidad; reflexivo, donde se busca hacer consciente al espectador del propio medio de representación y los dispositivos que lo permiten; participativo, la interacción entre los personajes y el realizador; performativo, el realizador es el sujeto y se pone en escena; y poético, en el que se utilizan herramientas de otras artes para transmitir un estado de ánimo más que información per se. Estas categorías, no excluyentes, pueden ser utilizadas para reconocer tendencias en la producción documental.

Así pues, tanto la etnografía como el documental brindan elementos que sirven para el recojo de información y el análisis de fenómenos. Respecto a la antropología y el cine, Jay Ruby plantea que “la etnografía escrita y los documentales son parecidos en lo que a sus orígenes y temáticas se refiere, pero también tienen puntos en común en sus objetivos y metodologías” (1995: 185). Asimismo, el autor menciona que la metodología en la antropología moderna con Bronislaw Malinowski y el documentalista Robert Flaherty iniciaron a la par el uso de la observación participante en sus trabajos de campo con la intención de enfocarse en la vida de los sujetos que formaban parte de sus investigaciones (1995: 185-186). Este tipo de registros se produjo desde la década de 1920, siendo la obra de *Nanook of the North* de Robert Flaherty un referente en el género. Luego de un trabajo de investigación, Flaherty pasó de la observación participante a la puesta en escena, registró la cotidianidad de los protagonistas y también reconstruyó ciertos pasajes habituales de sus vidas, lo cual fue criticado (Carlos Cárdenas y Duarte Carlos, 2011; Expósito, 2020).

El interés por el cine etnográfico aumentó a partir de la década de los 1950, con la creación del Comité Internacional del Film Etnográfico y Sociológico y el proyecto de la Enciclopedia Cinematográfica en el Institut für den Wissenschaftlichen Film de Göttingen; en la década de 1960, se promovieron más espacios para la discusión de este cine a través de festivales, conferencias, entre otros (Carlos Cárdenas y Duarte Carlos, 2011: 161-162). Asimismo, destacan algunos realizadores de cine etnográfico en dichos años, como John Marshall (1958) y Robert Gardner (1964), y Timothy Asch (1975), cuyos trabajos fueron incluidos en la enseñanza antropológica (Carlos Cárdenas y Duarte Carlos, 2011: 162).

Desde la antropología, en la década de 1970, Margaret Mead también incentivaba el uso de registros audiovisuales para una posterior interpretación de las mismas. Para ello, utilizaba una cámara estática que no “interfiriera” en la cotidianidad de los grupos a los que filmaba; sin embargo, es importante tener cuenta la posición de los actores involucrados en estos procesos. Si bien Mead incentivó el registro audiovisual como herramienta de recojo de información, los protagonistas de sus registros no formaban parte del proceso en sí mismo. A pesar de ello “uno de los aspectos más positivos fue su profundo análisis teórico de la implicación de los registros audiovisuales en la etnografía” (Carlos Cárdenas y Duarte Carlos, 2011: 161).

En relación al vínculo entre los registros audiovisuales y la etnografía, Ángel Montes del Castillo indica que el cine etnográfico es el uso de técnicas audiovisuales que permiten la construcción de un discurso antropológico visual que fomenta el conocimiento y acercamiento a *otras culturas*, así como a una interpretación que trasciende la filmación. Es decir, construir una interpretación de hechos sociales en función de las imágenes registradas (Montes, 2001; Campo, 2019). Del mismo modo, Montes plantea que el cine etnográfico no solo busca registrar para obtener un producto cultural y observar eventos de los grupos que se filman, sino que tiene finalidades relacionadas a la investigación y docencia (2001:85).

También es trascendental señalar el estudio de Elisenda Ardévol sobre la representación audiovisual de las culturas y el uso de la imagen audiovisual en la investigación etnográfica. Ardévol plantea que el cine etnográfico presenta una tensión de doble orientación que es la investigación y/o la comunicación; es decir, el film etnográfico tiene como ejes principales la investigación antropológica, y la producción documental ejecutada generalmente por el antropólogo durante su trabajo de campo. En consecuencia, Ardévol enfatiza que lo que caracteriza a una película como etnográfica es el proceso de elaboración y el tratamiento que reciben las imágenes como objeto de estudio (1998: 133).

Hasta el momento, se deduce que el cine etnográfico es una propuesta que tiene como incentivo el conocimiento de otras culturas, la importancia de la teoría en la investigación de lo que se busca registrar, el rol que tiene el antropólogo y el realizador para el registro audiovisual, y la relación que se crea entre estos con los protagonistas a partir de la interacción en el proceso de realización. En consecuencia, el rol del antropólogo y del realizador es el desarrollo y registro de la propuesta audiovisual, mientras que los protagonistas son filmados en su cotidianidad.

En adición a ello, vale la pena mencionar a Jean Rouch y Edgar Morin y el *cine vérité*, donde la cámara no solo registra a los protagonistas del film y sus hechos, sino que el realizador e investigador se muestren ante la cámara con la finalidad de transparentar el vínculo que se puede generar entre protagonistas y los realizadores e investigadores durante el proceso de filmación. El antropólogo Jean Rouch planteó un registro a través de la observación y participación, asimismo era consciente de la intromisión de la cámara y lo que pudiera provocar en los protagonistas (Carlos Cárdenas y Duarte Carlos, 2011: 163). Respecto a ello, Rouch proponía que la presencia de la cámara sea el desencadenante para que los protagonistas compartan experiencias personales con las cuales el espectador podía deducir aspectos sociales, políticos o culturales de los locutores. Algunos otros ejemplos de realizadores de *cine vérité* son Erick Michaels, Timothy Ash, Vincent Carelli, Ron Lundstrom, Terence Turner, y en

Latinoamérica, los trabajos de Glauber Rocha, Jorge Prelorán, Jorge Sanjinés (Carlos Cárdenas y Duarte Carlos, 2011: 164).

Este tipo de registro evidencia que la presencia de la cámara influye en el comportamiento de los protagonistas, lo que ocasiona que el film presente una serie de decisiones individuales y colectivas, incentivando a la contribución de los protagonistas en los debates y toma de acuerdos para el proyecto audiovisual constituyéndose de esa manera un cine más participativo. En relación a eso, Árdevol indica que el cine participativo busca la colaboración entre realizador y la comunidad; es decir, admite la integración de los protagonistas en todo el proceso de registro y fomenta la disposición del realizador con los sujetos para construir en conjunto. Este proceso tiene un efecto dinamizador en la comunidad ya que es la protagonista y co-autora del registro, el cual está destinado, ante todo, a la propia comunidad (Árdevol, 1995; Zirión, 2014). Es por ello que el cine participativo es la muestra del reconocimiento de las posibles diferencias entre los grupos y el rol que tienen los protagonistas en el proceso de registro con la finalidad de brindarles voz en el producto audiovisual.

Para Elisenda Árdevol “una película etnográfica es más que la descripción de otras formas de vida, es una representación de las relaciones entre dos culturas, la del realizador y la de la comunidad representada (1995:109). Para Zirión, la participación de la comunidad en el documental ha sido denominada de muchas formas tales como cine indígena, participativo, comunitario, por lo que considera adecuado llamarlo *documental* colaborativo. El autor menciona que las estrategias participativas y colaborativas del documental están relacionadas con la etnografía y que “podría afirmarse que el documental colaborativo surge como un intento desde dentro del cine etnográfico por reinventarse a sí mismo” (2014: 57). En consecuencia, este tipo de cine “permite reconfigurar los juegos de poder y genera un verdadero conocimiento compartido, al tejer redes de manera más horizontal entre todas las partes involucradas” (2014: 59).

Este registro ahonda y prioriza los distintos puntos de vista y muestra una gran fuente de subjetividades sobre un hecho, un grupo o una creencia, replantea la jerarquización previamente adquirida e incentiva diversas formas de

representación (qué, cómo, por qué, a quién se representa). Como plantea Ziri6n “Las estrategias colaborativas de producci6n audiovisual constituyen un espacio de posibilidades, de encuentros y desencuentros interculturales. Estas nuevas —y no tan nuevas— aproximaciones participativas marcan un hito en la construcci6n de la alteridad, que deja de tener una carga pol6tica tan asim6trica y vuelve al reconocimiento b6sico de m6ltiples y diferentes identidades” (2014: 66).

Este tipo de registro ha sido adoptado por Organizaciones no gubernamentales (ONGs), instituciones educativas y estados con el objetivo de que los videos sirvan como puente de representaciones y narrativas de ciertos grupos, las miradas desde los protagonistas; sin embargo, no se puede ni debe invisibilizar la intencionalidad de cada grupo. Por ejemplo, en la experiencia de Alonso Santa Cruz 6lvarez sobre la Videoteca de las Culturas (VDC), iniciativa de la Direcci6n de Diversidad Cultural y Eliminaci6n de la Discriminaci6n Racial del Ministerio de Cultura del Per6, en donde personas externas a las comunidades brindaron capacitaciones sobre registro audiovisual proponiendo una metodolog6a participativa se6ala lo siguiente:

“El proyecto nace con una intencionalidad clara (difusi6n de la diversidad cultural), que responde a las l6neas de acci6n que tiene como imperativo la entidad que lidera esta iniciativa (es decir, el Ministerio de Cultura). Se responde as6 a una intenci6n pol6tica de visibilizar la diversidad cultural y social de los grupos de nuestro pa6s, pero tambi6n a una manera de entender la diversidad, que se enriquece por el aporte generado desde los propios integrantes de las comunidades representadas” (2016: 11).

Otro ejemplo presentado por Rabad6n, Bruz6n y Monta6o, el cual se centra en la implementaci6n del proyecto “Youth Path”, propuesto por la UNESCO y realizado en Centroam6rica. Los autores postulan “la utilizaci6n de los medios audiovisuales como un elemento estrat6gico capaz de integrar los conceptos cultura y desarrollo, promoviendo el di6logo intercultural y la participaci6n” (2015: 44). Este proyecto busc6 dar herramientas vinculadas al registro documental a j6venes para que sean utilizadas para la revalorizaci6n de su patrimonio cultural,

su relación con este y el uso que le da la comunidad. Los autores mencionan que “los audiovisuales fueron igualmente importante impulso para la revalorización del patrimonio inmaterial, fuente de cultura que formará parte de sus emprendimientos y que, sin embargo, hasta ahora había sido un aspecto poco considerado entre ellos” (2015: 54). Asimismo, mencionan que el contenido de las narraciones audiovisuales fomentó la sensación de pertenencia al grupo y que los documentales permiten la difusión de su patrimonio cultural (2015: 52-53).

A partir de estos dos ejemplos, que presentan finalidades similares en tanto a la búsqueda de una reflexión de los participantes sobre su identidad, la capacitación sobre conocimientos de registros audiovisuales, el fomento de un trabajo intercultural y la promoción de la diversidad cultural para una sociedad más igualitaria. Asimismo, resulta necesario mencionar que a pesar de que las iniciativas sean buenas están dirigidas a ciertas comunidades y valdría la pena plantear qué ocurrió con los registros realizados, de qué forma fueron utilizados por sus autores, en qué contextos y si se produjeron registros similares una vez culminados los proyectos.

Estos proyectos pueden considerarse participativos o colaborativos debido a que hubo una persona o personas externas al grupo identificado, quienes colaboraron y ofrecieron herramientas el registro audiovisual durante todo el proceso con la finalidad de que los productos sean difundidos y las herramientas brindadas utilizadas posteriormente en nuevos registros. Este tipo de iniciativas se desarrollan ante la preocupación de las instituciones mencionadas quienes, a partir de diversas motivaciones, identifican a los grupos dependiendo de intereses determinados. Alicia Kong explica que “ante esta preocupación surgen diferentes metodologías para la acción social. Se manifiesta en la elaboración de talleres de cine comunitario. A partir de una investigación, se convocará a diferentes grupos o comunidades que deseen contar una historia o participar en el cine colaborativo” (2016:131). Esta reflexión es importante porque muchas veces estos registros quedan como productos de proyectos y no necesariamente tienen una repercusión mayor en las comunidades. Esto se debe, nuevamente,

a los diferentes intereses que puedan tener las instituciones y los propios intereses de los grupos.

Es por eso que es pertinente mencionar otro registro donde la intención de la misma creación nace de los propios protagonistas, quienes tienen una agenda particular que consideran necesaria de difundir a través de diferentes formatos. Este tipo de registro es entendido como comunitario porque proviene de la misma comunidad. Ahora bien, es importante tener en consideración que no se debe entender comunitario como perteneciente solo a comunidades indígenas sino más bien al significado más amplio como el conjunto de personas que coexisten bajo las mismas dinámicas e intereses.

En relación al registro comunitario, Alfonso Gumucio plantea que el cine audiovisual y comunitario,

“son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas” (2014: 18).

Para complementar esta idea, Alicia Kong explica que el cine comunitario “se define como una actividad de grupos sociales organizados que producen sin la intervención de cineastas o gente especializada en las producciones cinematográficas de grandes presupuestos. En su elaboración se defiende el derecho a la comunicación, posee expresiones culturales que fortalecen la identidad de un grupo” (2016: 125).

Al respecto, Calero y Hernández explican que “las organizaciones sociales, los grupos minoritarios y los colectivos culturales han hallado en la comunicación audiovisual una de sus principales estrategias para visibilizarse, promover y dar forma a la movilización social; activar la memoria viva de los pueblos; crear vínculos hacia adentro y hacia afuera, y formar sujetos empoderados tanto de

sus territorios como de sus propias historias individuales y colectivas” (2020: 169).

Por todo ello, este registro proviene de grupos con motivaciones particulares y la creación del mismo está dirigido a un determinado grupo y difundido en redes específicas. Del mismo modo, se tendría que reflexionar acerca de las posibilidades que tienen las comunidades para el desarrollo independiente de este tipo de registros en tanto a conocimientos para la realización, equipo necesario -capital humano y herramientas-, entre otras variables que son trascendentales a tener en cuenta cuando se busca desarrollar este tipo de proyectos.

A pesar del incremento de acceso a nuevas plataformas y la tecnología en general, aún hay muchos grupos que no cuentan con las herramientas necesarias para desarrollar registros audiovisuales. En ese sentido, como lo mencionan, Calero y Hernández, hay agentes que no forman parte de los colectivos que “tienen conocimientos sobre técnicas de realización audiovisual de manera previa o los van adquiriendo durante el proceso para ponerlos al servicio de la comunidad” (2020, 177).

De la misma manera, Kong explica que para estos procesos “es necesario el uso de las tic [Tecnologías de la Información y las Comunicaciones], el cine dentro de la brecha cognitiva queda excluido y su acceso es para sólo algunos en las sociedades contemporáneas. Los pueblos originarios se han visto en la necesidad de desarrollar dinámicas en las que se fomente el interés por las tic. [...] La brecha digital excluye principalmente por desigualdad económica y por rangos de edad” (2016: 128).

Finalmente, se rescata lo planteado por David Howes (2016), quien menciona que existe una nueva forma de aproximarse a la antropología, desde el “sensing culture”. El cual está relacionado con la idea del retorno a una antropología *inicial* donde se priorizan las sensaciones más que la interpretación y textualización de la cultura; lo cual está relacionado con el debate que se ha planteado alrededor de la representación de la cultura desde la antropología, en donde por muchas

décadas el texto se convirtió el único medio válido de interpretación y de representación de las culturas.

A partir de ello, la investigación de prácticas visuales aporta a la discusión de problemáticas referidas a la cultura, al poder, a la agencia, al proyecto nacional y a la configuración del “yo” porque permite identificar las transformaciones que se han desarrollado y se están desarrollando en las sociedades, las cuales intervienen en los cambios de las configuraciones del “yo”, de la identidad de grupo lo que conlleva a las variaciones culturales y de ejercicio de poder.

b) Representaciones en el cine indígena y producciones de pueblos indígenas

En relación a la representación de población indígena en registros audiovisuales destaco el texto de Gastón Carreño sobre cine indígena debido a que hace un breve repaso del desarrollo del cine de ficción y documental sobre población indígena en Latinoamérica. El autor explica que la producción audiovisual en la región, a pesar de pretender dar cuentas de otras culturas, construye una narrativa en base a estereotipos provenientes de diversas fuentes, pero sobre todo por influencia del cine estadounidense (Carreño, 2017).

Carreño hace un recuento por cada década e indica que en 1960 existe un cambio en la producción audiovisual y en Latinoamérica se ve reflejada en la cercanía de los realizadores con grupos considerados marginados tales como obreros, campesinos e indígenas (Carreño 2017: 52). Este tipo de producciones se desarrollaron en países que contaban con una industria cinematográfica afianza como fue el caso de Brasil, Argentina, Chile y Uruguay (Carreño 2017: 53-54).

En la década de 1970, el documental tuvo un acercamiento a un cine de expresión y procesos políticos de la región; sin embargo, en relación a la temática indígena se tendió a equiparar a los grupos indígenas con el campesinado, invisibilizando las diferencias culturales (Carreño 2017: 54). Asimismo, existió la tendencia de una representación exotizada y racista de los

pueblos indígenas por producciones fuera de la región como Estados Unidos y algunos países de Europa (Carreño 2017: 56).

En la década de 1980, los países de la región tuvieron algunos aciertos y desaciertos alrededor de las producciones sobre pueblos indígenas, debido a que cada país presentaba una agenda particular. El documental tiene particular auge en Argentina, Chile, Perú, Bolivia y Ecuador, en donde la temática indígena aún no era central, pero se realizaron producciones sobre costumbres, tradiciones orales, etc. (Carreño 2017: 58). En México se consolida el Instituto Nacional Indigenista (1977) por la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual, Carreño menciona que “se desarrolla la maduración de un tipo de documental antropológico, pero en el marco de un organismo estatal, muy diferente del que se lleva a cabo en Sudamérica, donde las producciones se realizan principalmente bajo el amparo de ONG o fondos internacionales” (2017: 58-59).

Finalmente, en la década de 1990, Carreño menciona que lo más trascendental en tanto registros de los pueblos originarios son las experiencias de autoproducción que se realizaron sobre todo en Bolivia y Brasil, como es el caso del proyecto *Videos en las Aldeas* en donde las propias comunidades “registren y editen los videos orientados a que sean las mismas comunidades quienes registren y editen videos en función de sus proyectos políticos y culturales” (Carreño 2017: 60). Es importante mencionar el papel que tiene el incremento del uso del video digital desde fines de esta década, así como el uso del internet para la difusión de los mismos.

En ese sentido, la narrativa sobre la representación de poblaciones de pueblos indígenas y de la misma Amazonía en el cine ficción fue una muestra de los estereotipos fundamentados y enraizados en las sociedades. Como lo menciona Verónica Boggio, “Las narraciones que construimos sobre la realidad amazónica se nutren de historias que encontramos en el cine y en otros productos culturales como la literatura, la pintura o la fotografía” (2019: 121).

Por el contrario, el desarrollo de realizaciones documentales sobre pueblos indígenas entre 1960 y 1980 podrían situarse como registros colaborativos. El

cambio proviene a partir de la década de 1990 que presenta un cambio fundamental en la aproximación de temas sobre pueblos indígenas de la Amazonía en donde los propios protagonistas mostraban una agenda propia relacionada a derechos humanos, derechos culturales, reconocimientos de territorios, cuidado del medio ambiente, entre otros.

Dirigiendo esta discusión a nivel nacional, es importante compartir el trabajo de Verónica Boggio sobre la producción cinematográfica hecha en la Amazonía peruana desde fines del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX. Durante este periodo el auge del caucho produjo cambios a nivel político, social y económico y, en consecuencia, en la ciudad a nivel estructural. Boggio menciona que este apogeo trajo consigo el establecimiento de nuevos e importantes focos urbanos, como la actual ciudad de Manaus en Brasil o la de Iquitos en Perú, convirtiéndose en asentamientos habitados por una nueva burguesía europea (2019: 123).

Respecto a la producción cinematográfica, a inicios del siglo XX se desarrollaron registros que mostraban las costumbres de las localidades, así como los paisajes de los lugares por donde los ferrocarriles hacían sus recorridos. Solo por nombrar algunos ejemplos se encuentra el corto documental *The Chuncho Indians of the Amazon River* (1910) por la empresa estadounidense Edison Manufacturing, el documental *Viaje al interior del Perú* (1910) realizado por el norteamericano C. L. Chester y producido por la empresa Peruvian Corporation, la película *Expedición científica sueco-peruana a las montañas del oriente* realizada por G. M. Dyott y producida por la Cinematográfica Sudamericana (Boggio 2019, Bedoya 2017).

Además de las grandes empresas internacionales, la presencia de misioneros, que estuvieron presentes en el territorio desde el siglo XVII, utilizaron también los registros fotográficos y audiovisuales a inicios del siglo XX para mostrar procesos de evangelización, como ocurrió con los dominicos y franciscanos (Plasencia 2021, Boggio 2019, Cornejo 2018). Algunos de estos registros audiovisuales fueron *Misiones Dominicanas del Perú* (1927) realizada por la misión dominica, *La conquista de la selva* (1929) por la misión franciscana (Boggio 2019: 130).

Boggio también menciona los registros financiados por Julio César Arana, empresario cauchero responsable de asesinatos de indígenas del Putumayo, donde trabajan bajo la condición de esclavos. A partir del incremento de la fortuna de Arana a inicios del siglo XIX, también llegaron las acusaciones desde el extranjero sobre los genocidios cometidos. Arana contrató a Silvino Santos, fotógrafo y posteriormente realizó estudios en cinematografía financiado por Arana, para desarrollar un film que mostraba a comunidades de indígenas del pueblo Huitoto, Ocainas, Boras, entre otros; con la finalidad de que sirva como evidencia de los cambios que se desarrollaron a partir de la explotación del caucho; sin embargo, este film se perdió en una embarcación rumbo a Londres (Boggio 2019: 133-134). Santos realizó el estreno del film denominado *Los indios witoto del río Putumayo* (1916) a partir de los registros que tenía.

Posteriormente, Arana creó la productora cinematográfica Amazonía Cine Film Company con la finalidad de justificar sus acciones en poblaciones del Putumayo, además buscar nuevos inversionistas para sus negocios, donde se realizó *El oriente peruano* (1920). Luego de que la productora cayera en bancarrota, Arana creó una segunda productora junto con empresarios europeos con la finalidad de que los films que sirvieran de divulgación para cautivar inversionistas. (Boggio 2019: 135-137). Boggio menciona que durante la década de 1930 destaca el trabajo de Antonio Wong Rengifo, quien realizó registros de la cotidianidad en Iquitos, departamento de Loreto, durante dos décadas, registrando diversas estampas históricas de sucesos y lugares que publicó en una serie de cortometraje denominada Revista Loretana (2019: 139-140).

Adicionalmente, podría plantearse que, desde la década de 1980, las producciones de cine indígena se han ejecutado con mayor fuerza gracias a la implementación de talleres o proyectos propuestos por organizaciones o colectivos provenientes y gestionados por representantes de pueblos indígenas. Solo por nombrar dos experiencias destacadas se encuentra Chirapaq y la Escuela de Cine Amazónico.

Chirapaq, Centro de Cultura Indígenas del Perú¹ es una reconocida asociación indígena creada en 1986 que fomenta la afirmación de las identidades culturales de los pueblos andinos y amazónicos a través de la implementación de proyectos para lograr el reconocimiento y ejercicio de derechos. Esta organización desarrolla iniciativas vinculadas a saberes y conocimientos ancestrales de los pueblos, promueve espacios de capacitación en el uso de radio, producción audiovisual, entre muchas más. Chirapaq cuenta con una lista de registros audiovisuales realizados por poblaciones indígenas. Asimismo, sus producciones forman parte de festivales y talleres de comunicación y cine indígenas a nivel nacional e internacional.

La Escuela de Cine Amazónico (ECA) se creó en el 2013 con la finalidad de promover la realización audiovisual cinematográfica entre ciudadanos de la Amazonía peruana para visibilizar, informar y sensibilizar sobre temas socioambientales contemporáneos amazónicos, conocer la gran diversidad cultural de nuestro país, expresada en sus pueblos, sus idiomas y expresiones cotidianas (Cornejo 2018). Fernando Valdivia, fundador de ECA explica que la iniciativa nació porque a pesar del incremento de producciones cinematográficas de cine regional surgieron de modo endógeno desde mediados de la década de 1990 a nivel nacional, la Amazonía se mantenía relegada por lo que consideró que podían compartir su experiencia sobre la realización de documentales y ficción para contribuir al despegue del cine amazónico hecho por población de la Amazonía (2016: 17).

Ambas experiencias de producción audiovisual desde los pueblos fomentan la autorepresentación y la democratización de los medios. Respecto a este último punto, es necesario reflexionar acerca de las nuevas tecnologías como herramientas de empoderamiento de colectivos, así como la visibilización de diferentes aproximaciones discursivas.

En ese sentido, el desarrollo del registro audiovisual sobre la Amazonía peruana se realizó sin la intervención de los protagonistas, en este caso de la población

¹ La información fue revisada de su página web, <http://chirapaq.org.pe/>

indígena. En relación a eso, las lógicas de poder predominantes a lo largo del tiempo han sido evidenciadas a nivel político, social, económico y cultural, los cuales han sido reproducidos y han perdurado a través del uso de sus imágenes plasmadas en fotografías y registros audiovisuales.

A partir de lo expuesto, es necesario reconocer la importancia de instituciones que han desarrollado y desarrollan este tipo producciones que promueven la participación activa de las comunidades, no solo por el fomento de la visibilización de la diversidad culturales sino por la exigencia de derechos culturales de los grupos vulnerables del país. Asimismo, comprender que los registros audiovisuales son narrativas potentes teniendo en cuenta las nuevas formas de difusión digital.

1.3 Marco teórico

A partir de los ejes temáticos expuestos en el estado cuestión se han identificado los dos conceptos fundamentales que dialogan entre sí y que servirán para el análisis de la información recogida. En primer lugar, se plantea la noción de política cultural como espacio de gestión que servirá para comprender las maneras en que la ciudadanía hace uso de un mecanismo para generar reflexiones relativas a temáticas que exceden el ámbito cultural. En segundo lugar, se desarrolla la producción audiovisual de autorepresentación como generador de narrativas de identidades, así como como medio de reconocimiento y exigencia de derechos. Ambos conceptos contribuyen para entender la dinámica del uso y la resignificación de significados sociales y culturales de ciertos elementos considerados valiosos y representativos por los colectivos, así como de su relación en la construcción de identidades y relaciones de poder.

1.3.1 Política cultural como espacio de gestión

Para iniciar el debate sobre políticas culturales, es preciso acudir a la formulación de Néstor García Canclini:

“Entendemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social” (García, 1987:26).

Esta definición se desprende de los debates alrededor del criterio económico en los procesos de desarrollo, así como la necesidad de que los estados generen prácticas políticas vinculadas a la cultura para su desarrollo y cooperación de los ciudadanos (Atehortúa, 2008; Cortes, 2006). En ese sentido, las políticas culturales disponen del rol ejecutor al estado, pero también a la ciudadanía, incentivando la participación de esta en la formulación e implementación de dichas políticas. Adicionalmente, se promueven y se conforman habilidades y mecanismos para el ejercicio de los derechos culturales de la población, así como el fomento del respeto a la diversidad cultural. Esto continuó afianzándose en la siguiente década en donde se reconfigura la noción de ciudadanía designando un rol protagónico a los actores sociales (Atehortúa, 2008:126).

Asimismo, Gisela Cánepa (2006) recalca que la cultura no es solo el medio a través del cual se expresa o constituye la diferencia, sino que se convierte en un recurso para la acción. En relación a ello, Emiliano Fuentes Firmani explica, aludiendo a lo planteado por Mendes Calado, que cuando se habla de políticas culturales se considera “un amplio grupo de acciones generadas *en/desde/con* el Estado y que a su vez articulan una diversidad de agentes entre los que se encuentran: los productores, los artistas, los colectivos culturales, las organizaciones sociales, las mismas comunidades y territorios *en/desde* donde esta diversidad de agentes actúan, además de los mismos poderes de Estado, entre las que también se encuentran los funcionarios, las áreas de gobierno y sus burocracias” (2014).

Esto va en sintonía por lo planteado por Vich respecto al rol de las políticas culturales en la sociedad es un eje importante para este estudio, pues el autor plantea que estas políticas son decisivas para intervenir en un contexto en el cual el capital es el marco totalizante que, en consecuencia, integra nuestras

relaciones y vida colectiva (2021: 12). Para comprender un poco más sobre este postulado es necesario conocer que las políticas culturales tienen como eje principal de desarrollo a la promoción, goce y democratización de la cultura. Continuando con lo planteado por Vich, el autor señala que la cultura o “una cultura, en efecto, es un estilo de vida, una manera de actuar y de representar una relación con el otro. El goce, por su parte, es un hábito instalado que se ha vuelto repetitivo y que implica algún tipo de ejercicio de poder” (2021: 13). En ese marco, la cultura no está separada de otras esferas de la vida colectiva, al contrario, esta se articula constantemente con la política “mostrando sus intereses ocultos, deconstruyendo sus simplificaciones teóricas y aportando nuevas prácticas y representaciones” (Vich 2021:13).

Ahora bien, este planteamiento es trascendental para comprender la creación del Decreto de Urgencia N° 058-2020 y su naturaleza como política pública en un contexto de crisis, pues se desarrolló como respuesta a las demandas provenientes del sector cultural afectado que le exigía al estado accionar a corto plazo. El Decreto de Urgencia se convirtió entonces en un proceso y un espacio de producción de bienes y servicios culturales que fueron planteado e implementados por la ciudadanía con financiamiento del estado peruano; sin embargo, si bien las narrativas e imágenes producidas por la ciudadanía estaban normadas bajo los mandatos del estado, estos fueron apropiados y se generaron nuevas significaciones o representaciones que fueron afianzados en circuitos preexistentes o se crearon nuevos a partir de estos procesos de articulación con el estado. En ese sentido, es preciso agregar que en el caso particular de los apoyos económicos dirigidos al patrimonio cultural inmaterial se afianzó la narrativa de que las expresiones son bienes culturales que están estrechamente vinculadas, en muchos casos, a circuitos y lógicas de mercado. Por ejemplo, las bandas musicales, los danzantes, los cocineros, las festividades, las artesanías son por sí mismas actividades que, más allá de su condición patrimonial como elemento que forma parte de la identidad de colectivos o como parte de la identidad de nacional, se construyen también como mercancías.

Es necesario ahondar en lo entendido como bienes culturales ya que servirá como guía de la elección de elementos que formaron parte de los videos y que

sustentan la narrativa patrimonial como parte de una política cultural. Sobre los bienes culturales Bortolotto señala que el estatus patrimonial siempre le es asignado por las instituciones gubernamentales que siguen siendo las únicas que se han consagrado a establecer una política de salvaguardia y de autorización patrimonial” (2014: 13). Es decir, los practicantes, quienes se apropian y usan los bienes patrimoniales, están regidos por la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial del 2003, además de las normativas nacionales implementadas a partir de ella a través de las cuales el estado continúa determinando la narrativa patrimonial.

Sobre la participación de los practicantes, Kirshenblatt-Gimblett (2004) postula que son entendidos por la UNESCO como “living archive” o “library”, los cuales son términos que no afirman el derecho de una persona a lo que hace, sino su papel en la continuidad de la cultura (para otros). También señala que, siguiendo esta lógica, las personas son temporales pero la cultura persiste mediante la transmisión a la siguiente generación, pero que se debe tomar en cuenta las intervenciones culturales, como la globalización, los cuales cambian la relación de las personas con lo que hacen y cómo entienden su cultura y a ellos mismos (Kirshenblatt-Gimblett 2004, Smith 2004).

Para Gilberto Giménez, “el patrimonio está estrechamente ligado a la memoria colectiva y, por ende, a la construcción de la identidad de un grupo o de una sociedad” (2005). El autor agrega que,

”el proceso de patrimonialización responde en primer término a una “demanda social de memoria” en búsqueda de los orígenes y de la continuidad en el tiempo, lo que conduce a un gigantesco esfuerzo de inventario, de conservación y de valorización de vestigios, reliquias, monumentos y expresiones culturales del pasado. Y como la memoria es generadora y nutriente de identidad, responde también a la necesidad de crear o mantener una identidad colectiva mediante la escenificación del pasado en el presente”.

1.3.2 Producción audiovisual de autorepresentación

Para los fines de esta investigación se debe explicar qué se entiende por representación. Para Martin Heidegger (1958) en la representación el sujeto se representa así mismo y se vuelve objeto para poder ser. En este sentido, pareciera que el sujeto tiene agencia en la representación ya que de esta manera estaría configurando su "yo"; sin embargo, esta representación también está normada por algo mayor que es el régimen representacional que está compuesto por prácticas culturales, sociales y económicas las cuales permiten clasificar y crear categorías. Como parte de la temática de estudio, se debe tomar en consideración que está configurando se encuentra bajo los regímenes impuestos por organizaciones supranacionales y nacionales alrededor del patrimonio cultural inmaterial, como lo plantearon Smith sobre el discurso patrimonial autorizado y Bendix, R., Eggert, A. y Peselmann, A. respecto el régimen patrimonial.

El contexto gubernamental en el que se han desarrollado los productos audiovisuales de los colectivos genera nuevas formas de entender y transmitir una narrativa colectiva basada en disensos y consensos (Lacarrière, 2013). Rik Pinxten y Ghislain Verstraete (2004) señalan que todo individuo, grupo o comunidad cambia y crea nuevas identidades, debido a elementos intrínsecos y a contextos concretos, estos cambios se producen en su particularidad. Este postulado es importante porque los videos se desarrollaron en un contexto de crisis bajo lineamientos planteados por el estado y con los que los colectivos debieron lidiar, utilizar y adecuar a sus propuestas.

A partir de lo propuesto en el estado de la cuestión, es necesario traer a colación la propuesta de Ardévol sobre las variables que intervienen en el tipo de registro, tales como el estilo de filmación (uso de la cámara), modelo de colaboración (relación entre los sujetos detrás y delante de la cámara) y técnica de montaje (estructura narrativa en el documental) (Ardévol, 1998). Todo ello conlleva a diferentes tipos de narración en donde interviene un juego de roles y poderes que no necesariamente se plasman frente a la cámara. Sobre ello, Jay Ruby indica que es posible afirmar que la narración es el medio para exponer la

etnografía y que el cine es un medio inherentemente narrativo por lo que es un medio de comunicación importante en la antropología. A partir de la autocrítica sobre las obligaciones éticas, estéticas y científicas de los cineastas y antropólogos, el autor plantea la discusión sobre la reflexividad de la veracidad que nos rodea (Ruby 1995). En consecuencia, propone que ser reflexivo es pensar que la realización de las enunciaciones comunicativas está compuesta por tres elementos que forman un todo coherente y son necesarios para una comprender crítica: productor – proceso – producto (Ruby 1995:166-268).

Es precisamente a partir de este cuestionamiento que es importante aproximarnos al documental como una forma de representación y registro de la *realidad*, la cual es una construcción a partir de la visión que tiene el realizador, lo que busca transmitir, la manera en que lo transmite, para quién o quiénes está dirigido, por qué es importante hacerlo, quiénes intervienen en el registro, entre muchos otros planteamientos que se discuten en el proceso mismo de la creación. Bill Nichols plantea que el documental “propone perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismos” (1997:13). Es por eso que el registro audiovisual nos permite aproximarnos a otras *realidades*, conocer espacios, tiempos y grupos específicos, así como las maneras en que se representan o autorepresentan.

Por otro lado, sobre los elementos que son elegidos para formar parte de la narrativa de los videos, María Elena Herrera (2018) menciona que, en el marco de las políticas multiculturales, la etnicidad se ha convertido en una importante herramienta de los grupos indígenas para negociar y ganar terreno en el plano de los derechos colectivos. En otras palabras, la etnicidad puede ser utilizada por los pueblos indígenas como un elemento discursivo ante el estado, pero también puede ser utilizado por el propio estado y otros actores para el control de estos grupos. Es por eso que la narrativa sobre patrimonio cultural inmaterial esbozada desde el estado puede ser utilizada, replanteada y proyectada por los grupos según consideren necesario y dependiendo del contexto y fines en que sea representado. Un ejemplo clásico de este tipo de uso de la representación en media fue desarrollado por Terence Turner (1992) a partir de su investigación con la población indígena Kayapo en Brasil, quien mostró como los grupos

Kayapo se apropiaron de la cámara para crear su propia representación sobre su cultura y que sirvió para contrarrestar la narrativa desfavorable creada desde la prensa sobre ellos. A partir de ello, el uso de la cámara incrementó y el registro de prácticas culturales hechas por la propia población Kayapo, convirtiéndose así en un proceso no solo de registro de prácticas culturales o de autorepresentación sino como de exigencias de derechos culturales y de territorio.

Respecto a la representación, esta también puede ser construida y proyectada a través de producciones audiovisuales que parten de iniciativas individuales o colectivas determinadas por una agenda particular, las cuales muchas veces son desarrolladas a partir de conocimientos o referentes de las formas de cómo hacerlo. Un producto cinematográfico puede entenderse a partir de modelos de representación, las cuales son corrientes históricas en cine etnográfico que poseen diferentes formas de combinar elementos para conformar el modo de representación, el cual está compuesto por el estilo de filmación, modelo de colaboración y técnica de montaje (Árdevol 1994), los que permitirán analizarlos procesos y elementos utilizados por los colectivos en la construcción de su representación en los productos audiovisuales realizados.

El primero se refiere a la mirada que quiere compartir del realizador mediante el uso de la cámara. Para ello, es importante el lugar donde se coloque y cómo se registre mediante la selección de tipos de planos, enfoques, personajes, entre otros; se guiará la mirada del espectador hacia lo que el realizador quiere que vea y cómo quiere que lo vea (Árdevol 1994). A partir de esto se puede conocer los referentes audiovisuales con los que contaban las personas que produjeron los registros audiovisuales, así como el posible énfasis a ciertos elementos seleccionados que están frente a la cámara. El segundo se define por el tipo de relación entre los sujetos detrás y delante de la cámara, los cuales pueden estar mediados por relaciones de poder, tales como investigador – entrevistado; se plantea también el uso de la cámara por los actores teniendo una participación parcial o total en el proyecto audiovisual y creando una forma de autorepresentación (Árdevol 1994).

Este aspecto es relevante porque se plantea la pregunta ¿a quién y cómo se le da voz en la realización del documental? Las producciones audiovisuales sobre pueblos indígenas se muestran diferentes voces, por lo que es trascendental reconstruir quiénes tuvieron la cámara, qué discusiones se generaron para construir la narrativa que plasmaron en los videos y sobre todo bajo que términos se construye esa voz. Asimismo, visibiliza la participación de personas externas al colectivo y la distribución de responsabilidades; cada perspectiva puede brindar elementos que se utilizan para constituir lo que se mostrará. El tercero son las técnicas de montaje, las cuales configuran la estructura narrativa en el documental. Estas pueden ser entendidas a través de la utilización de música, subtítulos, doblaje, entre otros; aclara que estas no responden a una idea estética sino a decisiones ancladas en la teoría antropológica vea (Árdevol 1994). Adicionalmente, es pertinente el uso de algunas de los enfoques planteados por Gillian Rose (2001) para analizar los videos de los colectivos de Brillo Nuevo y Tsachopen y las relaciones de poder y narrativas que se desarrollan en los formatos, tales como entender que la producción de imágenes está vinculada a la construcción de significados, relaciones de poder, perpetuar narrativas hegemónicas o contrarrestarlas, entre otros.

CAPÍTULO II. METODOLOGÍA

La presente investigación se centra en los procesos de autorepresentación y experiencias en la elaboración y ejecución de videos de dos colectivos familiares beneficiados con apoyos económicos del Decreto de Urgencia N° 058-2020 durante la pandemia de COVID-19 en el año 2020. Como se mencionó anteriormente, la raíz de la investigación fue el interés de la producción de videos en un contexto de crisis de salud, económico y político; por lo que se escogió la modalidad de “Creaciones audiovisuales sobre manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial” de la Línea 1 llamada *Iniciativas colectivas para el fortalecimiento de la memoria comunitaria* para profundizar sobre las experiencias de los colectivos beneficiarios en la elaboración y ejecución de sus propuestas.

Como segunda variable, se seleccionó aquellos colectivos que escogieron el ámbito de tradición oral, narraciones orales o similares porque permite problematizar la narrativa de patrimonio y apropiación de la misma por los colectivos. Como tercera variable, se estimó pertinente considerar las experiencias de colectivos provenientes de pueblos indígenas de la Amazonía peruana teniendo en cuenta que el 51% de beneficiarios de los apoyos económicos al patrimonio cultural inmaterial se autoidentificó como quechua. Asimismo, muchas de las comunidades nativas no poseen señal telefónica ni acceso a internet, lo cual fue determinante para indagar sobre las vías de información acerca de las convocatorias y su proceso de postulación a través de una plataforma digital.

Es preciso mencionar que la postulación a alguna de las líneas de apoyo económico fue complementamente virtual, lo que pudo afectar considerablemente la participación de aquellas personas o colectivos que no cuentan con servicios, infraestructura y vías de comunicación, especialmente la de poblaciones que habitan en comunidades. En relación a ello, la información que obra en los *Resultados Definitivos del III Censo de Comunidades Nativas 2017* evidencia que más del 50% de comunidades no cuentan con ningún servicio de comunicación:

[...] de las 2 mil 703 comunidades censadas, el 21,6% cuenta con radiofonía y el 19,9% tiene el servicio de telefonía pública. En menor proporción, las comunidades nativas disponen de conexión a TV cable o satelital (4,9%), de emisora de radio (3,6%), de internet (2,9%) y servicio de telefonía celular (0,5%). De otro lado, se observa que el 57,0% de comunidades no dispone de ningún servicio de comunicación.” (INEI 2018a: 38)

Adicionalmente, los pueblos indígenas son grupos históricamente excluidos y que en el contexto de la pandemia se han visto fuertemente afectados, sobre todo aquellas comunidades en contextos rurales, debido a la falta de infraestructura para la atención de la salud, sin nombrar otros ámbitos en estado crítico como la educación, la economía, la política y lo social. En consecuencia, enfocar la investigación en experiencias de los colectivos que presentaron retos para conocer, acceder y ejecutar proyectos en el marco de las líneas de apoyo económicos fue crucial para seleccionar los casos.

Para la aplicación de estas variables se utilizó la data de libre acceso de la página de apoyos económicos, de la cual se obtuvo la siguiente información:

Tabla 1. Posibles proyectos a seleccionar según variables

| Proyecto | Beneficiario | Departamento | Ámbito |
|--|---------------------------|---------------|---|
| REGISTRO AUDIOVISUAL DE LOS CUENTOS, CANTOS E HISTORIAS DEL PUEBLO ESE EJA DE PALMA REAL | SAAVEDRA HEYAHIJIA MOISES | MADRE DE DIOS | OTRO - NARRACIÓN ORAL |
| LA TRADICIÓN ORAL DEL PUEBLO BORA NARRADA POR SUS PROPIOS SABIOS | RODRIGUEZ TORRES RENE | LORETO | OTRO - TRADICIÓN ORAL |
| ATOCH NANEÑETS AWACH SHONTE MORREÑETS SHONTE SERPARÑATS. ASÍ ES COMO DEJARON NUESTROS | ORTIZ FRAY GLEIDY | LIMA | OTRO - NARRACIÓN DE MITOS TRADICIONALES |

| | | | |
|--|--------------|-------|---|
| ANTEPASADOS LA TRADICIÓN DE NUESTRA CULTURA YÁNESHA. | | | |
| REGISTRO AUDIODE LA TRADICIÓN ORAL SONENE KUIÑAJI | HUAJO CARLOS | HUAJO | MADRE DE DIOS OTRO TRADICIÓN ORAL ESE EJA |

Fuente: Ministerio de Cultura. Elaboración propia.

A partir de ello, traté de comunicarme con representantes de los cuatro colectivos para conocer un poco más acerca de sus procesos. Debido a la falta de conectividad telefónica no fue viable ponerme en contacto con los representantes de los colectivos de los beneficiarios Moisés Saavedra Heyahija y Huajo Huajo Carlos, ambos del pueblo Ese Eja. Posteriormente, se tomó conocimiento que una persona ayudó a ambos colectivos en la elaboración y ejecución de los videos. En consecuencia, y por la apertura de los representantes de los colectivos a formar parte de la investigación, se optó por centrar el estudio en los casos de los colectivos de René Rodríguez Torres y Gleidy Ortiz Fray. René es de la comunidad nativa Brillo Nuevo del pueblo bora en el departamento de Loreto y Gleidy de la comunidad nativa Tsachopen del pueblo yanasha en el departamento de Pasco.

Acerca de las comunidades del pueblo indígena u originario Bora, hay que tener presente que se encuentran ubicadas al nororiente del departamento de Loreto, cerca de la frontera con Colombia. Asimismo, según el Censo Nacional 2017: XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas las personas que se autoidentificaron como perteneciente al pueblo Bora asciende a 1 151 personas que habitan en 14 comunidades. La lengua bora es la única lengua que pertenece a la familia lingüística bora. En cuanto a las comunidades del pueblo indígena u originario Yanasha cuenta con un total de 75 localidades en las que viven y/o ejercen sus derechos colectivos, de las cuales 38 cuentan con reconocimiento como comunidad nativa ubicadas en los departamentos de Huánuco, Junín y Pasco. Asimismo, según el Censo Nacional 2017: XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas la población asciende a 14,314 personas aproximadamente. La lengua yanasha pertenece a la familia lingüística Arawak y, según los resultados del Censo en mención, son 1 142

personas que aprendieron durante su niñez la lengua yanesha. Debido al número reducido es considerada en peligro de desaparición.

Por otro lado, en cuanto a la metodología utilizada, para este estudio se usaron diversas metodologías que se aplicaron a lo largo de todo el proceso de la tesis y las fuentes consultadas para este estudio fueron escritas, orales y visuales. En el primer momento, la revisión bibliográfica mediante la recopilación, revisión y selección sistemática de material bibliográfico como publicaciones tanto libros como artículos relativos a los temas principales de la investigación y que forman parte del estado de la cuestión y marco teórico. Asimismo, la revisión de las plataformas digitales del Ministerio de Cultura y repaso de las normas publicadas alrededor del Decreto de Urgencia, así como las bases de las líneas de los apoyos económicos y propuestas de los colectivos.

Posteriormente, fue fundamental utilizar una metodología cualitativa con enfoque etnográfico, a fin de conocer -a través de entrevistas, observación participante y video elicitación- cuáles fueron los procesos, dinámicas y articulaciones que se gestionaron antes, durante y después de los proyectos audiovisuales. Antes de iniciar el trabajo de campo, se revisaron los videos producidos² por los colectivos que fueron presentados al Ministerio de Cultura, con el objetivo de identificar a los protagonistas y su interacción frente a la cámara, las locaciones seleccionadas, el uso de elementos incluidos en la postproducción, entre otros; los que sirvieron como ejes conductores en las entrevistas a los integrantes de los colectivos. La primera aproximación fue mediante llamadas telefónicas previas al trabajo de campo que sirvieron para conocer de forma general las temáticas mencionadas y para realizar las coordinaciones logísticas necesarias para el ingreso a las comunidades. Finalmente, luego de la recolección de información, se utilizó el método de inducción a partir de la sistematización y análisis de la data obtenida durante el trabajo de campo, la revisión de los videos y la revisión bibliográfica.

² Producto audiovisual de la comunidad Brillo Nuevo: https://www.youtube.com/watch?v=2a_16ioZspk. Producto audiovisual de la comunidad Tsachopen: <https://www.youtube.com/watch?v=puzqbgECFDo>.

Como se mencionó, los colectivos habitan en comunidades nativas por lo que se planteó realizar dos viajes para cada locación, uno exploratorio durante el primer semestre del año 2022 y otro para la aplicación de las guías de entrevista durante el segundo semestre de 2022. Sin embargo, no fue posible realizar el primer viaje exploratorio debido a las restricciones sanitarias por la pandemia de COVID-19. Como se mencionó, se optó por conversar con los representantes de los colectivos beneficiarios a través de llamadas telefónicas. Es necesario indicar que no se pudo concertar reuniones mediante plataformas virtuales debido al poco o muy inestable acceso a internet que presentan las comunidades. El trabajo de campo se llevó a cabo según lo programado durante el segundo semestre de 2022. Durante el mes de agosto de 2022, se realizó el trabajo de campo en la ciudad de Iquitos y en la comunidad Brillo Nuevo ubicada en el distrito de distrito de Pebas, provincia de Mariscal Ramon Castilla en el departamento de Loreto; y en el mes de septiembre de 2022 en la comunidad de Tsachopen, distrito de Chontabamba, provincia, Oxapampa, departamento de Pasco. Debido a que las entrevistas se centraron en las experiencias de los integrantes de los colectivos familiares la presencia en campo no fue extensa, siendo alrededor de 15 días el tiempo estimado en campo.

El itinerario de viaje fue diferente para cada comunidad. En el caso de la comunidad Brillo Nuevo, el traslado fue aéreo desde la ciudad de Lima a la ciudad de Iquitos. Durante la estancia de dos días en Iquitos se entrevistó al representante del colectivo, René Rodríguez. Posteriormente, el traslado desde la ciudad de Iquitos a la ciudad de Pebas fue en ferry y tomó alrededor de 7 horas. Y el viaje desde la ciudad de Pebas a la comunidad Brillo Nuevo se realizó en bote con motor con una duración de 5 horas aproximadamente. En el caso de la comunidad Tsachopen, el traslado se realizó en bus desde la ciudad de Lima a la ciudad de Oxapampa en un viaje de 10 horas aproximadamente. Luego se tomó un auto-colectivo hacia la comunidad que duró alrededor de 25 minutos.

En cuanto a las técnicas utilizadas para esta investigación fueron entrevistas semiestructuradas, observación participante, video elicitación y la grabación de entrevistas y reacciones a los videos producidos por los miembros de los colectivos, las que se detallan inmediatamente:

- Entrevistas semiestructuradas. Las entrevistas de este tipo sirvieron para orientar la conversación con la posibilidad de realizar preguntas que no estaban estipuladas en la guía. Estas entrevistas estuvieron dirigidas a los miembros de los colectivos con el objetivo de profundizar en las etapas del proceso para la realización de los videos de cada colectivo³. Asimismo, fueron aplicadas durante el trabajo de campo en Iquitos y en las comunidades de Brillo Nuevo y Tsachopen.
- Observación participante. Esta técnica se usó para conocer las dinámicas diarias de los miembros de los colectivos y las locaciones donde se hicieron los videos. Esta última finalidad con la intención de reconocer la posible relación entre estos lugares y las narraciones recogidas en los videos.
- Video elicitación. La importancia de esta técnica radica en las distintas reacciones y evocaciones que pueden generar los miembros de los colectivos al ver los videos que produjeron, sobre todo teniendo en cuenta que se desarrollaron durante un periodo bastante crítico como es la pandemia de COVID-19.
- Grabación de videos. El uso de esta técnica tuvo dos propósitos. El primero es utilizar la cámara como una herramienta de recojo de información y de interacción. En ese sentido, el uso de la misma da la posibilidad de conocer el impacto de la cámara durante la entrevista y las posibles implicancias en la representación de los entrevistados. El segundo es que el material registrado forme parte del registro del mismo de esta investigación e incentive un proceso de reflexión acerca de los procesos que atravesaron los integrantes de los colectivos.

Para el análisis de todo ello fue importante triangular la información de la revisión bibliográfica, los videos hechos por los colectivos y las entrevistas

³ La guía de entrevista utilizada se encuentra en los Anexos del presente texto.

semiestructuradas con el objetivo de comparar y completar la data recogida y tratar de comprender la complejidad del fenómeno estudiado.

Solo como dato final y adicional, es pertinente agregar que el trabajo de campo se desarrolló cuando aún existían restricciones y medidas debido a la pandemia de COVID-19, como la vacunación de al menos tres dosis para tomar el vuelo a Iquitos y el bus a Pasco. Asimismo, el uso obligatorio de mascarilla durante los viajes intermedios a las comunidades.



CAPÍTULO III. DECRETO DE URGENCIA N° 058-2020: APOYOS ECONÓMICOS EN LA PANDEMIA DE COVID-19

El Decreto de Urgencia N° 058-2020 se creó y ejecutó por el Ministerio de Cultura en un contexto social y económico muy particular a nivel mundial, pues fue un periodo crítico que desencadenó una serie de propuestas, medidas y cambios de los estados dirigido a la ciudadanía. En el año 2020, se propagó el virus de COVID-19, lo que afectó directamente la salud de las poblaciones y sus formas de relacionarse debido a que se dispusieron diversas medidas como el aislamiento y el distanciamiento social obligatorio. En el caso de nuestro país, estas medidas fueron ejecutadas por el estado a través de numerosas normativas⁴ con la finalidad de disminuir el contagio a nivel nacional; sin embargo, era esto afectó fuertemente a la economía peruana teniendo en cuenta que el Perú presenta una tasa de empleo informal de más del 70% (Kamichi, 2023). A partir de ello, sobre todo durante los primeros meses de la pandemia en el año 2020, el estado peruano implementó una serie de medidas como el trabajo remoto, la libre disposición de hasta ciertos montos en cuentas de CTS y AFP, la suspensión perfecta de labores, entrega de subsidios y bonos, entre otros (Cuadros, 2020). A su vez, cada ministerio dispuso de medidas que atendían las necesidades propias de su sector y dirigidas a aquellos grupos que tenían afectaciones en sus actividades laborales tales como en producción, agricultura, educación, comercio exterior y turismo, cultura, entre otros.

En el caso del Ministerio de Cultura, el Decreto de Urgencia N° 058-2020 fue uno de los mecanismos implementados en el año 2020 para atender las demandas de personas naturales y jurídicas que no podían ejecutar parcial o totalmente sus actividades económicas, las cuales estaban vinculadas a temas culturales, a consecuencia de la pandemia de COVID-19. Estos apoyos económicos se entregaron en dos modalidades: a) adquisición (compra) de bienes culturales - libros, piezas de artesanía, fonogramas, entre otros-; o b) ejecución de proyectos o eventos -festivales, documentales, videos musicales, entre otros. Los

⁴ Decretos Supremos N° 044-2020-PCM, N° 046-2020-PCM, N° 051-2020-PCM, N° 053-2020-PCM, N° 058-2020-PCM, N° 061-2020-PCM, N° 064-2020-PCM, N° 068-2020-PCM, N° 072-2020-PCM N° 075-2020-PCM y N° 083-2020-PCM, entre otros.

proyectos debían estar relacionados a las industrias culturales y artes o al patrimonio cultural inmaterial. En ese sentido, los apoyos económicos estuvieron dirigidos a, por ejemplo, directores de cine, fotógrafos, productores de eventos, actores, músicos, bailarines, cocineros tradicionales, cultores de medicina ancestral, contadores de cuentos, entre otros.

Si bien el planteamiento de este Decreto de Urgencia surgió debido a las evidentes demandas del sector cultural al estado, esto demostró que los trabajos culturales son actividades económicas principales para muchas familias peruanas y que, además, forman parte importante del desarrollo económico del país. En ese sentido, como se ha mencionado, el Decreto de Urgencia se constituye como mecanismo concreto de articulación entre la ciudadanía y el estado, a fin de cumplir con objetivos propios, como la participación de la ciudadanía en la vida cultural, la promoción y respeto a la diversidad cultural, el acceso y disfrute de actividades y prácticas culturales, con el objetivo de “democratizar la producción, la circulación y el consumo de objetos y servicios culturales” (Ministerio de Cultura, 2012). Asimismo, el Decreto de Urgencia plantea la diferenciación entre quiénes ejecutan actividades culturales, en qué espacios y en qué momentos; lo que se evidencia en la separación orgánica del Ministerio de Cultura en industrias culturales y las artes, y el patrimonio cultural inmaterial. Esto permite reflexionar acerca de la narrativa utilizada por el estado para proponer y difundir narrativas sobre lo cultural y lo patrimonial, las que fueron usadas y apropiadas por los postulantes para acceder a los apoyos económicos.

En ese sentido, es necesario traer a colación puntos importantes del Decreto de Urgencia N° 058-2020, publicado el 20 de mayo de 2020: el objetivo y la transferencia de partida. El Artículo N° 1.- Objetivo, planteó lo siguiente:

“aprobar mecanismos extraordinarios, en materia económica, de amortiguamiento para mitigar los efectos socioeconómicos originados en las Industrias Culturales, las Artes, así como en las expresiones del Patrimonio Cultural Inmaterial y afines como consecuencia de las necesarias acciones adoptadas por el gobierno en el marco de la

Emergencia Sanitaria declarada a nivel nacional por el Decreto Supremo N° 008-2020-SA, en adelante Emergencia Sanitaria, *a fin de fomentar el acceso, oferta, producción, circulación y promoción de bienes y servicios culturales.*” (Decreto de Urgencia N° 058-2020, 2020) (La cursiva es propia).

Mediante este planteamiento las actividades culturales relacionadas al patrimonio cultural inmaterial fueron equiparadas a las de industrias culturales y las artes, afirmando que ambos desarrollan actividades culturales que entran en lógicas de mercado para la creación, circulación y promoción de la cultura. En ese sentido, el estado reconoció a través de este mecanismo a los cultores de expresiones culturales como trabajadores de la cultura, sea de manera individual o asociativa, que aportan al desarrollo económico de la sociedad. Sobre ello, Hernández menciona que “el Ministerio de Cultura reafirma la idea de que las expresiones culturales son fundamentales para la subsistencia de sus portadores y tienen una compleja e importante dimensión económica que también debe considerarse para fortalecer su gestión. Este discurso entra en concordancia con acciones similares a nivel latinoamericano y mundial y debate contra la idea de que el patrimonio cultural inmaterial se reduce a aspectos simbólicos e identitarios y no requiere el despliegue de capitales ni influye en la dinamización de la economía local. (Hernández, 2021: 44-45).

3.1 Proceso general de convocatoria y selección de beneficiarios

La convocatoria a los mecanismos de apoyo del Decreto de Urgencia se realizó de manera virtual a través de la página web *COVID-19. Líneas de apoyo para la cultura*⁵, la página de Facebook del Ministerio de Cultura⁶ que presentó información relativa a cada mecanismo de apoyo económico, tales como las bases, el ejemplo de la ficha de postulación, un tutorial de para completar la ficha de postulación (en documento PDF y video), entre otros; charlas informativas de cada una de las Líneas de apoyo económico mediante la página de Facebook

⁵ Página web: <https://apoyoscovid19.cultura.gob.pe>

⁶ Facebook: <https://www.facebook.com/mincu.pe>

de Cultura24.tv Ministerio de Cultura⁷; charlas con actores de diferentes regionales del país mediante plataforma Zoom; piezas gráficas difundidas en redes y Whatsapp en algunas lenguas indígenas tales como aimara, asháninka, awajún, castellano, quechua central, quechua áncash, quechua cajamarca, quechua chanka, quechua cusco collao y shipibo konibo.

Como se mencionó, el Decreto de Urgencia presentó dos tipos de mecanismos, adquisición de contenidos culturales y líneas de apoyos económicos para el patrimonio cultural inmaterial. A continuación, se detalla cada uno de ellos con sus respectivos objetivos:

Tabla 2. Mecanismos de amortiguamiento para el patrimonio cultural inmaterial

| Mecanismo de amortiguamiento | Nombre del mecanismo |
|--------------------------------------|---|
| Adquisición de contenidos culturales | Fonogramas de música tradicional peruana |
| | Piezas representativas de arte tradicional peruano |
| Línea de apoyo económico | Línea 1 - Iniciativas colectivas para el fortalecimiento de la memoria comunitaria |
| | Línea 2 - Iniciativas colectivas para la obtención de recursos materiales para la realización de prácticas del patrimonio cultural inmaterial |
| | Línea 3 - Iniciativas colectivas para la promoción y difusión de arte tradicional en plataformas digitales o redes sociales |
| | Línea 4 - Iniciativas colectivas e individuales para la creación y promoción de contenidos audiovisuales de danza y música tradicional |

Fuente: Ministerio de Cultura. Elaboración propia.

Como esta investigación se centra en las líneas de apoyos económicos, se analizará con mayor profundidad la caracterización de las mismas. Como se puede advertir en el cuadro anterior, todas las líneas de apoyo solicitaban postulaciones colectivas de al menos dos integrantes por colectivo, siendo la Línea 4, Iniciativas colectivas e individuales para la creación y promoción de contenidos audiovisuales de danza y música tradicional, la única que podía desarrollarse de manera individual. Ahora bien, cada mecanismo presentó

⁷ Facebook: <https://www.facebook.com/cultura24.tv>

bases, que son los lineamientos que regulan las propuestas, las que se publicaron en la plataforma web del Ministerio de Cultura semanas antes de iniciar la convocatoria. En cada una de las bases se especificó información relativa a la Línea correspondiente, las modalidades posibles para postular, criterios para la elaboración de propuestas, plazos de convocatoria, plazos de ejecución, entre otros. Los montos otorgados fueron entre S/. 1,500 a S/. 15,000 y los plazos de ejecución de las propuestas entre 45 a 150 días calendario.

El envío de propuestas fue totalmente virtual a través de una ficha de postulación que debía ser completada en una plataforma digital del Ministerio de Cultura. El proceso fue virtual debido a las medidas de aislamiento y distanciamiento social obligatorio que impedían el desplazamiento de personas para ingresar de manera física cualquier tipo de postulación, sea en la sede central del Ministerio de Cultura en Lima o en las Direcciones Desconcentradas de Cultura a nivel nacional. En ese sentido, la conexión a internet se volvió un elemento vital para la presentación de las propuestas en tiempo corto, pues las convocatorias estuvieron abiertas entre 30 a 35 días calendarios.

Una vez terminada la convocatoria, cada Línea de apoyo económico contó con un Comité Independiente de Evaluación integrado por representantes de instituciones públicas o privadas y expertos en la materia, quienes evaluaron y calificaron las propuestas de los colectivos a partir de criterios estipulados en las bases correspondientes. Posteriormente, los beneficiarios debían firmar un Acta de compromiso en la cual asumían las obligaciones de haber ganado un apoyo económico y de presentar el producto final según los plazos acordados.

Para la ejecución de las propuestas beneficiadas con apoyos económicos, el Ministerio de Cultura contrató a especialistas para que monitorearan la implementación hasta la entrega final del producto. Este monitoreo consistió en colaborar en la firma del Acta de compromiso, presentación de documentación necesaria para la transferencia del apoyo económico, ejecución de actividades de la propuesta y entrega final de un informe y producto.

Es importante señalar que todos los productos creados a partir de los proyectos que fueron beneficiados forman parte de un archivo digital del Ministerio de Cultura y fueron difundidos a través de sus plataformas digitales⁸. Además de la posible difusión realizada por los colectivos beneficiados. Los productos creados a partir de los apoyos económicos son diversos y presentan monografías, historias de vida, cuentos ilustrados, videos musicales, plataformas digitales para la venta de artesanía o difusión de expresiones culturales, comprade materiales para implementartalleres o espacios culturales, entre otros. Esta gran diversidad de productos es muestra de la gestión preexistente realizada por la ciudadanía centrada en el patrimonio. En ese sentido, el Decreto de Urgencia, fue un mecanismo que potenció la difusión de expresiones culturales y sus cultores en la circulación global de bienes y significados (Hernández 2021: 50).

Finalmente, según la plataforma COVID-19. Líneas de apoyo para la Cultura del Ministerio de Cultura, 592 colectivos fueron beneficiados en proyectos para el patrimonio cultural inmaterial. El total de beneficiarios directos ascendieron a 3,637 personas, las cuales fueron integrantes de los colectivos. Asimismo, información adicional señala que el 72% de los colectivos beneficiados se autoidentificaban con poblaciones de pueblos indigenas u originarios o población afroperuana, siendo la población quechua la predominante. Sin embargo, no hay mayor información acerca de los colectivos por pueblo indígena u originario, lo cual hubiera sido de gran utilidad teniendo en consideración que muchas de las comunidades pertenecientes de comunidades de los Andes o de la Amazonía no poseen servicio de telefonía ni internet. Todo ello reforzaría el planteamiento de la necesidad de tercero para la postulación a alguna de las líneas de apoyos económicos y permitiría plantear vías de participación más adecuadas de acuerdo a los servicios con los que cuenta la ciudadanía.

⁸ Mapa audiovisual del patrimonio cultural inmaterial peruano:
<https://geoportal.cultura.gob.pe/audiovisual/>
Canal de Youtube: <https://www.youtube.com/@direcciondepatriimonioinmat6769>
Facebook: <https://www.facebook.com/dpatriimonioinmaterial>

Figura 1. Resultado del DU N° 058-2020 – Patrimonio inmaterial



Fuente: Ministerio de Cultura

3. 2 Sobre la modalidad “Creaciones audiovisuales sobre manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial” de la Línea 1 de apoyos económicos

Debido a que la investigación se enmarca en una de las modalidades de una línea en particular, resulta preciso conocer un poco más acerca de la misma. La Línea 1 denominada *Iniciativas colectivas para el fortalecimiento de la memoria comunitaria* tuvo como objetivo: Contribuir a la identificación y la continuidad de expresiones del patrimonio cultural inmaterial que forman parte de la memoria comunitaria y cuya manifestación y transmisión se ha visto afectada debido a la emergencia sanitaria producto de la pandemia del COVID19⁹. A comparación de las otras líneas de apoyo económico al patrimonio inmaterial esta tuvo como propuesta apelar al término de memoria colectiva, algo mucho más abstracto y que requirió la reflexión de los postulantes en tanto qué elementos y cómo constituyen esta memoria colectiva. Esto dialoga con lo propuesto por Lau rajane Smith respecto a la elección de ciertos elementos, sean materiales o inmateriales, que integran el patrimonio cultural que son puestos en valor por

⁹ De las bases de la Línea 1 en <https://apoyoscovid19.cultura.gob.pe/>

personas, colectivos o instituciones para fortalecer narrativas entorno a la identidad que es construida, reconstruida y cuestionada (Smith 2006: 53).

Esta Línea de apoyo económico tuvo seis modalidades:

1. Apoyo económico para la elaboración de narraciones orales colectivas en audio
2. Apoyo económico para la elaboración de testimonios o historias escritas de portadores de destacada labor
3. Creaciones audiovisuales sobre manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial
4. Tradiciones orales ilustradas y escritas
5. Monografías, estudios o reseñas sobre patrimonio cultural inmaterial
6. Propuestas para comunicación y promoción de manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial a través de medios virtuales

Todas las propuestas debían ser colectivas y los montos destinados a los colectivos beneficiados de alguna de estas modalidades oscilaron entre S/. 4,000 y S/. 6,000. Del mismo modo, los plazos de ejecución se encontraban entre 45 a 90 días calendario. Asimismo, es preciso agregar la información acerca del apartado VII. *De las etapas del proceso de postulación de las bases*, pues en el numeral 7.4 se detallan los criterios que usó el Comité Independiente de Evaluación para la calificación de las propuestas, las que se menciona a continuación:

a) Criterios generales:

- El solicitante es portador de una expresión del patrimonio cultural inmaterial
- Las actividades socioeconómicas vinculadas a la expresión cultural inmaterial practicada por el portador se han visto afectadas a consecuencia de la Emergencia Sanitaria debido al COVID-19

b) Criterios específicos:

- Coherencia de la propuesta con los objetivos de la línea de apoyo
- Creatividad de la propuesta y uso de herramientas digitales

- Fortalecimiento de elementos vinculados a expresiones de prácticas musicales y dancísticas
- Uso eficiente de los recursos del apoyo económico
- Contribución a la difusión de la diversidad lingüística y cultural del Perú

Estos criterios fueron fundamentales para la elaboración de la propuesta, pues a partir de ello los colectivos postulantes van construyendo una narrativa de autorrepresentación que se concretará visualmente a través de los registros audiovisuales que se entregaron al Ministerio de Cultura. Asimismo, como parte de los criterios generales, se presenta el concepto de “portador” como persona que mantiene vigente una expresión cultural y que forma parte de la narrativa acerca del patrimonio cultural inmaterial nacional e internacional. En ese sentido, los colectivos postulantes utilizaron este reconocimiento como portadores de expresiones culturales, adoptando y legitimando la narrativa propuesta por el estado (Hernández, 2021).

Además, los criterios específicos determinan el uso de herramientas digitales para una contribución a la difusión de la diversidad lingüística y cultural del Perú, estos condicionantes se vinculan a la idea de cuidado y gestión de la ciudadanía con su patrimonio, además de un buen desempeño ante el estado. Es decir, los integrantes de los colectivos debían cumplir eficientemente con los lineamientos del estado para recibir los apoyos económicos y desempeñarse adecuadamente en el plazo determinado ante el estado para tener la posibilidad de ser beneficiarios. Apelando a ello es que, como se desarrolla más adelante, inician los debates y tensiones entre los integrantes de los colectivos para determinar qué y cómo se debe plantear la propuesta ante el estado, así como de las experiencias y capacidades con las que contaban para remitirla al Ministerio de Cultura.

Respecto a la modalidad de “Creaciones audiovisuales sobre manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial” esta presentó como objetivo “incentivar el registro participativo y la promoción de la expresión del patrimonio cultural inmaterial practicada por el colectivo. Los colectivos pueden proponer registrar

elementos de una festividad, testimonios de las formas de organización, transmisión de las prácticas, espacios culturales, culinarios, entre otros.” (MINISTERIO DE CULTURA, 2020).

Los colectivos beneficiados dispusieron de S/. 6 000.00 y un plazo de 60 días calendario para implementar los proyectos. La entrega final consistió en presentar uno o varios videos, según lo descrito en la ficha de postulación. Para tener mayor claridad sobre los videos presentados por los colectivos, es preciso conocer con exactitud qué era lo dispuesto por el Ministerio de Cultura:

“un video sobre patrimonio cultural inmaterial de técnica libre y que puede incluir fotografías, dibujos, animaciones en 2D/3D, stop motion, entre otros. El video puede haber sido grabado con cámara de celular y otro tipo de cámara, tener una duración de entre 5 a 8 minutos, estar en formato MP4, MPG, AVI u otro, en calidad HD. El sonido debe ser libre de ruidos que dificulten la captación del mensaje a exponer.” (MINISTERIO DE CULTURA, 2020).

En ese sentido, estos videos muestran los elementos escogidos por los colectivos que consideran como valiosos o representativos de su identidad y que deben ser promovidos y cuidados por el Ministerio. Asimismo, estos videos al formar parte del archivo de los colectivos y del Ministerio de Cultura ingresan en nuevos circuitos de circulación afianzando de esa manera el capital simbólico de los integrantes de los colectivos.

CAPÍTULO IV. TRAYECTORIAS, REDES Y FICHAS DE POSTULACIÓN

Como se ha señalado previamente, los colectivos familiares en los que se centra esta investigación optaron por postular a la modalidad de “Creaciones audiovisuales sobre manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial” de la Línea 1 denominada *Iniciativas colectivas para el fortalecimiento de la memoria comunitaria*. Para ello, los postulantes formularon una propuesta a partir de la cual realizaron una serie de coordinaciones entre los miembros de los colectivos y con personas externas a los mismos con la finalidad de consolidar un planteamiento que atienda las demandas descritas en las bases de las líneas de apoyos económicos y, de esta manera, sean susceptibles de ser beneficiarios. Esta articulación externa también fue utilizada para concretar la postulación en la plataforma digital del Ministerio de Cultura, pues, como se expone en líneas más adelante, la dificultad de la conectividad a internet fue una variable trascendental para la postulación.

El presente capítulo aborda aspectos que fueron utilizados por los colectivos para la caracterización de las propuestas que coadyuvaron para convertirse en beneficiarios de apoyos económicos. Además, resulta pertinente conocer cómo fue el proceso de postulación de los miembros de los colectivos, las motivaciones, las ventajas y las dificultades que pudieron suscitarse durante redacción de la propuesta audiovisual para conocer las intenciones que trascienden los apoyos económicos en sí mismos, como las posibles agendas propias o similares.

4.1 Trayectorias y representación de colectivos ante el estado

Previamente se indicó que los colectivos estuvieron integrados por miembros de una misma familia, por lo que la toma de decisiones y planteamientos de los proyectos audiovisuales tuvieron una mirada y una voz particular acerca de narraciones orales de sus comunidades. A partir de ello, es necesario conocer en líneas generales la trayectoria de los miembros de los colectivos, a fin de identificar los círculos en los que están inmersos, los conocimientos o si

experimentaron alguna participación previa en proyectos audiovisuales y si los colectivos han participado en concursos similares.

El colectivo de la comunidad de Brillo Nuevo estuvo integrado por tres personas, René Rodríguez Torres, como representante del colectivo. Asimismo, el colectivo también por José Rodríguez Evapochoa y Manuel Ruiz Mibeco, quienes nacieron y pasaron gran parte de su vida en la comunidad Brillo Nuevo. René es hijo de José y su pareja es hija de Manuel. Para fines de la investigación es preciso presentar en, líneas generales, a cada miembro del colectivo. René Rodríguez (38 años¹⁰) fue el representante del colectivo, nació en la comunidad de Brillo Nuevo en donde también pasó su niñez y adolescencia. A los 27 años, fue presidente de su comunidad Brillo Nuevo y, posteriormente, fue delegado de su comunidad en la Federación de comunidades nativas del Ampiyacu; en el que menciona que dirigió el sector del cuidado y uso de recursos naturales y tomó conciencia de la situación. Del 2016 hasta el 2021, trabajó en el Instituto del Bien Común – IBC en el área de conservación y vigilancia comunal en donde articulaba con catorce comunidades. Desde junio de 2022, se encuentra cursando estudios de ingeniería forestal en la Universidad de la Amazonía Peruana – UNAP y, a la par, trabajando en la ciudad de Iquitos. Tiene pareja y tres hijos, quienes viven en la comunidad Brillo Nuevo. La rutina del núcleo familiar son visitas de René a la comunidad o su familia a Iquitos cada tres o cuatro semanas debido a la distancia y costos de pasajes de la comunidad a la ciudad de Iquitos.

Otro miembro del colectivo es José Rodríguez (65 años), padre de René, considerado sabio de la comunidad por ser uno de los adultos mayores que conoce y cuenta narraciones orales del pueblo bora y de Brillo Nuevo. Tiene como actividad principal la agricultura, pero también realiza artesanías con fibras vegetales como la chambira, pues su esposa y él tejían hamacas y otras piezas hechas a base de chambira para su venta en la ciudad de Iquitos, lo que complementaba los ingresos económicos familiares cuando sus hijos eran pequeños. Actualmente, forma parte de la *Asociación Las mariposas*, la cual está

¹⁰ La edad de los miembros es de acuerdo al año de la entrevista; es decir, el año 2022.

integrada por mujeres y hombres de entre 30 a 70 años, en su mayoría miembros de familia extensa. Esta asociación produce hamacas, bolsos, pisos hechos de bagazo o fibra de chambira, adornos de semillas de huingo, entre otros, para la venta en ferias de artesanía. Esta Asociación participa de vez en cuando en ferias de artesanías en la ciudad de Iquitos y ha participado en reiteradas ocasiones en la exposición venta Ruraq maki, hecho a mano que se desarrolla dos veces al año en el Ministerio de Cultura. Asimismo, venden sus artesanías al por mayor y menor según los pedidos que les requieran.

El tercer integrante del colectivo es Manuel Ruiz (68 años), curaca de la comunidad Brillo Nuevo, un cargo que se hereda a los hijos varones cuando el curaca fallece¹¹. Las actividades centrales del curaca es ser el representante de la comunidad ante los visitantes de otras comunidades boras o foráneos. El curaca es la persona encargada de convocar a los miembros de la comunidad para realizar una danza de bienvenida y despedida. Asimismo, es el organizador principal de fiestas y rituales en la comunidad, tales como el *újcútso*, ritual para la recolección de frutas; el *meméébá* o la fiesta del pijuayo. Otras de las labores del curaca es rezar para cuidar y mejorar la salud de los habitantes de la comunidad. Debido al cargo que tiene habita en la maloca, construcción que sirve de morada del curaca, pero también es el lugar de reuniones, rituales, fiestas; es decir, un espacio de encuentro, aprendizaje, intercambio y de afianzamiento de los lazos de los miembros de la comunidad. En ese sentido, el curaca es el encargado de mantener en buen estado, junto con ayuda de otros miembros de la comunidad, la maloca.

Es necesario presentar también a Gissela Ruiz, hija de Manuel, debido a que, a pesar de no formar parte del colectivo, colaboró en el desarrollo de algunas actividades durante la ejecución del proyecto audiovisual. Gissela fue presidenta de la *Asociación Las mariposas* y continúa siendo integrante activa. En el marco de la labor como presidenta, Gissela postuló a la línea 3 llamada Iniciativas colectivas para la promoción y difusión de arte tradicional en plataformas

¹¹ Es necesario señalar que no fue posible entrevistar a Manuel Ruiz debido a que se encontraba delicado de salud, lo que conllevó que fuese internado en el Hospital Regional de Loreto en la ciudad de Iquitos. Su hija, Gissela Ruiz, fue quien también me dio alcances acerca del proyecto audiovisual.

digitales o redes sociales que consistió en generar que los proyectos debían tener como propósito crear o mejorar plataformas digitales que sirvieran a los colectivos para crear nuevos espacios para la promoción y/o venta de piezas de artesanías. El colectivo de Gissela también fue beneficiado y con el presupuesto crearon una tienda virtual que funciona hasta la actualidad¹².

Ahora que se han descrito a los integrantes del colectivo es preciso agregar que René fue elegido representante debido a que al ser la persona más joven del colectivo presenta cercanía con uso de correo electrónico, plataformas digitales y uso de celulares smartphone que fueron claves en el proceso de postulación. Asimismo, otra característica para asumir el rol de representante del colectivo fue su previa labor como presidente y delegado de la comunidad. A continuación, se muestra una parte de la entrevista a René que demuestra lo descrito, así como su relación y liderazgo en procesos y gestiones ante el estado:

“En el 2010, 2009 habían personas que entraban a extraer lo que es los recursos forestales. Habían terceras personas que llegaban personal a sacar maderas de los territorios comunales que ha dejado bastante depredación y casi perdemos los recursos naturales. Entonces en el 2010 nos hemos puesto que mediante nuestra federación ya no debería entrar los foráneos a hacer la tala ilegal de la madera ¿no? Nosotros como federación las comunidades nos hemos unidos a hacer las intervenciones de las personas que estaban extrayendo madera sin importar que eran de afuera o también eran los mismos comuneros que hacían esto ¿no? Entonces nosotros como dirigentes nos hemos puesto a decidir que las cosas deberían cambiar ¿no? Entonces actuamos de esa forma. En ese tiempo todavía existía el INRENA, entonces hacemos la intervención, hacemos INRENA, INRENA pasa ahora lo que pasa a ser GERFOR [Gerencia de Desarrollo Forestal y Fauna Silvestre] ¿no? Entonces ahí se ha comenzado a paralizar lo que es las actividades ilegales de las comunidades ¿no? Y a base de eso me comenzó a nacer la idea que mi comunidad necesita un permiso forestal que sea formalizado. Si es un

¹² La tienda virtual puede ser consultada en el siguiente enlace: <https://asociacionlasmariposas.ruraqmaki.pe/>.

trabajo muy útil para la comunidad y deberían formalizarse. Tuve la idea eso, de solicitar el permiso para la comunidad y que trabajé tranquilamente ¿no? (...) se le solicita al estado peruano... a GERFOR es a la entidad que da todos los POAS [Planes operativos anuales], hacen todo. Entonces ... solicitamos ahí, designamos el lugar donde va a darse todo el trabajo” (René Rodríguez, agosto 2022).

Lo señalado por René guarda relación cronológica con el establecimiento del Área de Conservación Regional Ampiyacu – Apayacu (ACR Ampiyacu – Apayacu) en el 2010. Esta gestión se realizó entre dirigentes comunales y el gobierno regional de Loreto quienes desarrollaron un expediente técnico el que fue presentado al Instituto Nacional de Recursos Naturales – INRENA. Desde el 2013, la comunidad Brillo Nuevo, así como otras comunidades cercanas al ACR Ampiyacu – Apayacu desarrollan programas de control de recursos como, por ejemplo, en pesca, caza de animales y tala de árboles. Estos programas son desarrollados por las comunidades e instituciones públicas y privadas, tales como la Gerencia Regional de Desarrollo Forestal y Fauna Silvestre - GERFOR, el Servicio Nacional Forestal y de Fauna Silvestre – SERFOR, el Sistema de Investigación Nacional Forestal, Áreas Protegidas y Vida Silvestre – OSINFOR, el Instituto del Bien Común, entre otras.

Este proceso es importante porque René formó parte de las directivas de su comunidad y una de las acciones más resaltantes durante sus gestiones está relacionado a la territorialidad de las comunidades bora y el cuidado de los recursos naturales. Ambas temáticas están presentes en los videos elaborados por el colectivo vinculados a la creación del pueblo, la época del caucho, la alimentación y uso de tierras en la comunidad. Esto sugiere que la valoración y cuidado del territorio sería uno de los temas trascendentales para los miembros del colectivo.

Por otro lado, el colectivo de la comunidad Tsachopen estuvo compuesto por Gleidy Ortiz Fray, representante del colectivo, Blanca Ingrid Fray Ballesteros y Edwin Eduardo Ortiz Espíritu. Gleidy Ortiz Fray (27 años) nació y pasó su niñez y adolescencia en Tsachopen. A los 19 años se mudó a Lima para estudiar y

trabajar. Durante el 2019, hasta antes de la pandemia por la COVI-19, estuvo estudiando diseño de interiores en el instituto Toulouse Lautrec. Actualmente, trabaja en una fábrica de chocolates artesanales en la comunidad. Forma parte del conjunto *Mayarmesha* el cual es una propuesta familiar para la difusión de la cultura yanasha a través de la música y danza. El desarrollo de este tipo de actividades se realiza en casa de la familia Ortiz Fray cuando algunos turistas van a la comunidad. Este conjunto también participa activamente en eventos promovidos por la Municipalidad Provincial de Oxapampa, centros culturales, colectivos turísticos, entre otros, a nivel nacional e internacional.

Otra integrante del colectivo es Blanca Ingrid Fray Ballesteros (51 años) nació y creció en Tsachopen. Blanca se dedica a diferentes actividades, como la agricultura en escala menor de maíz, yuca, pituca, papa que es básicamente para consumo familiar. También produce artesanía con tocuyo y teñido con plantas para hacer cushmas, bolsas, blusas, entre otros; piezas que vende a turistas que visitan esporádicamente la comunidad. Forma parte del conjunto *Mayarmesha* y la *Asociación Turístico Cultural Yanasha Champet* para la venta de artesanía.

Finalmente, Edwin Eduardo Ortiz Espíritu (61 años). Al igual que los otros miembros nació y creció en Tsachopen. Blanca y él se dedican a la agricultura a escala menor. Asimismo, tiene una pequeña producción de café, la cual exporta a Europa. Actualmente, es reconocido como sabio de la comunidad por conocer diversas tradiciones orales, músicas y danzas del pueblo yanasha. Asimismo, al igual que su padre Luis Ortiz, es un destacado narrador de cuentos reconocido a nivel local y provincial. En la década de 1980, Eduardo generó el interés de identificar y conocer narraciones orales yanasha debido a la disminución del uso de la lengua yanasha en su comunidad. A partir de ello, Eduardo recorrió muchos sectores de Tsachopen en busca de adultos mayores que le contaran narraciones orales en yanasha y, así, inició la recopilación de las mismas:

“Entonces la sabiduría de mi papá sí era, tenía sus saberes, tenía. Y generalmente todo lo tengo yo... porque ahí nomás no me quedé y yo pues, empecé a investigar cosas más, en otros sitios ¿no? antes que

mueran los abuelitos. De ahí saco para los cuentos, mitos, las leyendas, las historias” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

Su actividad como narrador empezó en el año 2000 cuando contaba cuentos e historias a sus hijos y vecinos. A partir del año 2005, las narraciones también eran compartidas con turistas que visitan la comunidad. Debido a su habilidad como contador de cuentos, desde el año 2010 fue invitado a formar parte de festivales de narradores orales o como parte de las presentaciones en aniversarios locales. Todo ello, fue afianzando su labor y en el año 2011 fue invitado a participar en el I Festival Internacional de Narración Oral del Perú “Todas las Palabras, Todas” organizado por Asociación Cultural Wasi. El reconocimiento como narrador fue incrementado y su participación trascendió a instituciones educativas, invitaciones a eventos provinciales y regionales.

Figura 2. *Cantos yanesha* publicado el 06 de junio de 2013¹³



Fuente: Youtube. Canal GIAPUCP

¹³ El video puede ser revisado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=MOlbrCsz64>.

Figura 3. *Documental Festival Internacional de Narración Oral del Perú: Todas las Palabras, Todas!* Publicado el 01 de septiembre de 2014¹⁴



Fuente: Youtube. Canal Todaslaspalabras todas

Como se ha descrito, Eduardo es la persona cuenta con mayor experiencia en articulación y gestión con otros individuos, colectivos e instituciones vinculados a actividades culturales. A pesar de ello, la representante del colectivo fue Gleidy debido a contar con mayores recursos tecnológicos para la postulación, revisar las comunicaciones del ministerio remitidos por correo, atender las consultas necesarias para la postulación y trámites administrativos para el adecuado cumplimiento de la propuesta. Una vez que fueron beneficiados con el apoyo económico, la representación del colectivo fue trasladada a Eduardo debido al horario laboral de Gleidy. Por ello, Eduardo, asumió la guía para la ejecución del proyecto.

Por otro lado, resultó significativo consultar a los colectivos si tenían experiencia en concursos de entidades públicas y/o privadas, con la finalidad de identificar si poseían alguna experiencia previa sobre este tipo de procesos, desde la elaboración hasta la ejecución de la propuesta. En el caso del colectivo de Brillo

¹⁴ El video puede ser revisado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=iSI00HWckX4>.

Nuevo, ninguno de los tres miembros había participado en concursos antes porque no tuvieron información sobre convocatorias similares. Lo mismo ocurre con el colectivo de Tsachopen que a pesar de haber participado en múltiples eventos, festivales, así como haber colaborado en investigaciones y talleres de capacitación de entidades públicas y privadas; tampoco habían participado en ningún tipo de concurso. Eduardo brinda alcances sobre ello:

“Esta ha sido una gran oportunidad de lo que siempre he pensado hacer [participar en] un concurso. Ahora, yo empiezo a motivar ahora a mi esposa, a mi hija, conversamos, decimos “oye, vamos a postular, vamos a concursar en el Ministerio de Cultura”. Ellos aceptaron y empezamos ¿no? (...) Entonces yo personalmente ya muchos, muchos años quería ... concursar. (...) yo quería concursar para verme yo mismo la capacidad de si tengo o no, yo mismo, personalmente, sin pensar en la comunidad, sin pensar a nada” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

A partir de lo señalado, se evidencia que los colectivos se encuentran vinculados a redes relacionadas al turismo a través de la producción y venta de artesanía que genera que las familias formen parte de circuitos de consumo especializados y tengan cuenta con ciertas lógicas de mercado. Lo mismo ocurre con la propia actividad de narración de cuentos ejecutada por Eduardo que se desarrolla como parte de un circuito turístico cuando turistas acuden a su casa o cuando Eduardo participa en festivales, aniversarios o grabaciones particulares.

En estos circuitos también se crean y reproducen expectativas y caracterizaciones sobre cómo, quiénes y cuándo se deben producir elementos culturales. Por ejemplo, en el caso de la artesanía esta se presenta como una de las actividades principales en la comunidad de Brillo Nuevo a partir de la cual se han generado transformaciones en las cadenas productivas según la adecuación a los mercados, pero también se ha fortalecido el uso de tintes naturales en la producción de objetos decorativos y, el cuidado y reforestación de la chambira como fibra vegetal principal de los productos. Asimismo, la puesta en escena de las narraciones son una muestra de la diversificación de formas de representación de una misma tradición, las cuales se adecúan dependiendo del

espacio en el que se desarrolle, así como para quiénes está dirigido. En consecuencia, los colectivos se encuentran dentro de circuitos que presentan y articulan parámetros y narrativas respecto a bienes culturales, los cuales son adecuados dependiendo de la circunstancia.

4.2 Creación y gestión de redes

Como se indicó anteriormente, la difusión de los apoyos económicos se realizó mayoritariamente en plataformas digitales y redes sociales del Ministerio de Cultura, por lo que la estrategia de comunicación sobre estos apoyos fue limitada. Asimismo, cabe recordar que la postulación a cualquiera de los apoyos económicos fue totalmente virtual a través de una plataforma del Ministerio de Cultura, lo que complejizó la participación de la población en general, sobre todo de aquellos colectivos que poseen internet limitado o no lo poseen. Estas variables se deben tener en consideración para conocer las dificultades, aciertos y/o limitaciones que atravesaron los colectivos para elaborar y presentar su proyecto al Ministerio de Cultura, así como la creación o el fortalecimiento de redes para sacar adelante el proceso.

Es preciso mencionar que, a septiembre 2022, la comunidad de Brillo Nuevo no contaba con señal telefónica y solo contaban con conexión a internet por horas (de cuatro de la tarde a nueve de la noche aproximadamente) debido a que fue instalado en la institución educativa de la comunidad desde junio 2022. La presencia de internet satelital en instituciones educativas y de salud en comunidades de los departamentos de Amazonas, Loreto, Madre de Dios y Ucayali se debe a la iniciativa “Conecta Selva” del Ministerio de Transportes y Comunicaciones (MTC) que forma parte del plan “Todos Conectados”¹⁵. En el caso de Tsachopen, actualmente, la comunidad cuenta con señal telefónica e internet; sin embargo, durante el año 2020 en que se realizó la convocatoria a los apoyos económicos solo tenían señal en ciertos lugares de la comunidad y a determinados momentos del día.

¹⁵ Información obtenida del portal web del MTC: <https://www.gob.pe/institucion/mtc/noticias/625693-implementacion-de-iniciativa-conecta-selva-para-llevar-internet-satelital-a-zonas-alejadas-de-la-amazonia-tiene-98-de-avance>.

Partiendo de ello, la posibilidad de que ambos colectivos se enteraran de la convocatoria a los apoyos económicos era muy baja, así como una posible presentación de proyectos. En consecuencia, se evidencia que ambos colectivos tuvieron que crear o afianzar sus redes para hacer efectiva su participación en el concurso. A continuación, se precisa las formas en que ambos colectivos tomaron conocimiento de los apoyos económicos y cómo se gestionó el apoyo de personas externas a las comunidades, quienes fueron sus colaboradores externos durante el proceso. En el caso de René del colectivo de Brillo Nuevo, tomó conocimiento de los apoyos económicos a través de su hermano Darwin:

“Nosotros nos enteramos por medio de mi hermano Darwin porque él ya estaba parte, que se iba a la feria de Ruraq maki. Entonces mediante eso le llegó un comunicado a él. Y, entonces, miramos cuáles son las prioridades y cómo se iba a postular, cuáles son los requisitos ¿no? Por medio de eso nosotros nos hemos enterado. Y pedimos apoyo al IBC [Instituto del Bien Común] para que ellos nos puedan orientar y presentar este proyecto” (René Rodríguez, agosto 2022).

A partir de lo mencionado por René se advierte que existen tres actores que forman parte de su red que determinó la participación de su colectivo: su hermano Darwin Rodríguez, la feria Ruraq maki, hecho a mano y el Instituto del Bien Común. En primer lugar, Darwin es un pintor que desarrolla pinturas oníricas en las que realza elementos de la cultura bora, como flora y fauna de las comunidades, lagunas, así como seres mitológicos que forman parte de la tradición oral de su comunidad. En segundo lugar, Ruraq maki, hecho a mano es una feria de artesanía que se desarrolla dos veces al año en el Ministerio de Cultura y que convoca a más de 100 colectivos de artesanos a nivel nacional. Darwin Rodríguez ha participado en diversas ediciones de la referida feria. En tercer lugar, el Instituto del Bien Común es una asociación civil peruana sin fines de lucro que ha desarrollado diversos proyectos en comunidades que integran la Federación de Comunidades Nativas de Ampiyacu (FECONA), tales como el cuidado del medio ambiente, recursos naturales, ordenamiento territorial, entre otros. René cuenta sobre el proceso de elaboración y postulación de la propuesta:

Bueno, yo fui la persona que lo encabezé. También por medio mío, yo apoyé también a mi hermano Darwin, también a la Gissela. En aquel entonces yo trabajaba en el IBC [Instituto del Bien Común], entonces fui yo, mi persona, que comenzó a canalizar para ellos y para llegar a eso. (...) yo básicamente me había sentado con una compañera de trabajo que trabajamos juntos, entonces ella me dijo cómo para poder hacer ¿no? Entonces yo comencé a decir yo quiero hacer estos videos de las vivencias de la comunidad, la cultura, la alimentación y luego hacer la traducción y hacer valer nuestros recursos que nosotros tenemos allá. Entonces con ella nos hemos sentado a trabajar juntamente con la compañera y así sucesivamente se hizo también el de Darwin, de la Gissela. Entonces básicamente mi persona fui que filtro ahí para poder hacer llegar y hacer un sueño” (René Rodríguez, agosto 2022).

A partir de esta intervención, se observa el uso y la gestión de las redes de ambos hermanos mediante el conocimiento de la convocatoria a partir del nexo de Darwin con el Ministerio de Cultura y, posteriormente, el planteamiento de proyectos realizado por René y el Instituto del Bien Común los que fueron liderados por René, Darwin y Gissela. Es importante señalar que Darwin y Gissela también fueron beneficiarios por las líneas de apoyos económicos. Darwin fue beneficiario en la modalidad de *Tradiciones orales ilustradas y escritas* de la Línea 1, al igual que René, con el proyecto denominado “Ilustración de la historia sobre la creación de los colores de los tintes e ilustración de una historia sobre las punchanas” mientras que Gissela fue beneficiaria en la Línea 3, *Iniciativas colectivas para la promoción y difusión de arte tradicional en plataformas digitales o redes sociales*, a través del proyecto titulado “El arte de las mujeres bora en medio virtuales”.

Por otro lado, ocurrió algo similar con el colectivo de Tsachopen, pues ningún integrante del colectivo se enteró directamente de la convocatoria del Ministerio de Cultura, Eduardo señaló lo siguiente:

“En el año 2020, ya para eso tenía conocidos, conocidos allá en Lima de la universidad la católica. Entonces una señorita llamada Charo, lo llamamos así, Charo, me invita y me dice “mira Eduardo, hay un concurso por qué no te... puedes concursar” y ellos me dieron todas las pautas y así que empiezo a concursar” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

Asimismo, otra persona que tampoco forma parte del colectivo ni habita en la comunidad los ayudó a comprender ciertos términos técnicos que forman parte de las normativas del propio Ministerio de Cultura y que se mencionaban en las bases y a complementar la ficha de la propuesta. En ese sentido, la elaboración de la propuesta, al igual que el colectivo de Brillo Nuevo, se realizó con alguien externa al colectivo. Eduardo, detalla exactamente cuál fue la colaboración recibida:

“para rellenar noma el [los] requisitos para el concurso se me ha hecho bien difícil, muy, muy difícil. “Tal vez mejor no hay que concursar, ¿qué tal hacemos mal?”, decíamos, porque todavía no conocíamos a André [persona que apoyo en la elaboración de la propuesta].... Había momentos que queríamos tirar la toalla, pero de ahí decíamos vamos concursar salga, lo que salga así vamos a aprender. (...) Habían algunas preguntas muy difícil para mí (...) por ejemplo, eran palabras que no lo entiendo mucho ¿no? Por eso que André en... el momento que empieza a ayudarme, esto quiere decir, me aclaraba ¿no? Entonces yo recién entendía, porque nunca lo hubiese podido entender esa palabra” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

Adicionalmente, el Ministerio de Cultura solicitó una serie de documentos que evidenciaran la afectación de la actividad económica debido a la pandemia por COVID-19, los cuales debían ser firmados por los miembros de los colectivos. Realizar este trabajo de toma de acuerdos y firma de documentos fue una etapa demandante para los colectivos, pues estos debían ser remitidos como parte de la postulación en un corto periodo de tiempo.

Eduardo tuvo mucha dificultad para enviarlos a la persona que los ayudaba con la postulación, pues no tenía internet estable en la comunidad y tampoco está habituado al uso de computadores. La siguiente cita es un ejemplo de una de los tantos episodios que su colectivo tuvo que atravesar para poder postular; es decir, presentar el proyecto al Ministerio de Cultura mediante la plataforma de postulación virtual. Es importante reiterar que el servicio de internet en el año 2020 no existía o no estaba en condiciones óptimas en ninguna de las dos comunidades, impidiendo una posible la postulación. En muchas ocasiones los miembros de los colectivos tuvieron que salir de sus comunidades para contar con internet y poder cumplir con lo solicitado, lo cual podía afectar directamente su salud. Por ello, la participación de un externo a la comunidad fue clave para cumplir con otros requisitos demandados por el estado. De esta manera, una vez firmados los documentos, los representantes de los colectivos tomaron fotos y las remitieron por WhatsApp a las personas que los ayudaban. Eduardo del colectivo de Tsachopen comenta acerca de su experiencia para remitir los documentos firmados a la persona externa que los apoyó en el proceso de los apoyos económicos:

“Ni fotos sabía tomar, tenía que ir buscar personas que tienen celular para tomar fotos. A veces iba acá, *“no hay, se fue a trabajar”* y tenía que salir a Oxapampa. En Oxapampa sí hay personas que venden eso ¿no? Una foto, a donde te voy a mandar. Así hacía, pero ya te cobraban ¿no? Pero yo quería aprender, yo mismo pue. Cuántas veces viaje a Oxapampa para hacer este trabajo, entrar un internet, pidiendo apoyo, ayuda, sudando un poco ¿no? Porque hay veces también los que están ahí atendiendo el internet son tanta gente, a ti al último te apoyaba, yo esperaba, me iba a decir *“por favor, apóyame”*, *“ah, me había olvidado”*. Ya estoy ya horas ahí. No han sido fácil esas cosas. Por eso te digo que aquí hubiera sido peor, en Oxapampa más o menos pues, ya buscando la persona, haciéndole recordar, ya me apoyaban” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

Esta red de apoyo fue precisa en la elaboración y presentación de la propuesta debido las limitaciones en tanto a internet y comprensión total de la ficha de postulación que presentaron los colectivos. La importancia de esta articulación

se evidenció mucho más debido a la pandemia de COVID-19, pues sin ella la posibilidad de participación de ambos colectivos se hubiese visto reducida considerablemente o quizás se hubiesen enterado de los apoyos económicos una vez finalizada la convocatoria.

4.3 Motivaciones y propuestas de proyectos audiovisuales

En los dos primeros puntos se han aludido a las trayectorias y redes de los colectivos para la elaboración y postulación de las propuestas de proyectos. En este espacio se expondrán las razones que motivaron a los integrantes de los colectivos a postular un proyecto audiovisual a los apoyos económicos. Asimismo, se detalla en qué consisten los proyectos audiovisuales de estos colectivos con el objetivo de conocer los elementos o bienes culturales seleccionaron en el planteamiento del proyecto. Los comentarios de algunos miembros de los colectivos coinciden en que a través de los proyectos visuales perdurarán los conocimientos, las historias y las vivencias de sus comunidades como parte de un gran archivo en el Ministerio de Cultura. René del colectivo de Brillo Nuevo comentó lo siguiente:

“Tengo en la mente que [el video] debería ser patrimonio de la cultura de la nación ¿no? Porque es la parte tradicional, entonces sería guardado ahí todo como un patrimonio ¿no? Y luego hacerlo verlo en el colegio como lo he mencionado antes. En el territorio, una es en el territorio, ámbito de la comunidad, reforzamiento de plantas, de generación de plantas ¿no? Estas plantas se obtienen del mismo bosque. Regeneración natural ¿no? Por los tiempos que han sido extraído los árboles. Entonces a cambio de eso sería bueno que la comunidad se menta en la mente de nuevamente regenerar todo lo que se había perdido ¿no? (René Rodríguez, agosto 2022).

El comentario de Eduardo del colectivo de Tsachopen comparte el sentido que el registro audiovisual es una herramienta de conocimiento para las próximas generaciones. Además, se desprende la idea de dejar un legado y que su figura permanecerá vigente:

“Cuando estábamos en una reunión con mis hijos, a mi familia hice llamar a toditos, entonces antes de presentar concurso y antes de conocer al joven (...) una conversación yo le dije de la siguiente manera, yo les dije “Mira ve, yo voy a concursar hijos, juntamente con tu mamá, todos y por un motivo de que a ver cómo nos va en concurso siempre he querido y el otro punto era si ganamos el concurso, esta que voy a concursar va a quedar siempre en el Ministerio de Cultura. Alguna vez mis nietos, mis bisnietos yo ya voy a estar muerto, pero yo voy a estar vivo ahí. Y así que por favor ayúdame, den fuerzas para poder ganar este concurso. ¿Sabes por qué? Una vez más les repito yo moriré, pero esto estaré vivo en el Ministerio de Cultura y cualquier cosa no solamente ustedes van ver, no solamente mis nietos, los alumnos sino eso va a ver el Perú y el mundo entero porque ahí está hay un Ministerio de Cultura, único en el Perú” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

Del mismo modo, el señor José del colectivo de Brillo Nuevo, afianza el postulado acerca de la perpetuidad de los videos como fuentes de conocimientos e información valiosa. Asimismo, también se presenta el uso del registro como parte de un archivo y el uso del mismo:

“bueno, para mí todo es perfecto porque él decía nadie... ni en donde nos van a encontrar. Es muy necesario que antes que morimos, voy a decir así, antes que morimos vayan a insistir, venga, así como usted lo que es de nuestra vivencia y conocer como le decía para que quede como recuerdo. Algún día moriré, pero mi voz queda y todo mi retrato queda” (José Rodríguez, agosto 2022).

En función de los descrito en los apartados 4.1 y 4.2, en esta parte se profundiza en ciertos aspectos relevantes de la ficha de postulación, pues la toma de decisiones en el planteamiento de la propuesta audiovisual puede estar relacionado al cumplimiento de la caracterización de los pueblos indígenas u originarios presente en la narrativa del estado.

Como se presentó anteriormente, la ficha de postulación estuvo compuesta por dos partes. La primera parte denominada *Datos de la postulante y Datos de la postulación*. Para ello, se estimó pertinente identificar algunas secciones de la ficha de postulación de ambos colectivos, a fin de encontrar similitudes y diferencias en el contenido de las mismas. Las secciones elegidas fueron: a) Información complementaria, b) Datos de la propuesta, c) Plan de amortiguamiento y d) Presupuesto o costo aproximado.

a) Datos de la postulante - Información complementaria

Figura 4. Ficha de postulación del colectivo de Brillo Nuevo

| INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA | | | |
|---|-----------------------------|----------------------------|---|
| Actividad principal del colectivo solicitante: AGRICULTURA | | | |
| Actividad(es) secundaria(s) del colectivo solicitante: PESCA | | | |
| ¿Es un Punto de Cultura?: NO | | | |
| ¿Ha sido reconocido como Personalidad Meritoria de la Cultura?: NO | | | |
| Número de integrantes: 3 | ¿Cómo se enteró?: AMIGOS | Lengua originaria: BORA | Grupo étnico: PERTENECIENTE O PARTE DE OTRO PUEBLO INDÍGENA U ORIGINARIO - BORA |

Fuente: Ministerio de Cultura

Figura 5. Ficha de postulación del colectivo de Tsachopen

| INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA | | | |
|--|-----------------------------|-------------------------------|--|
| Actividad principal del colectivo solicitante: NARRACIÓN DE CUENTOS Y CONJUNTO DE DANZAS Y CANTOS TRADICIONALES | | | |
| Actividad(es) secundaria(s) del colectivo solicitante: ELENCO CULTURAL Y PRODUCTOR DE ARTESANÍAS | | | |
| ¿Es un Punto de Cultura?: NO | | | |
| ¿Ha sido reconocido como Personalidad Meritoria de la Cultura?: NO | | | |
| Número de integrantes: 3 | ¿Cómo se enteró?: AMIGOS | Lengua originaria: YANESHA | Grupo étnico: PERTENECIENTE O PARTE DE OTRO PUEBLO INDÍGENA U ORIGINARIO - YANESHA |

Fuente: Ministerio de Cultura

Sobre esta sección, se evidencia la diferencia entre las actividades principales y secundarias presentadas por los colectivos. En el colectivo de Brillo Nuevo las actividades señaladas fueron agricultura y pesca, mientras que en el caso del colectivo de Tsachopen fueron narración de cuentos y conjunto de danzas y cantos tradicionales y, elenco cultural y productor de artesanías. Esta

información fue importante porque se presentaba la actividad económica que se vio afectada por la Emergencia Sanitaria por COVID-19 y que, en el caso de las líneas de apoyo económico del patrimonio cultural inmaterial, estaban relacionadas a alguna expresión cultural.

En ese sentido, la diferencia significativa entre las actividades económicas de los colectivos es que Tsachopen se presenta como un elenco cultural y productor de artesanías. Como se mencionó anteriormente, la familia Ortiz la familia tiene Ortiz tiene diversas actividades económicas; sin embargo, existe la intención de que el flujo turístico de Oxapampa a Tsachopen incremente. Asimismo, Eduardo se define a sí mismo y a su familia como artistas, lo que conforman el elenco de música y danza *Mayarmesha* de la comunidad nativa Tsachopen. La constitución del elenco fue a partir de las capacitaciones brindadas por la Municipalidad Provincial de Oxapampa y la Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo – DIRCETUR. A pesar de tener esta larga experiencia, el colectivo de Tsachopen no había participado antes en ningún tipo de concurso que brindaran fondos económicos para desarrollar proyectos. Al respecto comenta la razón para participar con un proyecto audiovisual:

“Nosotros nos ponemos de acuerdo con todos los artistas que íbamos a trabajar, hicimos una reunión entonces leemos todo y yo generalmente como no entiendo mucho sobre este asunto entonces pues, lo que comprendían, hemos dicho *“más bien lo que vamos a hacer y también tú sabes más, estas ejercitado más es en cantos y cuentos”*. Por eso nos animamos porque ya había una persona como yo que ya tenía experiencia en eso. Por eso nos animamos a hacer esto” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

Por otro lado, la composición de los colectivos es importante porque a partir esta se dieron los acuerdos en relación al planteamiento y ejecución del proyecto, los cuales se centran en tradiciones orales de sus comunidades. Es decir, no hubo participación de otros miembros de las comunidades en la selección de temas ni en la producción de los videos. Según lo recogido a través de las entrevistas, la decisión de conformar los grupos de esta manera fue por la experticia en la

temática y/o la practicidad para la convocatoria. René, por ejemplo, sostuvo que convocó a Manuel y a José por ser considerados sabios en la comunidad, quienes hablarían de temáticas transcendentales que considera deberían ser difundidas:

[¿Por qué José?] “Porque también es una persona mayor de edad que ha tenido su trayectoria, ha vivido ahí, entonces tiene su chacra. No solamente eso ¿no? También he buscado a varias personas, así hablando, cuáles son las posibilidades para yo poder armar un grupo porque yo no podía decirles “¿sabes qué? ¿Yo quiero hacer una grabación contigo”, pero sin darme cuenta de la capacidad o no puede tener ¿no? Entonces yo tuve que primero indagar a las personas, sus habilidades, entonces a base de eso yo tuve que trabajar con ellos. Por esa razón, yo busco a estos dos señores para hacer el trabajo de la grabación” (René Rodríguez, agosto 2022).

Además de las características planteadas por René, hay certeza de que la cercanía entre los miembros del colectivo permitió que la articulación y el consenso del grupo se realice en menos tiempo y, así, el planteamiento del proyecto audiovisual.

Lo mismo ocurrió con Eduardo, quien buscó la participación de otras personas de la comunidad. Una vez que decidieron participar mediante la realización de un proyecto audiovisual, Eduardo fomentó el entramado de los movimientos de las danzas meses antes de la filmación:

“Más cercano y para poder manejar mejor era mi familia. Porque primero probamos con otras personas, otros jóvenes ¿no? Y cuando yo les decía vamos a entrenar de 3 a 4 de la tarde, entonces ellos no venían. Entonces yo me estaba inquietando. (...) Gleidy hizo filmadora, Blanca hizo apoyo a la filmadora, apoyo a mí, apoyo en todo, en danzas, en todo ¿no? Y también, todos los que danzamos, todo era mi familia, ahí estaba Edu (...)”

creo que estaba Edu, Efraín¹⁶ creo que no estaba, pero si había niños, era todo de aquí. Estaba Edu y mi nieta cuando hacíamos alguna danza, sino casi nosotros nomas lo hacíamos” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

En este caso ocurrió algo similar que el otro colectivo, se priorizó la participación familiar debido al compromiso asumido por los integrantes lo que afianza el cumplimiento de las actividades del proyecto.

Otro punto relevante, es la autoidentificación étnica, pues en ambos casos los miembros de los colectivos se autoidentificaron como pertenecientes a un pueblo indígena u originario, además de hablar la lengua originaria de su pueblo. Esta información se corroboró en las entrevistas y se encontró que, los miembros se autoidentificaban como parte del pueblo indígena Bora o Yanasha; sin embargo, no todos hablaban la lengua originaria seleccionada. En el caso del colectivo de Brillo Nuevo, todos los miembros hablan y entienden bora, mientras que en el caso del colectivo de Tsachopen solo Eduardo entiende y habla yanasha. Blanca y Gleidy entienden algunas palabras.

Esto es importante ya que en ambos casos los proyectos audiovisuales se plantearon en lengua originaria. Y, de hecho, los protagonistas centrales de los videos son los que hablan en lengua bora o yanasha. René, José y Manuel en el caso del colectivo de la comunidad de Brillo Nuevo y Eduardo en el caso del colectivo de la comunidad de Tsachopen. La selección del uso de la lengua en los proyectos puede entenderse en dos sentidos. El primero, los colectivos decidieron desarrollar el proyecto en lengua originaria como un elemento distintivo en comparación con otras postulaciones que no se desarrollarían en lengua indígena. El segundo, los colectivos decidieron desarrollar los proyectos en lengua indígena para visibilizar el desuso de la misma, lo que estaría vinculado con un trasfondo de exigencia de reconocimiento y cuidado de la propia lengua. Este último punto fue mencionado por René y Eduardo durante las entrevistas:

¹⁶ Eduardo o Edu y Efraín son hijos de Eduardo y Blanca.

“Para mí es importante la regeneración dentro de la comunidad en el tema de los jóvenes el hablar del idioma ¿no? Porque ahora se ven muchas veces que las personas de ahora forman su familia y a veces hablan muy poco y esa parte estamos perdiendo el habla del idioma ¿no? Entonces eso también parte de los padres que le inculcan a sus hijos en este sentido ¿no? Porque de irse todos los días al colegio es el complemento la casa ¿no? Entonces básicamente la casa. Y eso es un poco preocupante también que se está perdiendo acerca de esto. Eso también va a dejar a cada padre y cada madre eso “(René Rodríguez, agosto 2022).

“Nos hemos juntado, ahí si nos hemos juntado con Blanca, con todos los involucrados, ahí tomamos una decisión. Recuerdo muy bien que mi suegro todavía no moría en ese tiempo (...) entonces mi suegro me dice “Eduardo, haz un trabajo que va a quedar para ti, para tu familia, para nosotros los comuneros en toda la Amazonía, para el Perú. Yo opino que lo pongas que lo vas a hacer en idioma yanasha y castellano”. Entonces lo hemos tomado en cuenta” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

b) Datos de la postulación - Datos de la propuesta

Esta sección se centra en la expresión cultural afectada por la Emergencia Sanitaria y la propuesta de los proyectos audiovisuales. En la primera parte, se tuvo como opciones festividad, celebración ritual, música tradicional, danza tradicional, arte popular tradicional, cocina tradicional, medicina tradicional u otra. Los colectivos seleccionaron esta última y señalaron que su expresión cultural afectada fue *tradición oral o narración de mitos tradicionales*.

En relación a esto, la segunda pregunta fue la descripción de la expresión cultural y sus practicantes es importante recalcar ciertas frases que aluden a las personas y las formas de transmisión de las narraciones. A partir de la revisión de sus fichas de postulación, los colectivos precisaron lo siguiente:

Tabla 3. Descripción de la expresión cultural y sus portadores

| | |
|--|---|
| <p>Colectivo de Brillo Nuevo¹⁷</p> | <p>Las historias de nuestro pueblo bora son muy importantes porque nos permiten comprender nuestros orígenes, nuestra historia y todo lo que nos rodea. En ese sentido, <u>nuestras comunidades valoran mucho a sus sabios y sabias porque son ellos los que guardan, en sus mentes, la mayor parte de todas esas historias y las transmiten en espacios de reunión cotidianos y también ceremoniales narrándolas o cantándolas.</u> Consideramos que es muy importante que estas historias se difundan, sobre todo entre los niños y niñas, adolescentes y jóvenes y es por ello que este <u>proyecto incluye a dos de nuestros sabios más reconocidos</u> de Brillo Nuevo a quienes respetamos y, en este contexto de COVID19, <u>cuidamos mucho pues son guardianes de nuestra tradición.</u></p> |
| <p>Colectivo de Tsachopen</p> | <p>Serparñats engloba todo tipo de narrativas orales que los yánesha han <u>transmitido de generación en generación</u> y que dan cuenta del origen del cosmos así como del orden social actual. Son un vehículo de la historia yánesha contada desde la perspectiva cultural propia de las personas que conforman este pueblo. Tradicionalmente, las narraciones son transmitidas <u>de abuelos y abuelas a nietos y nietas en la intimidad de los hogares; sin embargo, son pocas las personas que se dedican a recopilar estas de manera copiosa involucrando en el proceso a otras personas de sus redes de parentesco.</u> En esta oportunidad, Eduardo Ortiz y su familia, fundadores del elenco cultural de danza y baile Mayarnesha, continúan <u>una larga línea familiar de transmisión y defensa de narrativas yánesha.</u> <u>Eduardo, considerado una personalidad importante en la preservación y promoción de la cultura yánesha nivel del pueblo originario, es hijo de Luis Ortiz, quien fue sabio, eñotañ, de la comunidad nativa yánesha, el cual le transmitió gran parte de su saber.</u> El colectivo espera, por un lado, preservar estas 3 narrativas audiovisualmente y hacer llegar estas a <u>l mayor número posibles jóvenes, niños y niñas, sobre todo del pueblo yánesha.</u></p> |

Fuente: Ministerio de Cultura. Elaboración propia.

En ambos casos se trata de la preservación de narraciones contadas en espacios colectivos y que son fundamentales en la historia de creación de los pueblos. Asimismo, otra similitud es la intención de hacer un proyecto audiovisual con la intención de que estas narraciones orales sean preservadas y difundidas en generaciones más jóvenes como niños y adolescentes. La tercera pregunta alude a la afectación de las actividades relacionadas al patrimonio inmaterial; es decir, de narraciones orales. La diferencia principal es que el colectivo de Tsachopen considera como actividad económica la narración de historias de la comunidad en espacios tanto dentro como fuera de la misma. En el caso del

¹⁷ El subrayado es propio.

colectivo de Brillo Nuevo la afectación está en la pérdida de espacios de transmisión y la posibilidad del fallecimiento de los sabios que saben y cuentan estas narraciones orales debido a la pandemia.

Todo ello, conlleva a la cuarta pregunta sobre la contribución de los proyectos para salvaguardar sus expresiones culturales. Las respuestas de los colectivos coinciden en el registro de las narraciones orales para que sean vistas por las próximas generaciones, además para la difusión de la cultura de sus pueblos para la propia población y personas externas a estos. En sintonía con ello, ambos colectivos indicaron que debido a ello las propuestas se realizarían en lengua originaria.

La finalidad de los videos fue refrendada por otros miembros de los colectivos, constituirse como una herramienta de preservación de la lengua y tradiciones orales, así como de aprendizaje para nuevas generaciones. Por ejemplo, José Rodríguez del colectivo de Brillo Nuevo mencionó:

“Entonces se quiere tener esas cosas, ese tipo de grabaciones para la niñez que viene hacia adelante ¿no? porque de aquí como yo decía a mis nietas “de aquí a diez años ustedes no van a saber cómo se hace el casabe, qué hacemos, cómo se hace la chacra, cómo van a cocinar comida típica. No van a saber. ¿Cómo van a hacer casabe? Ustedes no van a saber de aquí a diez años”, yo les digo a mis nietas. Y ahora que estamos aquí aprendan a hacerlo porque no va a haber más. Apenas quedamos acá... bueno, yo soy el último. Allá hay otro viejito, acá hay otro viejito, quizás solo sea como cuatro, pero no sé si sabrán esas cosas ¿no?” (José Rodríguez, agosto 2022).

Por su parte, estas preocupaciones también son compartidas por el colectivo de Tsachopen. Gleidy Ortiz del referido colectivo señaló:

“Sí fue muy, muy importante porque ya se están perdiendo las costumbres de la comunidad yanasha que está aquí en Tsachopen, al menos con esos videos que hacemos puede ver personas que se interesen más en esto

¿no? En lo que es las historias y todo eso. Es más importante, sobre todo, digo para los jóvenes de aquí, de nuestra comunidad que está, como un poco desinteresados en eso, no sé la verdad por qué y con eso podemos dejar recuerdos que es una lengua muy bonita, parte de la lengua la historias contiene los yanasha es como que muy bonito y más para el futuro” (Gleidy Ortiz, septiembre 2022).

c) Datos de la postulación - Plan de amortiguamiento

Una de las secciones más importantes de la ficha de postulación fue la descripción de la propuesta o proyecto, pues se detalló de forma general el contenido del video o videos que se iban a desarrollar con los apoyos económicos. En el caso del colectivo representado por René se optó por grabar cuatro narraciones, mientras que el colectivo representado por Eduardo señaló la grabación de tres narraciones. En ambos casos, el planteamiento señaló que los videos serían grabados en la comunidad.

Tabla 4. Descripción del proyecto audiovisual

| | |
|--|---|
| <p>Colectivo de Brillo Nuevo¹⁸</p> | <p>Nuestros vídeos (5) constarán en lo siguiente: 1. 5min.aprox. de presentación del pueblo bora y de las historias que se narrarán por el señor René Rodríguez. 2. 5min.aprox. de narración de <u>una historia de nuestra tradicional oral hecha en idioma bora por el señor José Rodríguez (narración relacionada a fauna)</u> y 3min.aprox. de grabación del señor René Rodríguez explicando, en castellano, la historia narrada por el señor J.R. 3. 5min.aprox. de narración de <u>una historia de nuestra tradicional oral hecha en idioma bora por el señor Manuel Ruiz (narración relacionada a flora)</u> y 3min.aprox. de grabación del señor René Rodríguez explicando, en castellano, la historia narrada por el señor M.R. 4. 5min.aprox. de narración de una historia de nuestra tradicional oral hecha en idioma bora por el señor José Rodríguez (narración relacionada a tradición o alimento) y 3min.aprox. de grabación del señor René Rodríguez explicando, en castellano, la historia narrada por el señor J.R. 5. 5 min. aprox. de narración de <u>una historia de nuestra tradicional oral hecha en idioma bora por el señor Manuel Ruiz (narración relacionada a época del caucho u origen bora)</u> y 3 min.aprox. de grabación del señor René Rodríguez explicando, en castellano, la historia narrada por M.R.</p> |
| <p>Colectivo de Tsachopen</p> | <p>El video será protagonizado por Eduardo Ortiz, narrador de cuentos, quien presentará las historias que sus ancestros, en</p> |

¹⁸ El subrayado es propio.

| | |
|--|--|
| | <p>este caso su padre y sus abuelos paternos y maternos, le transmitieron a lo largo de su infancia y vida. La ambientación (permisos de grabación), producción (vestimenta y materiales para la musicalización tales como instrumentos tradicionales, antara y tambor) y filmación estarán a cargo de su esposa Blanca Fray y su hija Gleidy Ortiz Fray. La estructura propuesta para la presentación del video es la siguiente: 1. Saludo en yánesha 2. Presentación del narrador Eduardo Ortiz 3. Mito 1: <u>Buscando nuevos territorios. yeyena popoxpats</u> 4. Mito 2: <u>Achanquellpen, el cerro de Tigres</u> 5. Mito 3. <u>Yompore Yompore (Nuestro Padre Yompere)</u> 6. Comentario de cierre 7. Despedida del narrador <u>Los 3 mitos seleccionados abordan diferentes aspectos de la vida social yánesha: el primero explica la generación de relaciones de parentesco entre grupos anteriormente hostiles de yánesha y muestra las ventajas de la vida como "una gran familia"; el segundo plantea la importancia de las relaciones con seres no-humanos y el saber sobre el bosque que estos poseen, el cual es vital para los yánesha; finalmente, Yompere es una divinidad yánesha actualmente transformado en una roca en Oxapampa y a la cual peregrinan los yánesha de Tsachopen una vez al año para compartir masato, alimentos y hojas de coca para que este los proteja y brindelos recursos necesarios para una buena vida.</u></p> |
|--|--|

Fuente: Ministerio de Cultura. Elaboración propia.

La importancia de los temas elegidos por los colectivos va más allá de la preservación de las narraciones orales y la promoción de estas en las nuevas generaciones. Detrás ello, también existe una serie de demandas al estado, las que incluyen la visibilización de los pueblos indígenas, el cuidado de los recursos naturales, la valoración de los conocimientos ancestrales relacionados al cuidado del medio ambiente y el respeto al uso y vigencia de las lenguas originarias, como se han señalado mediante citas de entrevistas anteriores. Estas demandas se evidenciaron sobre todo cuando consulté a los miembros de los colectivos cuáles fueron los criterios para la selección de las narraciones. En el caso de René, su comentario se dirige al conocimiento de la historia del pueblo bora, sobre todo de la época del caucho, así como como los recursos naturales:

“Señor Manuel que es el curaca de la comunidad entonces él es un sabio que es muy, muy antiguo. Conoce la realidad, la vivencia, conoce cómo se ha formado este... el etnia bora, de dónde han venido, entonces también conoce el maltrato que el hizo a los boras en el tiempo del caucho de la esclavitud, entonces él también ha sido parte de eso, cuando era

joven, cuando era niño, él ha visto todo eso. Entonces para poder un poco más conocer y grabarle la mente también. Entonces me dio la idea para poder hacerlo eso. Y por otra parte también me dio la idea de hacerle valer lo que es nuestro sembrío, nuestros recursos de tanto de flora y fauna que nosotros estamos cuidando ¿no? Entonces para mí era importante mencionar todas estas cosas porque eso es lo básico de esta comunidad ¿no? (...) para mi es importante lo que es el recurso natural. Y por esa razón es que yo me inclino de hacer el video de eso ¿no? Hacerle conocer, hacerle saber, vamos a decir al estado, que de esa forma a pesar de que estamos muy lejos de estos lugares, estamos cuidando esto en la conservación” (René Rodríguez, agosto 2022).

En el caso de Eduardo, también buscó mostrar parte de los recursos naturales que se encuentran en la comunidad. Además, se presenta una diversidad de narraciones orales:

“En las bases que he podido estudiar, me pedían varias cosas ¿no? Y ahí me daban la oportunidad de elegí qué tipo de narración vas a hacer. Y claro que nosotros como narraciones de historias, de cuentos. Tenemos mucho, mucho. Entonces ¿Qué hice? Una parte de mi narración la puse en lista. (...) No ha sido fácil porque para mí todo es lindo, no ha sido fácil para elegir y he elegido peña porque era una parte que tenía que grabar en un lugar virgen. Entonces lo he elegido ahí, que la grabación que sea precisamente ahí. He elegido lo que es una playa, he elegido la leyenda Yompor Yomper. ¿Esto que quiere decir? Una historia, un mito y una leyenda” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

d) Presupuesto o costo aproximado

Respecto a este punto, los colectivos recibieron un monto de S/. 6 000 para implementar sus proyectos audiovisuales. La importancia de revisar la distribución del presupuesto radica en conocer las necesidades identificadas por los colectivos para la ejecución de sus videos. En ese sentido, se puede observar que los gastos se dividieron en tres grupos: remuneraciones, compra de bienes

y, movilidad y alojamiento. La gran diferencia entre los colectivos fueron los gastos en movilidad y alojamiento, pues el colectivo representado por René presupuestó un total de S/. 1 100 (18.33% del total).

Los viajes establecidos al distrito de Pebas o distrito de Iquitos sirvieron para comprar el celular y el trípode ya que en la comunidad de Brillo Nuevo hay tres tiendas pequeñas que venden productos comestibles. En consecuencia, el colectivo estimó pertinente la compra de los materiales antes mencionados al distrito de Pebas y distrito de Iquitos, localidades que se encuentran a cuatro y siete horas de la comunidad Brillo Nuevo respectivamente, dependiendo del medio fluvial que se tome.

Por otro lado, es importante agregar que el colectivo de Brillo Nuevo destinó el 55% (S/. 3,300) y el colectivo de Tsachopen el 83.33% (S/. 5,000) del monto total recibido en el pago de remuneraciones. Estas remuneraciones estuvieron dirigidas a los miembros de los colectivos por el cumplimiento del rol especificado. Es preciso recordar que las líneas de apoyo económico estuvieron destinadas a amortiguar los efectos económicos producidos por la pandemia.

En breve, las trayectorias de los integrantes de los colectivos determinaron las temáticas que desarrollaron en los videos; por ende, la elección de la línea de apoyos económicos a la que postularían. En el caso del colectivo de la comunidad Brillo Nuevo la importancia y la asociatividad entre el territorio y la historia del pueblo bora forma parte de la narrativa que mantienen los tres miembros del colectivo a través de la participación activa al cuidado de los recursos y del territorio de su comunidad. Asimismo, en el caso de colectivo de la comunidad Tsachopen, los integrantes del colectivo mantienen vigentes las narraciones de las comunidades yanasha a través de su participación en eventos para contadores de cuentos, eventos de promoción cultural del pueblo yanasha o con fines turísticos. En consecuencia, las temáticas presentadas también forman parte de la agenda propia de los integrantes de los colectivos que fueron puestos en escena y ante el estado a partir del planteamiento de las propuestas elaboradas bajo los parámetros de la convocatoria. Asimismo, el uso de redes durante el proceso de elaboración y presentación de la propuesta fue

trascendental porque evidenció las conexiones que mantienen, que crearon o que afianzaron los colectivos en el marco de los apoyos económicos. Finalmente, identificar los planteamientos en las propuestas es fundamental y tomado como la primera autorepresentación del colectivo ante el Ministerio de Cultura en el marco del proceso de los apoyos económicos, la que fue planeada según los requisitos del estado. En esta propuesta los colectivos no solo se autorepresentan a través del uso de bienes culturales, sino que plantean un cronograma y presupuesto que evidencie el buen manejo de recursos del estado.



CAPÍTULO V. CONOCIMIENTOS, HERRAMIENTAS Y NEGOCIACIONES PARA EL REGISTRO AUDIOVISUAL

En el capítulo anterior se presentaron a los colectivos, sus trayectorias, capacidades y redes y la forma en que estos se articularon para la elaboración de una propuesta de proyecto audiovisual lo suficientemente sólida para ser evaluada por el Comité de Evaluación y beneficiada con apoyos económicos. Asimismo, se detalló la estructura y planteamiento de los proyectos presentados por los colectivos ante el Ministerio de Cultura, los que, finalmente, fueron beneficiados y que es la primera autorepresentación de los colectivos en el marco de los apoyos económicos. Ahora bien, en este capítulo se presenta la ejecución del proyecto y qué tipo de conocimientos respecto a proyectos audiovisuales poseía cada colectivo, además de las negociaciones y herramientas audiovisuales usadas para el registro. En ese sentido, este capítulo detalla los elementos y métodos que formaron parte del proceso de ejecución de los proyectos y cómo estos se negociaron y adecuaron para cumplir con los requisitos solicitados por el estado.

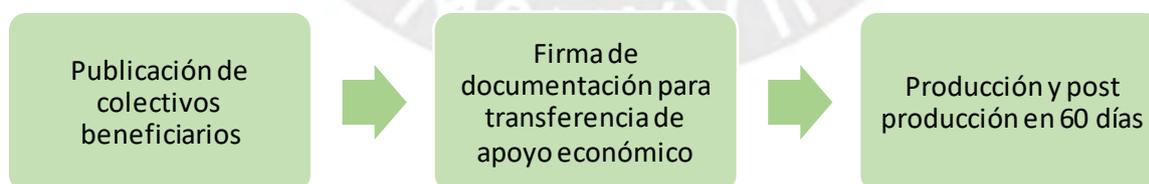
La lista de beneficiarios de la Línea 1 fue publicada mediante la Resolución Directoral N° 47-2020-DGPC/MC de fecha 07 de septiembre de 2020¹⁹, en las plataformas del Ministerio de Cultura. Asimismo, los colectivos beneficiarios recibieron un mensaje que les informaba que habían sido beneficiados con apoyos económicos, el cual fue enviado a través de sus casillas electrónicas de la Plataforma Virtual de Atención a la Ciudadanía. Como se mencionó previamente, el Ministerio de Cultura contrató a un grupo de monitores para hacer seguimiento a la ejecución de los proyectos beneficiados. Estos tenían comunicación directa con los representantes de los colectivos beneficiados a través de correos electrónicos, llamadas y mensajes por WhatsApp. En ese sentido, el colectivo de Brillo Nuevo y de Tsachopen recibieron la noticia de haber sido beneficiarios por el monitor que les fue asignado y por las personas que los ayudaron a postular.

¹⁹ Posteriormente, se publicó la Resolución Directoral N° 48-2020-DGPC/MC de fecha 11 de septiembre de 2020. Esta Resolución es una rectificación de la Resolución anterior; sin embargo, los colectivos familiares de René y Eduardo no variaron su condición de beneficiarios.

Posteriormente, como se ha señalado, una vez que obtuvieron la condición de beneficiarios, los colectivos debían remitir el Acta de compromiso firmada por el representante del colectivo beneficiario al Ministerio de Cultura, a fin de hacer efectiva la transferencia del apoyo económico en la cuenta bancaria de los representantes de los colectivos. Este hecho también supuso una dificultad para René y Eduardo, pues el Acta fue enviada por correo electrónico y WhatsApp y debían firmarlo y enviarlo en un plazo reducido. Para ello debían imprimir el Acta, firmarlo, tomarle foto y enviarlo a su monitor o persona que los ayudaba con el trámite ante el Ministerio de Cultura. Al igual que durante el proceso de completar la ficha de postulación y las declaraciones juradas solicitadas, el contenido del Acta era desconocido para René y Eduardo debido a que antes no habían participado ni ganado un concurso similar. Asimismo, según lo que comentaron los miembros de los colectivos, fue muy complicado tratar de completar el Acta desde el celular. En ese sentido, consideran que contar con una computadora o una laptop hubiera sido de ayuda, así como de tener una conexión estable de internet. Debido a todo ello, tuvieron que solicitar de nuevo el apoyo de las personas que los ayudaron en la primera etapa.

Una vez que los colectivos recibían apoyo económico en sus cuentas bancarias disponían de sesenta (60) días calendario para ejecutar el proyecto y presentarlo al Ministerio de Cultura. A continuación, se muestra esta etapa del proceso:

Gráfico 1. Proceso de ejecución del proyecto audiovisual



Fuente: Elaboración propia

Para desarrollar esta labor, cada miembro de los colectivos tuvo una función particular. Estas funciones fueron especificadas también en la ficha de postulación:

Tabla 5. Distribución de roles en los colectivos

| Colectivo | Miembro | Rol |
|--------------|--------------------------------|--|
| Brillo Nuevo | René Rodríguez Torres | Representante del grupo |
| | José Rodríguez Evapochoa | Sabio de Brillo Nuevo que narrará las historias que se registrarán |
| | Manuel Ruíz Mibeco | Sabio de Brillo Nuevo que narrará las historias que se registrarán |
| Tsachopen | Edwin Eduardo Ortiz Espíritu | Narrador de cuentos galardonado a nivel internacional y de amplio recorrido nacional e internacional. Líder del conjunto de danza y música Mayarnesha de la comunidad nativa Tsachopen |
| | Blanca Ingrid Fray Ballesteros | y danza Mayarnesha de la comunidad nativa Tsachopen |
| | Gleidy Ortiz Fray | Miembro del elenco de música y danza Mayarnesha de la comunidad nativa Tsachopen |

Fuente: Ministerio de Cultura. Elaboración propia

En este capítulo se profundiza acerca de los conocimientos y labor de cada integrante de los colectivos que permitieron una adecuada implementación del proyecto a pesar de las limitaciones en cuanto a conocimientos y uso de herramientas tecnológicas por los colectivos. Asimismo, se profundiza sobre las herramientas audiovisuales utilizadas durante las grabaciones de los elementos seleccionados por los colectivos para construir la narrativa de su autorepresentación.

5.1 Conocimientos previos sobre el registro audiovisual

Como se ha mencionado a lo largo de la investigación, los colectivos familiares tuvieron presencia de miembros de distintas edades, siendo los miembros más jóvenes las personas con mayor habilidad en el uso de herramientas tecnológicas y plataformas digitales. En función de ello, se identificó que los miembros de los colectivos se podrían distinguir en tres grupos:

Gráfico 2. Grupos según conocimientos y participación en proyectos audiovisuales



Fuente: Elaboración propia

Los miembros que no tenían conocimientos sobre la grabación de videos ni habían participado en ellos (José y Manuel), los que tienen conocimientos sobre la grabación de videos y han participado en videos antes (René, Gleidy, Eduardo y Blanca). En este último grupo también se diferenciaba aquellos que habían sido protagonistas en los videos (Eduardo, Blanca y René) y a aquella que había grabado los videos (Gleidy).

La tendencia fue que los miembros más jóvenes de los colectivos habían participado al menos una vez en un taller sobre la producción de videos. En el caso de René Rodríguez, participó en un taller desarrollado por la organización sin fines de lucro “Kinomada” que tiene como objetivo promover el intercambio cultural entre artistas y profesionales a través de la creación y difusión de cortometrajes ²⁰:

“El año 2019 me habían invitado aquí en Iquitos para hacer cortometrajes ¿no? Hay una entidad Kinomada, mediante la institución del IBC (Instituto del Bien Común). Entonces ellos me habían priorizado para venir a participar en ese taller ¿no? (...) Los Kinomada porque es parte de la organización que hacían ellos. Entonces yo tuve una capacitación como

²⁰ Información obtenida de su página web: <https://kinomada.org/a-propos>.

de diez días para hacer un cortometraje. Y como yo siempre vivía en las comunidades entonces yo tuve que pensar en ese sentido de hacer mi cortometraje. Así me nació todo esto y llegue a ocupar el segundo lugar en Ayacucho” (René Rodríguez, agosto 2022).

Figura 6. Poster del cortometraje “Baáhjú Oótórrhogo. El jaguar de la jungla”



Fuente: Página web Kinomada

La finalidad de dicho taller fue la creación de videos animados, René desarrolló juntos personas de la institución señalada un cortometraje animado llamado “Baáhjú Oótórrhogo. El jaguar de la jungla”. La historia se basa en una narración oral de la comunidad Brillo Nuevo a partir de la cual se identificaron elementos fundamentales que formaron parte de la animación, como el jaguar y la maloca. A partir de esta experiencia, René comparte lo siguiente sobre la realización del proyecto audiovisual:

“Bueno para mí no eran tan difícil porque yo mismo había elaborado ya pensando cuál iba a ser el camino, el procedimiento ¿no? Yo mismo había ordenado todo eso, entonces para mí no era un poco difícil, yo sabía cómo

iba a moverme, como iba a desarrollar todas las actividades” (René Rodríguez, agosto 2022).

Adicionalmente, Gissela Ruiz mencionó que René y ella, así como otras personas de la comunidad, recibieron una capacitación sobre nociones generales para grabar un video por voluntarios de una ONG:

“Hemos participado, nos han enseñado un poco de cómo manejar, grabaciones ¿no? Nos decían cuando el sol está... para que salga bien o... o en un este... un tronquito que lo ve bien, ahí lo puedes sentar la grabación más. Y por eso lo elegimos atrás. Eso era una mañana. O sea, era una capacitación así en general. Ellos nos han enseñado, pero no así a cada uno agarrando. Un ratito dejaban, entonces un poquito que nos quedó en la cabeza, le digo que cuando el sol está saliendo tu debes grabar. (...) hace como 7 años, pero no nos capacitó totalmente. Un ratito nos vino a hacer (...). En el local, aquí pue. Para los que querían voluntarios, entonces yo me presenté para aprender a tomar fotos” (Gissela Ruiz, agosto 2022).

Contar con estos conocimientos previos permitió a René inclinarse en la realización de un proyecto audiovisual debido a que consideró que era un proceso más sencillo en comparación de las otras modalidades de la misma línea de apoyo económico. En el caso del colectivo de Tsachopen Ortiz ocurre lo mismo, la familia es cercana a participar en eventos en los que acuden camarógrafos o fotógrafos, además han formado parte de reportajes o videos en los que se fomenta el turismo en su comunidad y también ha sido partícipes en investigaciones académicas. La experiencia y cercanía de Eduardo ante la presencia de la cámara genera una dinámica con la herramienta:

“En varias ocasiones que yo he tenido oportunidad de filmar, por algunos, por ejemplo, por la municipalidad todo esto. Me ayudó en que mi narración, el primero es lo mejor, siempre, y entonces cuando yo salía, por ejemplo, en cualquier escenario. Cuando estaba en Lima, el primero porque ya no iba a haber una segunda. Entonces como no iba a haber

una segunda ni una tercera cuando yo dentro a los escenarios la gente está. Entonces siempre he aprendido que el primero es lo perfecto, el segundo es ya para algún estudio o completar o compactarlo mejor” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

La experiencia de Eduardo, Blanca y Gleidy en relación a la interacción con cámaras conllevó a que decidieran realizar un proyecto audiovisual. Las formas de contar las narraciones ante la cámara, los tiempos, a la puesta en escenas y la performance de los protagonistas que se desarrollan y afianzan durante las presentaciones se constituyeron como habilidades importantes para la ejecución del proyecto audiovisual por ellos mismos. Algunos ejemplos de lo señalado se comparten a continuación:

Figura 7. *El Puma y el Zorro - Versión de Edwin Eduardo Ortiz Espíritu "El Arañan"* publicado el 19 de junio de 2012²¹



Fuente: Youtube. Canal Rimaq Mayu

²¹ El video puede ser revisado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=gCyM9XyWyHE>.

Figura 8. *Tsachopen - danza yánesha de la amistad - Familia Ortiz*, publicado el 10 de agosto de 2015²²



Fuente: Youtube. Canal Chalena Vásquez

Adicionalmente, la experiencia acumulada de Eduardo, Blanca y Gleidy en la participación en proyectos audiovisuales tan diversos han permitido generar representaciones y autorepresentaciones de elementos culturales del pueblo yanesha a través de los miembros del colectivo, así como de otros miembros de la comunidad de Tsachopen.

Es interesante que Eduardo considere a su familia y a él como artistas, pues esto refuerza lo planteado en el capítulo anterior acerca de los circuitos de los que forman parte. Ahora, si bien Eduardo es el protagonista en estos videos debido a la naturaleza misma de la actividad de la narración oral, Gleidy contaba con otro tipo de conocimientos técnicos:

“Más o menos tenía idea como se hacía un video, plano general o también plano medio, primer plano ... en un momento yo le pregunté a mi papá como podríamos hacerlos videos porque yo tenía una idea de esas cosas, plano detalles, entonces. mi papa me dijo que se note toda la naturaleza

²² El video puede ser revisado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Pv6CByF8w30>.

o sea no quiero solo yo o mi cara, sino toda la naturaleza (...) Antes de la pandemia trabaja en Lima y estudiaba, estaba estudiando diseño de interiores en la Toulouse y tenía un amigo que le encantaba la fotografía, también me quería lanzar a fotografía” (Gleidy Ortiz, septiembre 2022).

Por lo descrito queda claro que, en cuanto a los conocimientos previos, en ambos casos los representantes de los colectivos consideraron tener experiencia suficiente para poder realizar un proyecto audiovisual no solo por haber participado, sino que contaban con ciertas nociones técnicas que permitieron plantear y desarrollar los videos. Estos conocimientos en ambos casos fueron aprendidos a partir de capacitaciones provenientes de entidades públicas como privadas.

5.2 Negociaciones y herramientas audiovisuales usadas para el registro

En este apartado se detalla las herramientas que fueron utilizadas por los colectivos y, en algunos casos, se utilizan escenas de los proyectos audiovisuales para visualizar adecuadamente las referencias explicadas por los miembros de los colectivos.

En primer lugar, el uso de un celular de gama media y un trípode para las grabaciones correspondientes. Como se mencionó en el apartado 3.3, los gastos se distribuían en remuneraciones, compra de bienes y movilidad. El monto destinado a remuneraciones estuvo sobre el 54% del monto total recibido en ambos colectivos. En ese sentido, René consideró la compra de una cámara que grabara en buena calidad:

“Yo siempre grabé con mi celular jaja tuve que comprar uno (...) yo pensaba en eso, pero también he pensado en los demás compañeros que también necesitan ¿no? darle su parte de su actividad, su trabajo ¿no? Entonces lo básico... porque una cámara valía como tres mil y tantos y otras cosas llegaría a cuatro mil ¿no? El transporte de brillo hasta Iquitos no es sencillo, el alquilar del hotel, tu estada acá, entonces racionalizando todas esas cosas solo pensaba en comprar un celular ¿no? Que tenga

una mejor cámara, más o menos, que tenga todo nítido para poder hacer” (René Rodríguez, agosto 2022).

Ahora bien, como parte del proceso de la producción de desarrollaron diversas dinámicas y negociaciones antes de la grabación de los videos. Una muy interesante fue la abreviación de las narraciones seleccionadas. Ambos colectivos trataron de seguir las pautas determinadas en las bases, las que especificaban los videos debían tener una duración de entre 5 a 8 minutos.

Sobre ese punto, Gleidy comenta que existió un proceso de síntesis para cumplir con lo requerido, “Nos juntamos y mi papá nos dijo que íbamos a contar unas historias que son sumamente super largas pero esas historias las teníamos que reducir en tipo, creo que eran a 4 a 5 minutos, no sé, más o menos, no recuerdo tanto. Y fue un reto reducirlas porque en verdad son historias” (Gleidy Ortiz, septiembre 2022).

Adicionalmente, Blanca, del mismo colectivo que Gleidy, señala que debido a la abreviación de las narraciones debieron adecuar las danzas y/o los movimientos que las acompañaban:

“¿Cómo vamos a hacer en tres minutos? Entonces primero hicimos como entrenamientos acá en el patio, nosotros los 3 con Edwin [Eduardo]. De ahí cuando ya vino André, ahí ya más porque él “esto cortamos, esto sí, esto no” entonces ya encajo. Hasta que llegó los momentos... de los minutos. Ahí sí, ya pues, ya fuimos a los lugares específicos para sacarlo” (Blanca Fray, septiembre 2022).

Como se advierte, en el caso del colectivo de Tsachopen, André fue la persona eterna a la comunidad que apoyó constantemente a Eduardo, Blanca y Gleidy. De hecho, André fue a la comunidad para dar alcances acerca de cómo podría hacerse la grabación, lo cual se desarrolla más adelante.

En el caso del colectivo de Brillo Nuevo, René coordinó una semana antes de la grabación con José y Manuel para que puedan preparar la historia con la

finalidad de evitar errores al momento de las grabaciones. Asimismo, se compartía la preocupación por el tiempo de la narración, lo cual se muestra en el siguiente comentario de René:

“Bueno a mí me decían en la proforma que cada video llegaría a tener dos minutos o dos minutos y medio máximo ¿no? O más de cinco ¿no? Pero ha sido un poco muy poco porque era largo las historias. Es que tú no me podías contar algo que no tenía sentido, tenía que contar de principio hasta el término que tenga buen sentido para que puedas entender algo de la historia. Por eso me excedí un poco de la historia” (René Rodríguez, agosto 2022).

En segundo lugar, al paralelo, la selección de locaciones fue determinada por los miembros de los colectivos. Dichas locaciones guardaban una relación estrecha con la temática de la narración o era la casa del protagonista del video. En el caso del colectivo de Brillo Nuevo, las grabaciones de las cuatro narraciones se realizaron en la casa de José y de Manuel. Manuel al ser el curaca de la comunidad vivía en la maloca, considerada un elemento representativo de la comunidad de Brillo Nuevo. Por ejemplo, René quería mostrar elementos que no todas las personas conocen como es el caso de la maloca:

Figura 9. Manuel Ruiz en la narración sobre la flora de la comunidad



Fuente: Ministerio de Cultura

“Hacerle conocer la grabación y el domino donde él vive. (...) porque en la realidad muchas personas no conocen que es una maloca, muchas personas quizás al ver una casa de hoja, así de esa forma, es algo muy valioso, muy... que tiene un valor tremendo. Y también los materiales que él tiene en su misma cocamera, su manguaré [instrumento de percusión para anunciar ceremonias, convocar a reuniones, entre otros eventos], su pilón de coca, lo que es tradicionalmente, donde que él se sienta a mambear. Para mí ha sido un lugar muy perfecto hacerle conocer también a la población de esa manera (...) Y para mí sería que explicarle un poco más a la persona el valor, la importancia de ese lugar que aquella persona está sentada” (René Rodríguez, agosto 2022).

Sobre el mismo video, Gissela agrega que fue preciso elegir elementos representativos de la comunidad en las grabaciones, “Para nosotros es importante para identificarnos ¿no? Para que vivimos en la selva, que lo mantenemos, vivimos ahí mantenemos la cultura. Lo tomamos así. Y cuando es de un curaca entonces lo ponemos en la maloca para que él es el dueño de esa maloca” (Gissela Ruiz, agosto 2022).

En el caso del colectivo de Tsachopen, las locaciones elegidas eran una evocación directa a lo que se estaba narrando y representando. En consecuencia, las tres narraciones fueron grabados en lugares específicos y seleccionados después de una reflexión colectiva. Para la narración *Ye'nena popoñ pats. Buscando nuevos territorios* se selección una peña, para *Neserpar Achanllepen. Contaré el cerro de los Tigres* se grabó a la orilla del río con la visión del cerro y para *Yompor Yompore. Padre convertido en piedra* el colectivo fue al santuario de piedras Yompor Yompere.

Figura 10. Eduardo Ortiz en Ye'nena popoñ pats. Buscando nuevos territorios



Fuente: Ministerio de Cultura

Sobre esta locación, Eduardo detalla que antes de escoger la peña como locación final, los miembros del colectivo pensaron en grabar 150 metros más abajo:

“Entonces la historia que hemos contado, por ejemplo, eso se llama yanesha en castellano sería monte virgen, donde hay todo. Y entonces vemos el monte virgen natural y no era natural ese lugar, claro era natural era tierra, pero estaba reforestada con plantas que no son nuestros ¿no? Que son de otros países, así como el cipres, también tenemos el pino y ahí no podía ser. Así que buscamos este bonito lugar, en donde que tenemos la naturaleza virgen, esto esta virgen, nadie lo tumbo, está qui presente. Por eso lo decidimos. (...) y también allá había otra dificultad porque está cerca de la central había muchas motos, carros que pasan y no tenía que hacer esos sonidos, sino que tenía que haber más tranquilidad” (Eduardo Rodríguez, septiembre 2022).

Una vez llegado el momento de la grabación se tuvieron ciertas consideraciones para que las grabaciones queden lo mejor posible, tales como elegir la mejor hora para la grabación o la forma más adecuada para grabar, justamente para

evitar grabar ruidos que impidan que la narración se escuche adecuadamente. Sobre todo, porque no se utilizaron micrófonos adicionales durante las grabaciones.

En tercer lugar, otra herramienta interesante fue la grabación sin pausas. Ambos colectivos optaron por hacer las filmaciones de las narraciones de inicio a fin, básicamente porque no tenían conocimientos en edición, tampoco una computadora para hacer ese trabajo ni se había presupuestado la contratación de un editor como parte de los gastos que los colectivos ejecutarían. Estos momentos son recordados como anecdóticos por los miembros de los colectivos porque el encargado de la grabación identificaba los errores y guiaba al resto de los miembros durante las grabaciones. Solo para citar uno de las intervenciones, Gleidy cuenta:

“Las grabaciones eran de inicio a fin. Si a la mitad fallaban teníamos que borrar el video y volverlo a... porque tenía que ser muy bien el video, sin fallas. O sea que sea muy bonito para presentarlo muy bien. (...) algunas veces que se ponían nerviosos, salían riéndose... y todo era un chiste. No fue fácil, no fue a la primera” (Gleidy Ortiz, septiembre 2022).

Sobre la participación del apoyo del colectivo de Tsachopen, André, vale la pena agregar que les dio algunos alcances sobre cómo colocar el trípode, encuadre y luz para realizar la filmación durante la primera grabación en la peña, *Ye'nena popoñ pats. Buscando nuevos territorios*. Este tipo de recomendaciones fueron aprendidos sobre todo por Gleidy, quien era la encargada de la grabación de los videos. Asimismo, estos fueron utilizados para las grabaciones del segundo y tercer video.

En cuarto lugar, la selección de los planos para el registro de los protagonistas de los videos y de las locaciones fueron utilizadas para evidenciar ciertos elementos o para dirigir la atención de los espectadores a un elemento o momento que se desee resaltar. Para ejemplificar los tipos de planos utilizados por los colectivos, se seleccionaron algunas escenas de los videos producidos por cada colectivo. Por ejemplo, el colectivo de Brillo Nuevo utilizó el plano medio

para registrar a los sabios narrando sus tradicionales orales; además, utilizó el plano general para los registros del paisaje de la comunidad. En cambio, el colectivo de Tsachopen utilizó el plano entero en todos los videos, así como el plano conjunto al inicio y final de las grabaciones como parte de la presentación de los protagonistas.

Figura 11. Toma de la comunidad de Brillo Nuevo



Fuente: Ministerio de Cultura

Figura 12. René Rodríguez en la narración sobre la fauna del pueblo bora



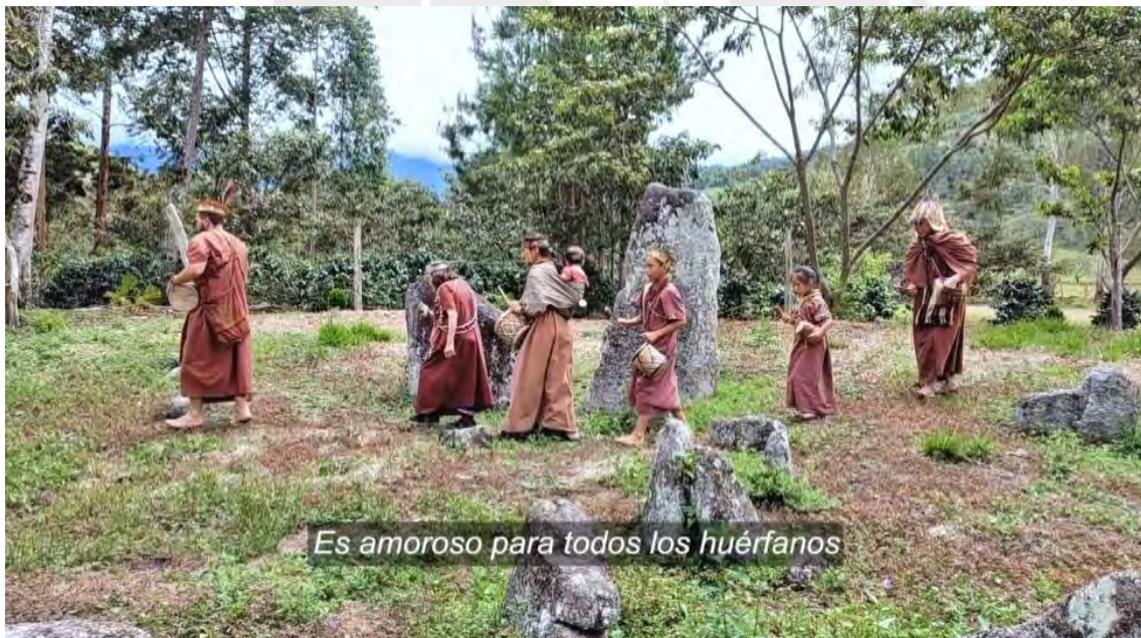
Fuente: Ministerio de Cultura

Figura 13. Eduardo Ortiz en Nesperpar Achanclepen. Contaré el cerro de los Tigres



Fuente: Ministerio de Cultura

Figura 14. Familia Ortiz en Yompor Yompor. Padre convertido en piedra



Fuente: Ministerio de Cultura

La diferencia fundamental entre ambos colectivos fue la selección de elementos que los protagonistas utilizaron para la grabación. El colectivo de Brillo Nuevo apeló a la búsqueda de elementos como la naturaleza tales como la planta del achiote, árboles, el río, la maloca, entre otros. Mientras que el colectivo de

Tsachopen utilizó elementos que normalmente usan durante las presentaciones que realizan en presencia de turistas o en festivales, como el uso de la cushma, bolsos, tocados y pintado de la cara.

Además, cabe recordar que ambos proyectos audiovisuales se desarrollaron en lengua originaria, pero plantearon aproximaciones diferentes para traducirlo al castellano. En el caso del colectivo de Brillo Nuevo, José y Manuel contaron las narraciones en lengua bora mientras que René realizó la interpretación al castellano. En el caso del colectivo de Tsachopen, todas las narraciones fueron en yanesha y la despedida en castellano. Asimismo, la traducción de las narraciones en yanesha se realizó mediante subtítulos presentes en el video. El colectivo remitió los videos y la transcripción del yanesha y castellano a André quien coordinó con otra persona para incluir los subtítulos.

En breve, los colectivos reflexionaron acerca de las formas y las herramientas que debían utilizar para ejecutar cabalmente y de la manera más adecuada la grabación de los videos. La experiencia previa entorno a la participación de los miembros de los colectivos en talleres relacionados a toma de fotografías o grabación de videos, así como los conocimientos técnicos aprendidos antes y durante la filmación, permitieron que los colectivos seleccionaran ciertos elementos representativos de la comunidad que sirvieron para contextualizar y realzar el contenido de las narraciones orales y, por ende, de la autorepresentación de los colectivos. Asimismo, la elección de locaciones, planos utilizados y modo de grabación contribuyen para tal finalidad.

CAPÍTULO VI. ELEMENTOS DE AUTOREPRESENTACIÓN EN EL REGISTRO AUDIOVISUAL

En los capítulos preceden se ha detallado las dos primeras etapas de los proyectos audiovisuales: el planteamiento y la ejecución. En estos capítulos se han compartido los complejos procesos que atravesaron los colectivos para implementar los proyectos audiovisuales en el tiempo estipulado en los planteamientos. Estos procesos exigieron el uso de herramientas, conocimientos y habilidades de todos los integrantes de los colectivos, asimismo de las redes, mecanismos de comunicación y negociaciones internas y externas. Todo ello permite distinguir las tensiones y relaciones de poder en diferentes niveles que se crearon o reforzaron durante los proyectos audiovisuales; entre los miembros de los colectivos, con los intermediarios y con el mismo estado.

En este capítulo, se describen elementos que están presentes en los registros audiovisuales presentados por los colectivos al Ministerio de Cultura, los cuales fueron debatidos y planteados por los miembros de los colectivos y que se usan como parte de la constitución y afianzamiento de la narrativa de autorepresentación desarrollada. Además, los elementos serán analizados, a fin de comprender cómo estas narrativas de autorepresentación podrían consolidar lo expuesto por el estado respecto a elementos culturales y su relación y uso de los mismos por la ciudadanía. Además, estas narrativas de autorepresentación también generan reflexiones relacionadas al reconocimiento, las demandas sociales y la importancia dentro de la lógica de política cultural y de la economía visual. Para ello, y en base a los videos entregados por los colectivos al Ministerio de Cultura, se han determinado elementos para ejemplificar lo antes mencionados: tradicionales orales, uso de lengua indígena, espacios y vestimenta.

Para recoger la información correspondiente a los elementos utilizados para realizar la autorepresentación, utilicé la técnica de video-elicitación para que los miembros de los colectivos puedan compartir sus pensamientos o lo que se genera a partir de ver sus propios videos. En cuanto a la tradición oral ha quedado evidenciado la importancia que tienen las narraciones orales para los

colectivos y la forma en que se relacionan con sus actividades tanto laborales como aspiraciones personales entorno a la difusión y registro de la historia y memoria de sus comunidades.

Figura 15. Video-elicitación con José



Fuente: Fiorella Arteta

Figura 16. Video-elicitación con Eduardo



Fuente: Fiorella Arteta

La tradición oral está estrechamente vinculada al uso de la lengua. Como se ha mencionado, la elección para que los videos hayan presentado narraciones orales en lenguas originales fue porque en las bases de los apoyos económicos se menciona la posibilidad de presentar proyectos en lenguas originarias, lo cual fue tomado como una oportunidad para desarrollar un video en su propia en lengua, además por los protagonistas de los videos son personas que mantienen y quieren incentivar el uso de la lengua indígena. Como se ha comentado a lo largo del texto, los colectivos consideran que la lengua de su pueblo está disminuyendo y fue a través del uso de la lengua en la producción de sus videos que consideraron que, a pesar de que la lengua desaparezca algún día, los videos servirán como herramienta para su difusión y para enseñar a las nuevas generaciones la importancia de sentir orgullo de pertenecer a un pueblo indígena. Al respecto, René menciona lo siguiente:

“Siempre he estado allá y siempre soy de allá [en la comunidad Brillo Nuevo]. Soy de allá, mis redes son de allá, no soy ajeno a eso. Pero si me siento orgulloso de ser bora a donde quiera que vaya ¿no? (...) Bueno, básicamente para mi es orgullo de ser bora y ser parte de un pueblo indígena dominante y hablante. Que a veces muchas personas quieren obtenerla ¿no? [la lengua bora], pero es un poco difícil, hay que darse tiempo para esto. Y básicamente yo me siento contento y feliz por ser de un pueblo indígena ¿no? Me siento este... identificado con toda la naturaleza, con todo lo que se ha vivido allá” (René Rodríguez, agosto 2022).

En ese sentido, ambos colectivos consideraron que el uso de la lengua en el video perpetuaba la lengua en sí misma, además de difundirla en otros espacios como las redes del Ministerio de Cultura o por Youtube. Y en relación a ello, fue importante también la selección de las personas que fueron las encargadas de contar las narraciones en lengua originaria, pues, como se evidencia, los narradores son considerados sabios en sus comunidades. René comenta lo siguiente sobre lo mencionado:

“Para ellos (sabios) ha sido una cosa importante porque nadie había pensado en eso, en esa actividad. Como decía el señor Manuel porque mañana más tarde yo puedo morir, entonces las historias, costumbre, entonces, como ustedes podían saber esto me dijo, entonces es importante para mí que mis historias pueda quedarse como un recuerdo ¿no?” (René Rodríguez, agosto 2022).

Por otro lado, la elección del uso de ciertos espacios fue la manera para contextualizar lo que se estaba contando, además de que algunos son considerados como elementos centrales en su cultura. Como es el caso de la maloca en el colectivo de Brillo Nuevo y el cerro Tigrillos y Yompor Yompere que es el espacio sagrado principal del pueblo yanasha.

Figura 17. Manuel, curaca de la comunidad Brillo Nuevo, dentro de la maloca



Fuente: Ministerio de Cultura

Figura 18. René fuera del a maloca de la comunidad Brillo Nuevo



Fuente: Ministerio de Cultura

Figura 19. Eduardo presentando el cerro trigrillo en su narración



Fuente: Ministerio de Cultura

Otro elemento importante y notorio es el uso de la vestimenta en el caso del colectivo de Tsachopen. A diferencia del colectivo de Brillo Nuevo, el colectivo yanasha uso vestimenta tradicional en todos sus videos, además de usar pintura

corporal para como parte de la propia indumentaria. El uso de estos elementos podría demostrar que dependiendo del círculo en que se suscriba alguna participación de alguno de los miembros de los colectivos las aproximaciones para demostrarse y validarse como parte de la comunidad son distintas.

La video-elicitación generó una reacción en cuanto a los elementos mencionados, pues estos son utilizados para construir y validar una autorepresentación bajo los lineamientos del estado y a su vez, el proceso de crear un video pone en debate la situación actual de los pueblos indígenas, cuáles son las demandas tácitas y latentes que se percibieron en estos videos. La expectativa general es que la cultura de las comunidades se fortalezca a través de los jóvenes. Gissela que colaboró en el registro de los videos del colectivo de Brillo Nuevo menciona:

“yo pienso y mi visión es que todos mantenemos la cultura. Como le digo, a mis hijos, que una vez... pero también pienso que los jóvenes ahora que están creciendo, que estudien y que vuelvan a la comunidad y que luchen por nosotros porque antes ya los jóvenes que habían terminado ya ellos terminan sus estudios, se hacen profesionales y se van, y no quieren regresar. Yo como le digo a mis dos hijas, yo no quiero que ustedes sean así, al contrario, váyanse, estudien, una vez que sean profesionales, egresen y luchen por nosotros porque eso es lo que nos falta y eso es lo que queremos que luchen un profesional que sea netamente de nuestra cultura bora” (Gissela Ruiz, agosto 2022).

En el caso del colectivo de Tsachopen, la idea de que sus costumbres continúen va de la mano con la participación de los jóvenes, pero también coloca un peso especial en los registros que se puedan generar por otras entidades a partir de su participación en eventos o similares. Eduardo comenta al respecto:

“Yo siempre les digo como mi papá me decía, como mi abuelo, mi bisabuelo, “yo muero hijo, tú sigues esto”. Si muere mi bisabuelo, mi abuelo “hijo tú tienes, dios te ha dado don eso va a seguir siempre” listo es su palabra. Papá antes que muera “tu hijo tienes que llevar hasta tu

muerte lo que te he enseñado” y yo a mis hijos les digo uno de ustedes o todos tiene que llevar hasta mi muerte, yo voy a morir, pero todos mis trabajos que hago van a estar vivo en el Ministerio de Cultura, en las Municipalidades y en el mundo eterno, recuérdalo. Ellos suspiran, que dirán pue no sé, no tengo ninguna contestación. Pero yo espero que ellos lo sigan uno de ellos o todos, no se ¿no?” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

En relación con la temática de la lengua indígena, tanto la comunidad Brillo Nuevo como Tsachopen presentan colegios bilingües interculturales; sin embargo, los colectivos exigen que la educación sea de mejor calidad, pues la enseñanza de la lengua se realiza de manera distinta pero complementaria tanto en casa como en el colegio. Sobre el mismo, Eduardo señala que la educación del colegio intercultural bilingüe de la comunidad de Tsachopen está en crisis debido a que no se está enseñando la lengua yanasha a pesar de que sea un mandato estatal:

“Ahora esta otra profesora, yanasha no se enseña. Entonces ¿qué hacemos nosotros? Yo personalmente aquí enseño danza, cantos, hablas en yanasha, aquí en mi casa, aquí mis hijos están aprendiendo un poquito a hablar y eso tengo que seguir adelante. Entonces los profesores que entraron y ya no existen estaban bajo el mando de la UGEL y el ministerio de educación por eso no enseñaban yanasha” (Eduardo Ortiz, septiembre 2022).

Por todo lo expuesto, la selección y presencia de ciertos elementos que son centrales en los productos audiovisuales, no solo atiende a lo detallado por el estado durante el proceso de postulación, también guarda estrecha relación con los conocimientos y las prácticas que continúan vigentes en las comunidades, las cuales han sido identificadas y que los colectivos buscan que sean reconocidas por el estado como elementos valiosos y utilitarios para la sociedad en general. En consecuencia, los videos también permiten visibilizar agendas propias y demandas al estado tales como la preocupación de la enseñanza de lenguas originarias en comunidades.

Finalmente, los apoyos económicos fueron entendidos por los colectivos como una oportunidad de ganar un apoyo de financiamiento durante la crisis del año 2020 por la pandemia de COVID-19, además como una oportunidad de formar parte de un proceso del estado. En relación a ello, esta oportunidad puede ser comprendida desde dos esferas. La primera está relacionada con el afianzamiento de los lazos de los miembros de los colectivos en la red de personas vinculadas directamente con el estado, tales como artesanos, investigadores, gestores, entre otros. La segunda es tener presencia en los productos culturales que difunde el Ministerio de Cultura y, así, formar parte de este archivo audiovisual de una entidad del estado. Todo ello, colabora al incremento del capital simbólico de los miembros de los colectivos, pues la gestión de su autorepresentación es validada y difundida por el Ministerio de Cultura.



EL CORTOMETRAJE SOBRE LOS PROCESOS

El acompañamiento audiovisual de la presente investigación es un video que contiene partes de los productos audiovisuales de los colectivos familiares que fueron nombrados a lo largo del presente documento, momentos de las entrevistas realizadas en sus casas y los lugares que recorrieron para grabar sus proyectos audiovisuales, muestras de la video elicitación que hicimos como parte final de las entrevistas, así como de escenas de la vida cotidiana de las comunidades de Brillo Nuevo y Tsachopen. A lo largo de los minutos se puede ver y escuchar a Eduardo, Gleidy, Blanca, don José, René y Gissela contar sus experiencias y reflexiones sobre producción de sus videos en los que fueron productores, guionistas, camarógrafos, soniditas, directores y editores. La presencia de don Manuel, sabio bora que formó parte de uno de los colectivos, se da a través de la visualización del video que grabó para los apoyos económicos, pues por temas de salud no pude participar en las entrevistas. A pesar de ello, su hija Gissela compartió parte del proceso.

La elección de hacer un video como parte de la investigación radica en poder escuchar y percibir a los propios miembros de los colectivos de manera más cercana. Asimismo, el video es un complemento de lo escrito para tratar de comprender los aciertos, las dificultades y las limitaciones que atravesaron los colectivos durante sus propios procesos creativos, la comunicación con las personas que estuvieron presentes de una u otra forma en estos, las anécdotas que se produjeron y que se recuerdan a través de la visualización de sus videos dos años después de terminados. El video no solo muestra el recorrido de las formas de autorepresentación de los colectivos y los elementos usados para ello, refleja también la necesidad de búsqueda de espacios de ser escuchados, reconocidos y validados por el propio estado.

Como se ha mencionado a lo largo del estudio, la gestión propia de los colectivos evidenció la gran y compleja red de narrativas y agentes que se encuentran inmersos en dar viabilidad a temas de agendas propias vinculados con identidad, territorio, educación, entre otros.

Por otro lado, el cortometraje también muestra el camino de la investigación y de la metodología utilizada como el “estar allí”, el uso de entrevistas, la observación participante y la video elicitación. Este medio me brindó el espacio de registrar experiencias, emociones y recuerdos, así como limitaciones y aprendizajes personales, que espero reflejen la importancia del vínculo en la antropología.

El cortometraje de los procesos puede ser visto en el siguiente enlace:

https://drive.google.com/drive/folders/12DnMdphpALW75ua2fc36B8FtiahIR3qo?usp=drive_link



CONCLUSIONES

En primer lugar, el proceso de los apoyos económicos desarrollados en el marco de la pandemia de COVID-19 motivó una serie de exigencias y demandas de la ciudadanía al estado, lo que evidenció de sobremanera las grandes brechas latentes en nuestra sociedad en tanto al acceso de salud, trabajo, educación, servicios básicos y acceso a la tecnología, así como el incremento de la desigualdad de género y problemas de la salud mental. Como se ha podido evidenciar, el Decreto de Urgencia N° 058-2020 ejecutado por el Ministerio de Cultura se constituyó como política cultural ya que afirmó que las actividades culturales vinculadas al patrimonio cultural inmaterial también entran en lógicas de mercado para la creación, la circulación y la promoción de la cultura, al igual que las actividades desarrollan en el ámbito de las industrias culturales y las artes.

Todo ello refuerza la idea de que la cultura es un elemento importante en el desarrollo sostenible para la sociedad por lo que el Decreto de Urgencia generó la identificación de elementos culturales que se encuentran estrechamente ligados a servicios y bienes culturales. Asimismo, a través de este mecanismo, el estado reconoce a los cultores de expresiones culturales como trabajadores de la cultura, quienes contribuyen al desarrollo económico de la sociedad, además de tener un rol importante en el uso y preservación de su patrimonio.

Mediante el Decreto de Urgencia se cuantificó por primera vez la necesidad de un sector de la población que mantiene vigentes expresiones culturales que, a la vez, son fuentes activas y primarias para el sostenimiento económico familiar. Tales como la artesanía, la narración de cuentos, las músicas, las danzas, las comidas, entre otros. A pesar de que el número de beneficiarios en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial es reducido en comparación al ámbito de las industrias culturales y las artes, este proceso podría servir como sostén de propuestas similares dirigidas a un sector de la población que solicita continuamente ser reconocido y visibilizado por el estado peruano.

Los productos culturales creados en el marco del Decreto de Urgencia fueron elaborados por los colectivos a partir de la apropiación, resignificación y

negociación de las narrativas divulgadas por el Ministerio de Cultura sobre los bienes culturales que integran el patrimonio cultural inmaterial. Como se desarrolló en los capítulos de análisis, los colectivos utilizaron esta narrativa de acuerdo a las necesidades, objetivos y agendas propias.

Este postulado formó parte del planteamiento central del presente estudio en el que se buscó comprender las formas en que los colectivos familiares de las comunidades nativas de Brillo Nuevo y Tsachopen construyeron una narrativa de autorepresentación a través de sus proyectos audiovisuales beneficiados con apoyos económicos en el marco del referido Decreto de Urgencia.

En segundo lugar, se ha podido visibilizar el complejo sistema integrado por las articulaciones, las redes, los conocimientos y las agendas que existen y estuvieron presentes de manera tácita durante el planteamiento, la grabación de los videos y la presentación de los mismos ante el Ministerio de Cultura. Este proceso evidenció la participación y la articulación de la ciudadanía para formar parte de un proceso complejo que abordó la reflexión -individual y colectiva- acerca de expresiones del patrimonio cultural inmaterial, la identificación de elementos de las expresiones culturales que fueron afectados por la pandemia de COVID-19 y el posterior planteamiento de proyectos audiovisuales.

Es partir de estas redes que los colectivos toman conocimiento de la convocatoria y son incentivados a participar. Asimismo, se identificó que los integrantes de los colectivos se encuentran estrechamente relacionados con otros actores que trabajan en artesanía, gestión cultural, investigación tanto en el sector público como privado. La importancia de esta articulación se evidenció mucho más debido a la pandemia de COVID-19, pues sin esta la posibilidad de participación de ambos colectivos se hubiese visto reducida considerablemente o quizás se hubiesen enterado de los apoyos económicos una vez finalizada la convocatoria, sobre todo debido a que las localidades de ambos colectivos presentaban limitaciones en la conectividad a internet y para el planteamiento del proyecto audiovisual.

En tercer lugar, los videos analizados fueron desarrollados por colectivos integrados por miembros de la misma familia. Esto es particularmente necesario de destacar, pues los proyectos audiovisuales reflejaron una mirada y una voz acerca de narraciones orales que forman parte de un conjunto de elementos culturales que constituyen y son reproducidos por miembros de sus comunidades y, en extensión, del pueblo indígena con el que se autoidentifican. Partiendo de ello, los colectivos identificaron narraciones orales que guardan una relación directa con temáticas de su agenda propia, como el cuidado de recursos naturales, la visibilización de la memoria colectiva, la preservación de las lenguas indígenas, entre otros.

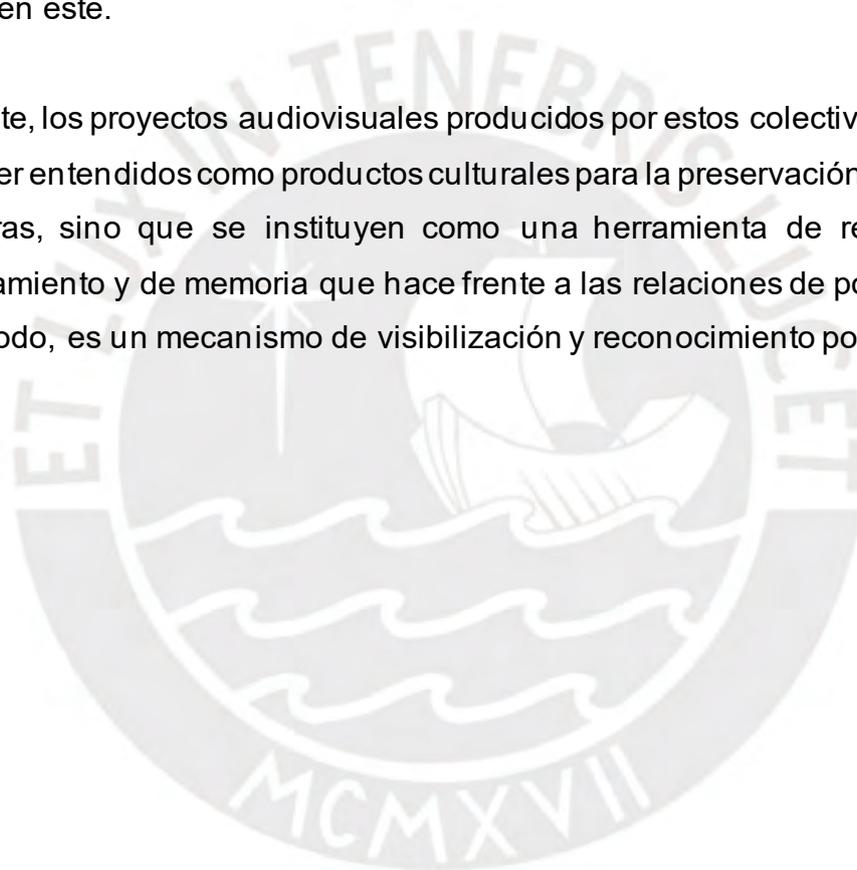
En cuarto lugar, como se ha descrito a lo largo del texto, los elementos empleados por los colectivos para afianzar la narrativa de autorepresentación se basó en el uso de elementos culturales que consideran representativos e importantes en sus comunidades; tal como la lengua originaria, la maloca, la vestimenta tradicional, las locaciones elegidas que aludieran a las narraciones que estaban relatando.

Respecto a ello, se desprende que la autorepresentación de los colectivos es dinámica. En el caso de los videos producidos, la adecuación y el uso de la narrativa sobre patrimonio inmaterial produjo que los colectivos pusieran en escena elementos culturales de sus comunidades que consideran distintivos y valiosos, pero que estos son bienes culturales que son recreados dependiendo de los circuitos y espacios en los que se integren los colectivos. Esta investigación es un ejemplo de ello, pues se advierte la autorepresentación en tres momentos: a) ante los actores y circuitos en los que están inmersos según sus actividades económicas y culturales, b) ante el Ministerio de Cultura a través de la elaboración de la propuesta y el video final entregado, y c) ante esta investigación.

En quinto lugar, la participación de los colectivos en la línea de apoyo económico fue entendido como una oportunidad económica, simbólica y de resguardo. Se considera una oportunidad económica debido a que los colectivos recibieron un ingreso económico por el reconocimiento de su trabajo cultural como actores

importantes en la vigencia de tradiciones orales, el cual fue destinado al sustento familiar. Se estima una oportunidad simbólica porque los integrantes de los colectivos se convierten en voces autorizadas sobre los elementos culturales que forman parte de sus culturas y que son validados por una entidad gubernamental, lo cual puede afianzar su capital simbólico dentro y fuera de su localidad. Y fue una oportunidad de resguardo porque los videos producidos forman parte del archivo del Ministerio de Cultura, lo cual fue un sustento reiterado en las entrevistas con los integrantes de los colectivos, quienes aludían que los videos formarían parte de un legado nacional y aducían que su imagen quedaría presente en este.

Finalmente, los proyectos audiovisuales producidos por estos colectivos no solo pueden ser entendidos como productos culturales para la preservación y difusión de culturas, sino que se instituyen como una herramienta de resistencia, empoderamiento y de memoria que hace frente a las relaciones de poder y, del mismo modo, es un mecanismo de visibilización y reconocimiento por parte del estado.



BIBLIOGRAFÍA

ATEHORTÚA, L. (2008). Políticas públicas de cultura: un rasgo de la relación entre miedos y esperanzas, el caso del municipio de Bello, 1997-2007. *Estudios Políticos*, 33, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, 123-145.

ÁRDEVOL, E. (1994). La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video. Tomo I.

ÁRDEVOL, E. (1998a). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. En *Separata de dialectología tradiciones populares. Perspectivas en antropología visual. Cuaderno segundo. Tomo III*. España: Madrid.

ÁRDEVOL, E. (1998b). Representación y Cine Etnográfico. En: *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* Vol. 5, Número 13, Mayo/Agosto 1998.

ARÉVALO, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. En *Revista de estudios extremeños*, ISSN 0210-2854, Vol. 60, N° 3, 2004, págs. 925-956.
<http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/mcheca/GEOPATRIMONIO/LECTURA2E.pdf>

BENDIX, R., Eggert, A. y Peselmann, A. (2013). Introduction: Heritage Regimes and the State. En Bendix, R., Eggert, A. y Peselmann, A. (Eds.). *Heritage Regimes and the State* (pp. 11-20). Gottingen: Universidad de Gottingen.

BEDOYA, R. (2017). El Perú imaginado. Representaciones de un país en el cine internacional. Lima: Universidad de Lima.

BETANCOURT, D. (2004). Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. En *La práctica*

investigativa en ciencias sociales. Bogotá: UPN, Universidad Pedagógica Nacional.

BOGGIO, V. (2019). El cine amazónico peruano en la primera mitad del siglo XX. En Revista del Instituto Riva-Agüero. vol. 4, n° 2 (octubre 2019) pp. 119-152.

BORTOLOTTO, C. (2014). La problemática del patrimonio cultural inmaterial. En Culturas. Revista de Gestión Cultural Vol. 1, N° 1, 2014 pp. 1-22.

CALERO, V., Valencia, E. y, Hernández, J. (2020). Estrategias audiovisuales, educomunicativas y recreativas para la transformación social y la creación de vínculos comunitarios. Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación, ISSN 1692-2522, Vol. 19, N° 37, 2020, pp. 167-189.

CAMINHA DE SOUZA, C. (2014). PONASEÑETS: Los Yanesha en transformación – endoeconomía y mercado global. *Espaço Ameríndio*, 127-150.

CÁNEPA, G. y Ulfe, M. (2006). Mirando la esfera pública desde la Cultura en el Perú. Lima: CONCYTEC.

CÁRDENAS, C. y Duarte, C. (2011). Etnografía de la comunicación audiovisual: un balance de las relaciones entre reflexividad, imagen y antropología. En Nexus comunicaciones. Edición 10 (julio-diciembre 2011). Pp. 150-171.

CARREÑO, G. (2017). Entre flechas y rituales: representación del indígena latinoamericano en algunas producciones audiovisuales (1960-2000). En Variaciones sobre cine etnográfico Entre la documentación antropológica y la experimentación estética. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Pp. 45-79.

CHIRAPAQ (2019). El pueblo Yanesha en el tiempo. Centro de Culturas Indígenas del Perú. Serie: Cuadernos para la Información / 3. Lima: Chirapaq.

CINENCUENTRO (2011). La Amazonía peruana en el cine. En Cinencuentro. Viendo cine desde el Perú. <https://www.cinencuentro.com/2011/11/13/amazonia-peru-cine/>

COOMBE, R. (2013). Managing Cultural Heritage as Neoliberal Governmentality. En, Heritage Regimes and the State. Regina Bendix, Aditya Eggert, Arnika Peselmann. (Eds.). Heritage Regimes and the State (pp. 375-389). Gottingen: Universidad de Gottingen.

CORNEJO, C. (2018). Prolegómenos para una interpretación del cortometraje documental Buscando el azul. En Correspondencias & Análisis, 8, 195-206 (enero - diciembre 2018).

CORTES, G. (2006). *Tan cerca y tan lejos: los vaivenes de las políticas culturales*. En Políticas Culturales, Ensayos Críticos. Lima: IEP; INC.

CUADROS, F. (2020). *Análisis del impacto económico de las principales medidas laborales durante los primeros cuatro meses de la pandemia del COVID-19 en Perú y propuestas alternativas* En Revista LABOREM N.º 23-2020. Lima: SPDTSS. <https://www.spdtss.org.pe/laborem/laborem23/>

EXPÓSITO, J. (2020). Antropología visual: del registro etnográfico al cine compartido. En Boletín del museo chileno de arte precolombino. Vol. 25, N° 2, 2020, pp. 31-47. Santiago de Chile.

FUENTES, E. (2014). Seminario "De la Comunidad Organizada a la Cultura Viva Comunitaria. Políticas Culturales, Estado y Organizaciones". Facultad de Artes y la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. 14 de septiembre de 2014.

GARCÍA CANCLINI, N. (1987). Políticas culturales en América Latina. México D.F.: Grijalbo

GEERTZ, C. (1973). La interpretación de las culturas. Gedisa editorial: España.

GINSBURG, F. (2008) Rethinking the Digital Age. En Global indigenous media cultures, poetics, and politics. Duke University Press. Pp. 287-305.

GIMÉNEZ, G. (2005). Patrimonio e identidad frente a la globalización. En CONACULTA, Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos 13.

<https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf13/articulo16.pdf>

GONZÁLEZ-MONFORT, N. (2019). La educación patrimonial, una cuestión de futuro. Reflexiones sobre el valor del patrimonio para seguir avanzando hacia una ciudadanía crítica. El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia, N°. 10, 2019 (Ejemplar dedicado a: Enseñar el pasado con perspectiva de futuro), págs. 123-144.

GONZÁLEZ, J. (2020). Patrimonio inmaterial a nivel local: actores, saberes y procedimientos en el proceso de declaratoria del Carnaval Wapululos de Lampa como Patrimonio Cultural de la Nación. Tesis de licenciatura. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/16582>

GUERRERO, S. (2018). Disputas, consensos y usos del 'patrimonio': la patrimonialización de la Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno ante la UNESCO. Tesis de licenciatura. <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/13946>

GUMUCIO, A. (2014). El cine comunitario en América Latina y el Caribe. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina.

HEIDEGGER, M. (1958). La época de la imagen del mundo. Tr. del alemán y notas Alberto Wagner de Reyna Santiago de Chile: Nascimento.

HERNÁNDEZ, M. (2021). El actuar frente a la emergencia Orientaciones y recursos del Ministerio de Cultura en la implementación del mecanismo de apoyo económico para el patrimonio cultural inmaterial frente a la pandemia por COVID-19. Informe profesional. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/178741>

HERRERA, M. (2018). Comunidades indígenas urbanas: disputas y negociación por el reconocimiento. En *Andamios* vol.15 no.36 Ciudad de México ene./abr. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632018000100113

HOWES, D. (2016). Sensing Cultures. En *Beyond Text? Critical practices and sensory anthropology*. Manchester: Manchester University Press.

KAMICHI, M. (2023). La realidad de la informalidad en el Perú previo a su bicentenario. En *Desde el Sur* vol.15 no.1 Lima ene./abr. 2023 http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2415-09592023000100013

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (2018a). III Censo de comunidades nativas 2017 resultados definitivos. Tomo I.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (2018b). III Censo de comunidades nativas 2017 resultados definitivos. Tomo II.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (2018c). Directorio de Censos Nacionales 2017: XII de Población, VII de Vivienda y III de Comunidades Indígenas III Censo de Comunidades Nativas y I Censo de Comunidades Campesinas. Tomo I.

JIMÉNEZ, C. y Seño, F. (2018). Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad y turismo. En *International Journal of Scientific Management and Tourism* (2018) 4-2: 349-366, Jiménez, C & Seño, F.: "Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad y turismo". Pp. 349-366.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. En, *Museum International*, vol. 56, No. 1–2, pp. 221–222.

KONG, A. (2016). Ante la brecha digital: El cine comunitario como herramienta de educación REencuentro. *Análisis de Problemas Universitarios*, núm. 72, julio-diciembre, 2016, pp. 121-133.

KUMMELS, I. (2017). *Transborder Media Spaces. Ayuuj Videomaking between Mexico and the US* de Ingrid Kummels. *Desde el Sur*, 12(1), pp. 345-346.

LACARRIEU, M. (2004). "El patrimonio cultural inmaterial: Un recurso político en el espacio de la cultura pública local". En: VI Seminario sobre Patrimonio Cultural Instantáneas Locales. Santiago de Chile, DIBAM, pp. 154-182.

LACARRIEU, M. (2008). ¿Es necesario gestionar el patrimonio inmaterial? Notas y reflexiones para repensar las estrategias políticas y gestión. En: Boletín Gestión Cultural. N° 17: Gestión del Patrimonio Inmaterial.

LACARRIEU, M. (2013). Patrimonios de consenso/disenso: de la despolitización a la valoración política de los procesos de patrimonialización. En: Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 28, N.o 46, pp. 79-99.

NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

MANERO, R. y Soto, M. (2005). Memoria colectiva y procesos sociales. En *Enseñanza e investigación en psicología* Vol. 10, NUM. 1: 171-189. ENERO – JUNIO, 2005

MÉNDEZ, J. (2008). Memoria individual y memoria colectiva. *AGORA - Trujillo*. Venezuela. AÑO 11- N° 22-JULIO - DICIEMBRE - 2008

MERILLAS, O., Sánchez-Macías, I. y Cepeda, J. (2018). Personas y patrimonios: análisis del contenido de textos que abordan los vínculos identitarios, *MIDAS*, 9. <https://journals.openedition.org/midas/1474>

MONTES DEL CASTILLO, A. (2001). Films etnográficos. La construcción audiovisual de las "otras culturas". En *Comunicar* 16, 2001; pp. 79-87.

PLASENCIA, R. (2021). La representación de la Amazonia en la revista *Misiones Dominicanas del Perú* (1919-1940). En *Memoria americana* vol.29 no.1 Ciudad Autónoma de Buenos Aires. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-37512021000100118

RABADÁN, A, Bruzón, L. y Montaña, S. (2015). Identidad, cultura y desarrollo a través del audiovisual participativo: El caso de jóvenes del Proyecto Youth Path de la Unesco en Costa Rica. *Alteridad*, 10(1), pp. 44-56.

PINXTEN, R. y Verstraete, G. (2004). Culturalidad, representación y autorepresentación. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, núm. 66-67, p. 11-23.

ROSE, G. (2001). *Visual Methodologies An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: SAGE Publications.

RUBY, J. (1995). Revelarse a sí mismo: Reflexividad, antropología y cine. En *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* Pp. 161 – 201.

SANTA CRUZ, A. (2016). Representación audiovisual y procesos participativos: El caso de Videoteca de las Culturas. En *Representación audiovisual y ciudadanía intercultural. Ponencias del conversatorio videando diversidad cultural*. Pp. 8-14.

SANTOS GRANERO, F. y Barclay, F. (1995). *Órdenes y desórdenes en la Selva Central: Historia y economía de un espacio regional*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

SANTOS GRANERO, F. (2004a). Los Yánasha. En F. Santos Granero & F. Barclay (Eds.), *Guía Etnográfica de la Alta Amazonía. Volumen IV* (pp. 159-359). Instituto Francés de Estudios Andinos.

SANTOS GRANERO, F. (2004b). Escribiendo la historia en el paisaje: espacio, mitología y ritual entre la gente yanesha. En *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno* (pp. 187-217).

SMITH, L. (2011). El "espejo patrimonial. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?". En, *Antípoda*, n° 12, pp. 39-63.

SMITH, L (2006). *Uses of heritage*. New York: Routledge.

TURNER, T. (1995). Representation, collaboration and mediation in contemporary ethnographic and indigenous media. En *Visual Anthropology Review*. Volume 11, Number 2, Fall 1995, pp. 102-106.

TURNER, T. (1992). Defiant images: the Kayapo appropriation of video. En *Anthropology Today*, Vol 8. N° 6 (Dec. 1992), pp. 5-16.

VALDIVIA, F. (2016). Escuela de cine amazónico promoviendo la democratización audiovisual en la Amazonía peruana. En *Representación audiovisual y ciudadanía intercultural. Ponencias del conversatorio videando diversidad cultural*. Pp. 15-22.

VARGAS, H. (2017). *El proceso histórico de la consideración del patrimonio monumental de la Nación peruana y su devenir de la política cultural durante los años 2001-2006*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tesis de licenciatura.

<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/6542?show=full>

VICH, V. (2021). *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Rosario: Editorial de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

ZIRIÓN, A. (2014) *Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada*. En *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*. Número 78. Año 36 – Enero – Junio 2015. Pp. 45-70.

Normativa nacional.

MINISTERIO DE CULTURA (2020). Política Nacional de Cultura al 2030. 21 de julio de 2020.
https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSI%C3%93N_FINAL_2.pdf

MINISTERIO DE CULTURA (2013). Decreto Supremo que aprueba el Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura. Decreto Supremo N° 005-2013-MC.
<https://transparencia.cultura.gob.pe/sites/default/files/transparencia/2020/10/reglamento-de-organizacion-y-funciones-rof/dsndeg005-2013-mcrofdelmc.pdf>

MINISTERIO DE CULTURA (2012). Lineamientos de 2013 - 2016 Versión preliminar Política Cultural. Lima, 2012. https://derechodelacultura.org/wp-content/uploads/2019/06/PERU-LINEAMIENTOS-POL.CULT_.pdf?view=download

MINISTERIO DE CULTURA (2010) Decreto Supremo que aprueba fusiones de entidades y órganos en el Ministerio de Cultura. Decreto Supremo N° 001-2010-MC. 24 de septiembre de 2010.
<https://www.dar.org.pe/archivos/normasLegales/DS-N-001-2010-MC.pdf>

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA (2020) Decreto de Urgencia 058-2020. Aprueban mecanismos de amortiguamiento para mitigar los efectos económicos en el sector cultura producidos en el contexto de la emergencia sanitaria por el COVID-19
https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/724421/DU058_2020.pdf

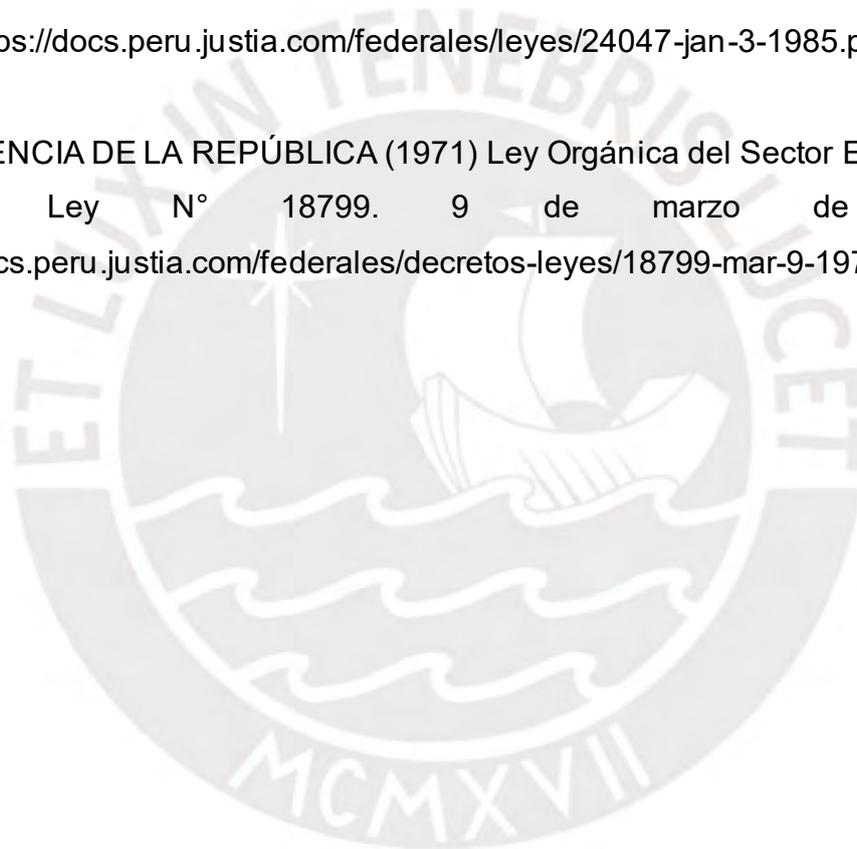
PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA (2010). Ley N° 29565 - Ley de creación del Ministerio de Cultura. 21 de julio de 2010.

<https://bdpi.cultura.gob.pe/sites/default/files/2019-06/Ley%20N%C2%B0%2029565.pdf>

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA (2004). Ley General N° 28296 - Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación. 21 de julio de 2004.
https://www.congreso.gob.pe/Docs/comisiones2017/Comision_de_Cultura_y_Patrimonio/files/ley-28296-ley-general-patrimonio-cultural-nacion.pdf

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA (1985). Ley General N° 24047 - Ley General de amparo al Patrimonio Cultural de la Nación. 3 de enero de 1985.
<https://docs.peru.justia.com/federales/leyes/24047-jan-3-1985.pdf>

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA (1971) Ley Orgánica del Sector Educación. Decreto Ley N° 18799. 9 de marzo de 1971.
<https://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/18799-mar-9-1971.pdf>



ANEXOS

GUÍA DE ENTREVISTA:

- Nombre completo
- Edad

PRIMERA PARTE – INFORMACIÓN GENERAL

a) Datos de la comunidad

- ¿Alrededor de cuántas familias hay en la comunidad?
- ¿Qué actividades realizan?
- ¿Qué actividades han dejado de hacer? ¿por qué?
- ¿Durante la pandemia la comunidad permitió el ingreso de personas externas?
 - Si es sí, ¿durante cuánto tiempo?

b) Expresiones y tradiciones

- ¿Qué tradiciones se mantienen? Tradición oral, artesanía, autoridad comunal, comida, etc.
- ¿Por qué crees que se mantienen?
- Sobre ellas, ¿hubo cambios?
 - Si es sí ¿cuáles cree que han sido los principales cambios? ¿desde cuándo? ¿a qué crees que se deba?

c) Proyectos, talleres y/o capacitaciones en la comunidad

- ¿Se han desarrollado proyectos en la comunidad?
 - Si es sí ¿cuándo? ¿cuánto tiempo duró? ¿de qué trató? ¿quiénes participaron? ¿quiénes los organizaron? ¿has participado en alguno?
- ¿Consideras que los proyectos que se desarrollaron sirvieron?
 - Sí o no ¿por qué?
- ¿El estado ha desarrollado algún proyecto o taller?
 - Sí ¿cuáles? ¿cuándo? ¿para quienes?

- ¿Has participado en alguno?
 - Sí ¿consideras que sirvió? ¿por qué? ¿qué se puede mejorar?
 - No ¿qué tipo de proyecto crees que se debería hacer en la comunidad?

d) Datos individuales

- ¿Desde cuándo vives en la comunidad?
- ¿Tus padres también vivían en la comunidad?
- ¿Qué tipo de actividades realizaba tu familia?
- ¿Tu familia hablaba bora/yanesha?
- Actualmente, ¿todos los miembros de tu familia hablan bora/yanesha?
- ¿Qué actividades realizas en el día a día? ¿desde cuándo?
- En la comunidad, ¿has ejercido algún cargo? Si es sí ¿cuándo? ¿por cuánto tiempo?

SEGUNDA PARTE – PROYECTO EN LÍNEAS DE APOYO

a) Conocimientos previos

- ¿Has participado antes en un concurso para hacer videos?
 - Si es sí ¿cuándo? ¿con quienes? ¿de qué trató?
- ¿Has participado de talleres o capacitaciones sobre hacer videos?
 - Si es sí ¿cuándo? ¿quién lo organizó? ¿de qué trató? ¿hicieron algún video?
 - ¿Has vuelto a hacer videos?
 - Si es sí ¿cuándo? ¿sobre qué? ¿con quienes?

b) Convocatoria

- ¿Cómo te enteraste de la convocatoria?
- ¿Por qué decidiste participar?
- ¿Cómo se conformó el colectivo?
- ¿Cómo fue el proceso de completar la ficha de postulación?
- ¿Tuvieron dificultades para completar la ficha? Si es sí ¿cuáles?
- ¿Tuvieron dificultades para enviar la ficha? Si es sí ¿cuáles?

- ¿Cómo decidieron qué narraciones plantear en la ficha de postulación?
- ¿Por qué eligieron hacer videos?
- ¿Cómo decidieron qué rol iba a cumplir cada uno?
- ¿Qué dificultades o retos se presentaron en esta etapa?

- ¿Cómo se enteraron que fueron beneficiarios?
- ¿Qué documentos debieron enviar al Ministerio para que realicen la transferencia del apoyo económico? ¿cuánto tiempo tardó en hacerse efectiva?

c) Producción

- ¿Se juntaron antes de las grabaciones para hacer alguna coordinación?
 - Si es sí ¿cuándo? ¿dónde? ¿para qué?
- ¿Cuándo iniciaron las grabaciones?
- ¿Qué herramientas usaron para grabar? (cámara, celular, trípode, etc.)
- ¿Quién se encargó de grabar? ¿por qué?
- ¿Cómo seleccionaron las locaciones para la grabación?
- ¿Se tuvo que pedir permiso para ir a grabar a algún lugar?
- Si usaron vestimenta tradicional ¿en qué se compone la vestimenta? ¿los elementos tienen significado?
 - ¿Si es sí ¿cuáles?

d) Postproducción y difusión

- Si usaron subtítulos ¿Por qué decidieron usarlos? ¿cómo fue el proceso para hacerlo? ¿quién se encargó de hacerlo?
- ¿Han presentado el video en la comunidad?
 - Si es sí ¿qué comentarios escucharon?
 - Si es no ¿por qué no?
- ¿Quiénes quieren que vean los videos? ¿por qué?

TERCERA PARTE – REFLEXIONES FINALES

- ¿Volverías a participar del concurso?
 - Si es sí o no ¿por qué?

- ¿Han postulado de concursos parecidos después de Decreto de Urgencia?
 - Si es sí ¿cuál? ¿cuándo? ¿qué presentaron?
 - Si es no ¿por qué?
- ¿Crees que fue importante? ¿por qué?

