

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Fotografía participativa: expresiones de identidad cultural y textil ancestral con artesanas de Sicuani y Pitumarca

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

Solange Crousillat Gil

Asesora:

Claudia Melissa Holgado Chacón

Lima, 2024


Informe de Similitud

Yo, **Claudia Melissa Holgado Chacón**, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado: **Fotografía participativa: expresiones de identidad cultural y textil ancestral con artesanas de Sicuani y Pitumarca** del/de la autor(a) / de los(as)autores(as), **Solange Crousillat Gil** , dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 14%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 29/01/2024.
- 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:

Lima, 29 de enero del 2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: CLAUDIA MELISSA HOLGADO CHACÓN	
DNI: 70497373	Firma 
ORCID: 0000-0002-1106-6203	

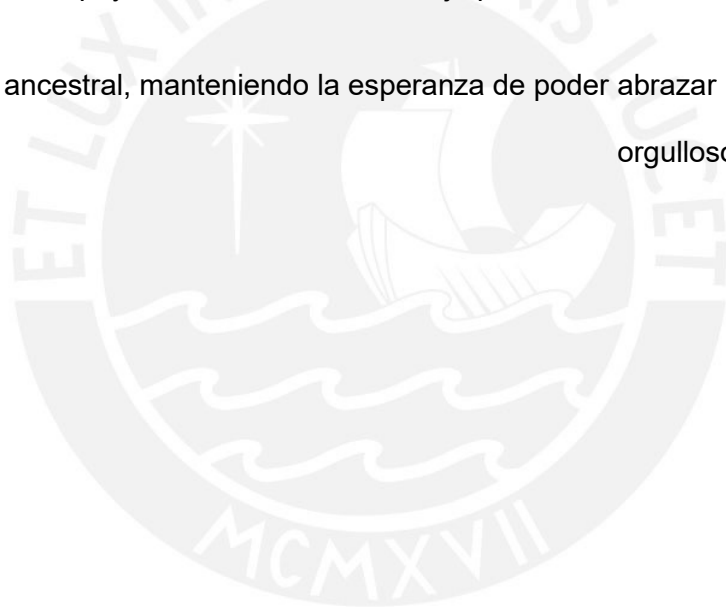
Dedicatoria y agradecimientos:

A mis compañeras, valientes y sabias artesanas que me han enseñado tanto durante estos años juntas. Gracias por permitirnos mirar a través de sus ojos.

A mis padres, por su apoyo incondicional durante todo este proceso y; en especial, a mi madre, por acompañarme en mis viajes por los andes.

A mi asesora de tesis, por inspirarme con su ejemplo, su historia, su profesionalismo y su apoyo incondicional en mi viaje para el desarrollo de esta investigación.

A nuestro arte ancestral, manteniendo la esperanza de poder abrazar un Perú más unido y orgulloso de nuestras raíces.



RESUMEN

En medio de la crisis sanitaria, social y económica ocasionada por la pandemia de la COVID-19, dos asociaciones de artesanas pertenecientes a las provincias de Sicuani y Pitumarca, situadas al sur del Cusco, participaron durante el 2020 de un taller de fotografía participativa gracias a un micro financiamiento otorgado por el Ministerio de Cultura. La presente investigación tiene por objetivo conocer cómo este taller se convirtió en un espacio de reflexión sobre la identidad cultural del grupo y el textil ancestral como práctica de patrimonio inmaterial. Desde la visualidad y el encuentro, este proceso también permitió expresar las dificultades enfrentadas por las tejedoras a raíz de la pandemia, como la importancia del tejido como patrimonio vivo de la nación.

El estudio de origen cualitativo fue realizado recogiendo las principales percepciones de las artesanas protagonistas participantes de los talleres, así como los facilitadores de este proceso. Tomando en cuenta el taller, los testimonios de las participantes de su experiencia vinculada a su identidad cultural y al textil ancestral y a las fotografías resultantes se evidencia la importancia de la comunicación y la metodología fotográfica participativa en contextos andinos y desafiantes. Además, se reconoce la importancia de la asociatividad y la agencia femenina en la preservación de un elemento del patrimonio inmaterial del país: el textil ancestral.

Palabras clave:

Fotografía participativa, comunicación participativa, identidad cultural, patrimonio cultural inmaterial, textil andino, telar, mujer artesana.

ABSTRACT

In the midst of the health, social and economic crisis caused by the COVID-19 pandemic, two associations of female artisans belonging to the provinces of Sicuani and Pitumarca, located in the south of Cusco, participated during 2020 in a participatory photography workshop thanks to a micro-financing granted by the Ministry of Culture. The present research aims to know how this workshop became a space for reflection on the cultural identity of the group and the ancestral textile as a practice of intangible heritage. From the visuality and the encounter, this process also allowed expressing the difficulties faced by the weavers as a result of the pandemic, as well as the importance of weaving as a living national heritage.

The qualitative study was conducted by collecting the main perceptions of the artisans who participated in the workshop, as well as the facilitators of this process. Taking into account the workshop, the participants' testimonies of their experience linked to their cultural identity and ancestral textile and the resulting photographs, the importance of communication and participatory photographic methodology in Andean and challenging contexts is evidenced. In addition, the importance of associativity and female agency in the preservation of an element of the country's intangible heritage is recognized: the ancestral textile.

Key words:

Participatory photography, participatory communication, cultural identity, intangible cultural heritage, Andean textile, loom, craftswoman.

ÍNDICE

RESUMEN	3
ABSTRACT	4
I. INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	23
1.1. La identidad cultural	23
1.1.2. Categorías que constituyen la identidad cultural de los pueblos	25
1.1.3. Identidad cultural y el mundo andino	28
1.2. El patrimonio cultural inmaterial como expresión de la identidad	30
1.2.1. Antecedentes del Patrimonio Cultural Inmaterial: Tradición y Folklore	31
1.2.2. ¿Qué es considerado patrimonio cultural inmaterial	32
1.2.3. Desafíos actuales alrededor del Patrimonio Cultural Inmaterial: agencia y sustentabilidad	35
1.3. Saberes asociados a la artesanía textil y el telar ancestral como expresión de patrimonio cultural inmaterial	39
1.3.1. Componente histórico del surgimiento del textil ancestral en el Perú	40
1.3.2. Desarrollo del telar ancestral: proceso cultural en los andes	46
1.3.3. Transmisión de saberes culturales desde la perspectiva de patrimonio cultural inmaterial	52
1.4. La comunicación participativa y la fotografía participativa	54
1.4.1. La comunicación participativa: primeras aproximaciones	55
1.4.2. La fotografía participativa: mirar con sus ojos	66

1.4.3. La fotografía como proceso de comunicación: el hecho fotográfico.....	85
CAPÍTULO II: MARCO CONTEXTUAL	89
2.1. El espacio cultural de la provincia de Canchis y manifestaciones en el campo de la artesanía textil.....	89
2.1.1. Espacio territorial de la provincia de Canchis	89
2.1.2. Expresiones del patrimonio inmaterial en los distritos de Sicuani y Pitumarca de la provincia de Canchis.....	91
2.1.3. Desarrollo textil en los distritos de Sicuani y Pitumarca y sus efectos en el territorio y sus sujetos	97
2.1.4. Principales retos y obstáculos frente a la artesanía textil y sus impactos	102
2.2. Canchis y la brecha digital y de las TICs.....	104
2.3. Mujer artesana andina y telarista como sujeto social: roles y desafíos desde una perspectiva de género.....	106
2.4. La asociatividad y sus efectos.....	108
2.5. Pandemia por COVID-19 y repercusión en el sector de la artesanía textil en Sicuani y Pitumarca.....	111
CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO.....	118
3.1. Diseño de la investigación.....	119
3.2. Metodología de la investigación	121
3.3. Hipótesis guía	122
3.4. Unidades de análisis	123
3.5. Técnicas y herramientas para el levantamiento y análisis de la información	124
CAPÍTULO IV: LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO PARA LA REFLEXIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL Y LA PRÁCTICA TEXTIL EN LOS TALLERES DE SICUANI Y PITUMARCA	127
4.1. El taller de fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca	127
4.1.1. El contexto social del taller de la fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca.....	128
4.1.2. Objetivo y antecedentes que inspiraron el taller	134
4.1.3. Cronograma del taller y plan de trabajo.....	136

4.1.4. Actores del taller	140
4.1.5. Metodología del taller y fases de desarrollo	145
4.1.6. Herramientas empleadas en el taller	164
4.1.7. Fotografías resultantes producto del taller de fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca.....	170
4.1.8. Principales lecciones aprendidas del taller de fotografía participativa	175
4.2. Reflexiones sobre la identidad cultural y el textil ancestral a partir de las fotografías: La experiencia de las asociaciones de mujeres artesanas participantes del taller.....	181
4.2.1. Las asociaciones participantes.....	182
4.2.2. Mujeres artesanas lideresas: El caso de Avelina Cruz y Lidia Huamán.....	188
4.2.3. Elementos de la identidad cultural a partir de testimonios de artesanas participantes.....	195
4.2.4. Patrimonio cultural inmaterial: el textil ancestral a partir de testimonios de artesanas participantes	204
4.2.5. Los desafíos actuales.....	212
4.2.6. Siete fotografías desde sus miradas: Las representaciones de identidad y práctica textil - análisis fotográfico	215
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES DE LA INVESTIGACIÓN.....	241
5.1. Principales Conclusiones relacionadas al taller de fotografía participativa y su proceso metodológico	241
5.2. Principales Conclusiones relacionadas a la experiencia de las asociaciones de mujeres artesanas participantes en cuanto a su identidad cultural y al textil ancestral como expresión del patrimonio inmaterial.....	251
5.3. Principales Conclusiones sobre las representaciones y discursos de identidad cultural y textil ancestral expresados en las fotografías, producto del taller.....	254
5.4. Recomendaciones finales para experiencias similares	259
BIBLIOGRAFÍA.....	265
ANEXO 1: MATRIZ DE FOTOGRAFÍAS POR AUTORÍA Y TEMÁTICA ABORDADA – TALLER DE FOTOGRAFÍA PARTICIPATIVA EN SICUANI Y PITUMARCA	290

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Ventajas y Limitaciones de la fotografía participativa	70
Tabla 2: Artesanía textil en los distritos de Sicuani y Pitumarca	96
Tabla 3: Junta Directiva 2022 - Red de Artesanos de la Provincia de Canchis.....	111
Tabla 4: Cronograma propuesto Plan de trabajo Taller de Fotografía Participativa	140
Tabla 5: Listado de participantes del taller de Fotografía Participativa	142
Tabla 6: Fases del Taller de Fotografía Participativa	147
Tabla 7: Listado de temas priorizados a retratar por las asociaciones participantes del taller de fotografía participativa.....	155
Tabla 8: Lista de fotografías seleccionadas de forma participativa y colectiva por artesanas participantes para exposición.....	159
Tabla 9: Relación de herramientas empleadas en el taller de fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca.....	164
Tabla 10: Listado de fotografías por autora.....	170
Tabla 11: Listado de fotografías desarrolladas por temáticas.....	172
Tabla 12: Asociación Qori Maqui - Listado de participantes y cargos a la fecha (noviembre 2023)	183
Tabla 13: Asociación Mapani Harapampa - Listado de participantes y cargos a la fecha (noviembre, 2023).....	187
Tabla 14: Proceso del tejido ancestral en telar.....	206

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Primer textil del Perú encontrado en Huaca Prieta (4,000 a.C.).....	40
Imagen 2: Mujer y telar (telar de cintura a la izquierda y telar vertical a la derecha) – Ilustraciones de Guamán Poma de Ayala.	41
Imagen 3: Pruebas que evidencian el uso tintóreo del índigo en Huaca Prieta	43
Imagen 4: Telar de Cintura (arriba) y telar de cuatro estacas o horizontal (abajo) y sus implementos	44
Imagen 5: Torsión en forma de S o "pañã" y torsión en forma de Z o "lloq'e"	47
Imagen 6: Lanãs de alpaca teñidas de forma natural	48
Imagen 7: Proceso de Urdido en telar de cintura o "pampa away"	49
Imagen 8: Proceso de Urdido en Telar Horizontal o ""khallwa"	50
Imagen 9: Técnica de Tiklla de urdimbres discontinuas	51
Imagen 10: Representación del Carnaval del Chumo, Sicuani.....	92
Imagen 11: Representación de la danza de Qenqo, Pitumarca.....	95
Imagen 12: Iconografías de k'umo (arriba), cultivo del maíz (medio) y laguna o qocha (abajo) .	99
Imagen 13: Iconografía de chacras o campos de cultivo alrededor de una chaska o estrella ..	100
Imagen 14: Iconografía Constelación de estrellas.....	101
Imagen 15: Iconografía de rosas.....	101
Imagen 16: Iconografía de picaflor o q'enti, chupando el néctar de una flor	102
Imagen 18: Posteo en Fanpage Apu Auquis (Mapani Harapampa).....	161
Imagen 19: Avelina Cruz Condori en el Congreso de la República tras recibir reconocimiento "Peruanas que mantienen la cultura viva"	191

Imagen 20: Lidia Huamán Huaraya, artesana lideresa de la asociación Mapani Harapampa
extendiendo en cordel fibras de alpaca teñidas.....193



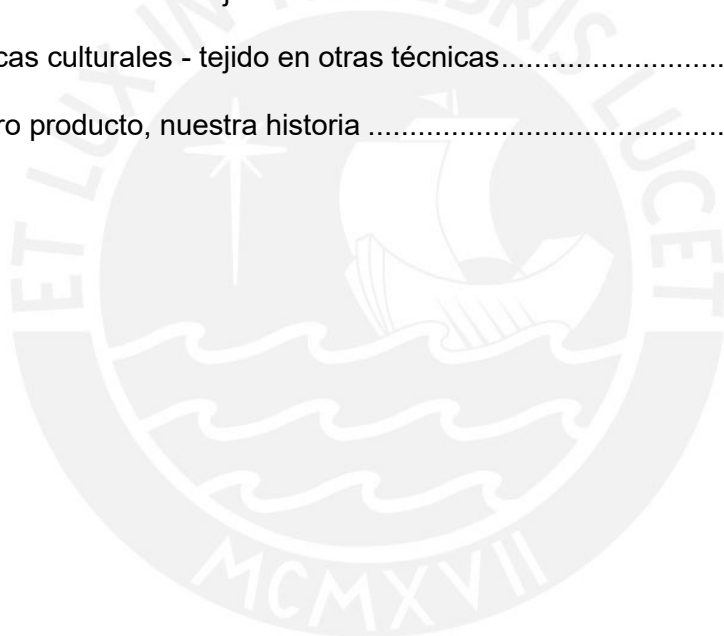
ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Exceso de mortalidad en la provincia de Canchis, Cusco durante el COVID-19 respecto a su media histórica.....	115
Gráfico 2: Casos positivos (pruebas rápidas) COVID-19 en la provincia de Canchis (15 de marzo 2020 - al 29 marzo 2021)	117



ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1: Prácticas Culturales - Escoger plantas.....	215
Fotografía 2: Prácticas culturales - hilado	218
Fotografía 3: Prácticas culturales - teñido	222
Fotografía 4: Prácticas culturales - colores	226
Fotografía 5: Prácticas culturales - tejido en telar ancestral	230
Fotografía 6: Prácticas culturales - tejido en otras técnicas.....	233
Fotografía 7: Nuestro producto, nuestra historia	236



I. INTRODUCCIÓN

En el corazón del distrito cusqueño de Pitumarca y en las afueras del distrito de Sicuani, ubicados en la provincia de Canchis se teje una historia de tradición y cultura que se remonta a las épocas del Perú prehispánico. Estos corredores, donde se cultivan el maíz y la quinua, son también el hogar de decenas de artesanas que dedican sus vidas a preservar y transmitir la ancestral técnica del telar de cintura (q. pampa away) y el telar de cuatro estacas (q. khallwa). Esta tradición textil andina ha perdurado a lo largo de los siglos y ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de relaciones de reciprocidad y reconocimiento en la sociedad del antiguo Perú (Medina & Gheller, 2013).

La preservación de estos saberes ancestrales se ha sostenido gracias a la transmisión de generación en generación, una labor llevada a cabo por las mujeres artesanas de los Andes cusqueños (Callañaupa, 2007). Junto con la técnica del tejido, se han transmitido prácticas culturales intrínsecamente ligadas, como la representación iconográfica del calendario agrícola, las ceremonias rituales, las narrativas cotidianas y la cosmovisión andina; todo ello plasmado en el textil (Medina & Gheller, 2013). Por otro lado, Callañaupa (2007) añade que, a pesar de las transformaciones sociales ocurridas en los Andes, los textiles continúan desempeñando roles significativos: se emplean como obsequios especiales para personas destacadas, y su relevancia económica va más allá de los ingresos individuales que generan para las y los tejedores.

Este estudio se centra en dos distritos emblemáticos de la región de Cusco: Sicuani y Pitumarca. El primero de ellos funge como capital de la provincia de Canchis y se encuentra a tres horas de

la ciudad del Cusco; esta localidad posee una población promedio de 60,578 habitantes (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2017). La segunda localidad, Pitumarca, es un distrito ubicado a dos horas y media al sureste del Cusco y alberga a una población estimada de 7,575 habitantes (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2017). Recientemente este último distrito ha sido declarado como Patrimonio de la Nación precisamente por sus saberes y usos asociados a la técnica en telar ancestral (Andina Noticias, 2018, mayo 9). Ambas localidades son guardianas de esta tradición textil, pero también enfrentan desafíos en su preservación. Si bien el comercio y la ganadería son las principales actividades económicas en estos distritos (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a) muchas personas; especialmente las mujeres, se dedican a la artesanía textil de manera complementaria.

Sin embargo, a pesar del valor incalculable de estos saberes para la cultura y la tradición del país, diferentes estudios mencionan que, con el tiempo, el patrimonio cultural inmaterial de esta región ha corrido el riesgo de desaparecer. Sulca (2020) indica que varios factores han contribuido a esta amenaza, incluyendo la pobreza prevaleciente junto a las actividades de subsistencia que obligan a las personas a dedicarse a actividades económicas que les brinde un retorno inmediato distintas de la actividad textil, así como la falta de reconocimiento de la producción textil artesanal como actividad productiva. Asimismo, Malengreau (2007) añade que la migración hacia las ciudades desde mediados del siglo XX en busca de oportunidades económicas trajo como consecuencia que menos personas se dediquen a la actividad artesanal.

Además de los factores anteriormente mencionados, el año 2020 trajo consigo un desafío adicional con la pandemia de la COVID-19, que afectó gravemente al sector turístico en el Cusco, la región más visitada por turistas extranjeros en el Perú (Cámara de Comercio del Cusco, 2022). Las tejedoras de la zona se vieron inmersas en una de las mayores crisis económicas de su

historia, lo que las llevó a dejar la artesanía en busca de medios de subsistencia más veloces (ASPEm, 2020, mayo 13).

En medio de esta crisis, dos mujeres artesanas lideresas pertenecientes a dos asociaciones: Qori Maqui en Sicuani y Apu Auquis (más adelante se cambiaría de nombre a Mapani Harapampa) en Pitumarca se propusieron enfrentar los retos surgidos a raíz de la pandemia y el confinamiento y, tras haberse enterado de los estímulos económicos para la Cultura, propuesto por el Ministerio de Cultura durante el COVID-19, decidieron presentar sus propuestas, las cuales, al obtener el financiamiento, incorporaron un componente crucial, que constituye el foco principal de este estudio: un taller de fotografía participativa.

El taller tuvo tres meses de duración y fue supervisado por comunicadores independientes, incluida mi persona -la autora de esta tesis-; este tenía como objetivo generar reflexiones para la revaloración de la identidad cultural y las prácticas ancestrales del tejido en telar de cintura y el telar de cuatro estacas, de las que estas mujeres son herederas. A través de la visualidad, el taller de fotografía participativa permitió la apropiación de la herramienta en un sentimiento de representación, así como para conocer, a través de sus propias miradas, su auto-percepción identitaria y su relación comunitaria, además de la importancia de la técnica del textil ancestral como patrimonio vivo de la nación, sus saberes asociados y procesos para la creación del textil, las formas de transmisión, así como las dificultades enfrentadas por las tejedoras; todo ello desde una articulación de una voz visual que no pudo ser conocida de otra manera. Las participantes del taller fueron las artesanas pertenecientes a las asociaciones ya mencionadas: Qori Maqui situada en Sicuani y liderada por Avelina Cruz, y Apu Auquis (Mapani Harapampa), asociación situada en Pitumarca cuya cabeza es Lidia Huamán.

El taller de fotografía participativa se destacó por ser implementado en un momento extraordinario tanto a nivel global como en la historia contemporánea del Perú: durante la pandemia de COVID-19 en el año 2020. En el Perú, este periodo estuvo caracterizado por el confinamiento a nivel nacional debido a la alta ola de contagios por el mencionado virus, lo que hizo necesario que el taller se llevara a cabo de manera remota, utilizando herramientas digitales como Zoom y WhatsApp. Además, las cámaras móviles, que adquirieron un papel central, fueron especialmente importantes en este contexto y se convirtieron en la principal herramienta utilizada por las artesanas participantes.

La muestra fotográfica producto del taller consta de 59 imágenes seleccionadas por las participantes. Todas las fotos fueron tomadas por las artesanas de ambas asociaciones, que reflejan su propia mirada plasmada en los registros sobre sus prácticas culturales en torno al textil ancestral. Estas fotografías no solo sirven como herramientas de reflexión sobre la identidad y el textil ancestral, sino también como expresiones de la forma en que las mujeres ven el mundo, interactúan con la naturaleza y valoran las prácticas textiles en su vida diaria, considerándolas guardianas de su herencia cultural.

La experiencia del taller resalta la notable capacidad de aprendizaje de las artesanas participantes en la técnica de fotografía participativa. La digitalización durante la pandemia permitió la implementación de técnicas de comunicación alternativas. La combinación de la fotografía participativa y la digitalización, utilizando dispositivos móviles y herramientas como Zoom y WhatsApp, presenta ventajas significativas, como la accesibilidad y la colaboración a distancia.

Sin embargo, la experiencia también enfrentó desafíos, desde aquellos asociados a la inclusión del idioma quechua en el proceso de convocatoria, la brecha digital y la falta de infraestructura

en comunidades rurales. Se proporcionaron teléfonos móviles como parte del financiamiento, pero persistieron dificultades en la adaptación tecnológica y la falta de un espacio físico para exhibir las fotografías. De acuerdo a ello, esta tesis también abre reflexiones y preguntas interesantes a ser abordadas en futuras investigaciones, así como desde los organismos oficiales, tales como ¿Cómo es la capacidad de agencia de estos grupos de pobladores para llegar a convocatorias como las detalladas en esta tesis?, ¿cuáles son los retos de los organismos oficiales para seguir promoviendo la inclusión para superar las barreras lingüísticas, tecnológicas y estructurales en relación a la digitalización?

Por todo lo antes descrito, la presente investigación tiene como objetivo principal explorar cómo los talleres de fotografía participativa llevados a cabo con ambas asociaciones de telaristas en las localidades mencionadas permitieron la reflexión sobre su identidad cultural y el textil ancestral como patrimonio inmaterial. Además, el estudio persigue tres objetivos específicos: a. Describir el proceso metodológico del taller de fotografía participativa, b. Sintetizar la experiencia de las asociaciones de mujeres artesanas participantes en el taller relacionada a su identidad cultural y a su práctica textil, y c. Analizar las representaciones y discursos de identidad cultural y textil ancestral expresados en las fotografías, producto del taller.

Para lograr este propósito, se empleó una metodología de enfoque cualitativo, centrado en el método de estudio de caso, ya que es recomendado para estudiar fenómenos nuevos, en el que se mide y registra la conducta de las personas involucradas del objeto de estudio (Yin, 1984). Ello permitió recoger información valiosa de las propias participantes del taller, así como de las personas facilitadoras del proceso. Las entrevistas semi estructuradas, entrevistas colectivas, la revisión documental y el análisis fotográfico a través de la foto elicitación realizada tres años después del taller, fueron las técnicas de levantamiento y análisis de información empleadas para

esta investigación, que permitieron explorar resultados, percepciones y significación en relación a la identidad cultural y el patrimonio cultural inmaterial.

De acuerdo a ello, se toman en cuenta las siguientes tres categorías de análisis principales para esta investigación:

- a. La fotografía participativa, una técnica de comunicación participativa que pone la cámara en manos de las personas para documentar, compartir y co-crear su realidad a través de las fotos (Wang y Burris, 1997), se convirtió en una herramienta poderosa en este proceso. Esta metodología se inspira en el método Freiriano de la educación liberadora (Freire, 1968) y busca despertar el interés, la integración y la participación de las personas en la transformación social (Ocampo, 2008).
- b. La identidad cultural, definida como la forma en la que los individuos se auto perciben creando un sentido de pertenencia, a través de elementos como el espacio geográfico, la lengua, las relaciones sociales, los ritos y ceremonias propios o los comportamientos colectivos, los valores y creencias, entre otros (González-Varas, 1999). Cabe destacar que, para la presente tesis, se considera el análisis de la identidad cultural a través de estos elementos antes mencionados.
- c. El textil en telar ancestral como expresión del patrimonio inmaterial, cuyo primer ejemplar hallado en el Perú se remonta desde el año 4000 a.C. (Stone, 2012), ha permanecido a través de los años mediante la transmisión de saberes y la preservación de la técnica, los conocimientos y usos que poseen sus tejedores, entre ellos, de las artesanas y artesanos de la provincia de Canchis.

Este estudio se organiza en cuatro capítulos que profundizan en aspectos clave para comprender el fenómeno estudiado y su relevancia desde el campo de la comunicación participativa:

El primer capítulo se sumerge en el marco teórico de la investigación, en la que se exploran a profundidad conceptos como la identidad cultural, el patrimonio cultural inmaterial como expresión de la identidad, el textil ancestral en el Perú y la comunicación y fotografía participativa. Durante el recorrido, se valoran los puntos de inflexión teóricos para cada uno de estos conceptos y se brinda un marco hacia la situación actual marcada por la era digital.

El segundo capítulo presenta el marco contextual de Sicuani y Pitumarca. Se indaga la dinámica cultural de ambas localidades y su relación con el textil ancestral, para luego explorar a la mujer artesana como sujeto social, sus principales roles y desafíos. De acuerdo a ello, se introduce la llegada de la pandemia por la COVID-19 y la repercusión en las comunidades de artesanas.

El tercer capítulo describe en detalle cómo surge el taller de fotografía participativa, el proceso metodológico que ha tomado el estudio. Se explora el método empleado, así como se describen las herramientas para el levantamiento y análisis de la información para lograr los objetivos propuestos antes mencionados.

Es sumamente importante resaltar la dinámica desde la cual surgió el taller, en el que, a diferencia de otras iniciativas, esta experiencia en particular es destacable por encontrarse en la transición entre la participación hacia la autogestión, dado que tanto el proceso de convocatoria, como el desglose de los temas a fotografiar y la práctica misma fueron lideradas por ellas.

El cuarto capítulo analiza los resultados del taller de fotografía participativa desarrollado con las asociaciones de mujeres artesanas durante el 2020. El desarrollo de este capítulo reúne los hallazgos para cada uno de los objetivos específicos planteados. Así, se detalla primero el proceso metodológico particular de este taller, luego se exploran las experiencias de las asociaciones de mujeres artesanas participantes durante su ejecución y; por último, se

comparten los resultados del análisis visual y discursivo expresado en una muestra de siete fotografías producto del taller.

Los resultados obtenidos revelan lecciones cruciales sobre la experiencia de las artesanas y el potencial evolutivo de la fotografía como medio, cuyo significado cambia con el tiempo y el contexto de las artesanas en relación con su identidad cultural y la práctica del textil ancestral como patrimonio inmaterial.

Las lecciones principales relacionadas con la identidad cultural tras tres años de haberse suscitado el taller, subrayan la importancia de la conexión emocional con el territorio, el idioma, la vestimenta típica, y las costumbres o tradiciones, generando así un sentido profundo de pertenencia. Además, ambas asociaciones muestran una arraigada conexión con sus tradiciones culturales a través del arte textil, considerándolo como un patrimonio inmaterial. La transmisión intergeneracional de conocimientos y técnicas es fundamental para preservar esta tradición, y el componente ritual, la elección de técnicas específicas y la inspiración en experiencias personales añaden complejidad y profundidad cultural al arte textil. La transmisión de saberes relacionados con el textil es mayoritariamente femenina, siendo las abuelas las maestras principales en este proceso de enseñanza.

Este trabajo no sólo contribuye al ámbito académico, sino que también busca empoderar a las comunidades locales y dejar un precedente documentado sobre el uso de la fotografía participativa en contextos andinos similares.

La mencionada tesis pertenece a la rama de investigación temática de comunicación, arte y cultura del Departamento de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

II. JUSTIFICACIÓN

La tesis "Fotografía participativa: expresiones de identidad cultural y textil ancestral con artesanas de Sicuani y Pitumarca" se enmarca en un contexto de profunda relevancia y significado, que trasciende la mera exploración de la técnica fotográfica. Este proyecto de investigación representa un esfuerzo pionero en su localidad de incidencia y se erige como una valiosa contribución a la rama de investigación temática de comunicación, arte y cultura.

En su esencia, esta tesis nace de una profunda necesidad de dar voz a aquellos históricamente oprimidos y cuyas perspectivas y experiencias suelen quedar silenciadas en el ruido de la sociedad. La importancia de este estudio radica en su enfoque centrado en la comprensión de cómo estas artesanas de Sicuani y Pitumarca perciben la vida en relación a su identidad cultural y al textil, los desafíos que enfrentan, sus demandas y preocupaciones. En un mundo donde la comunicación desempeña un papel crucial en la configuración de la realidad, esta investigación se compromete a explorar cómo la metodología de la fotografía participativa y la visualidad pueden servir como poderosos vehículos democratizantes de comunicación.

Quien emprende esta investigación asume un rol activo como gestora social y comunicadora, reconociendo que el mero acto de observar y difundir desde una perspectiva privilegiada no es suficiente. Es un acto de autodescubrimiento que se sumerge en la experiencia de las artesanas, buscando comprender sus realidades desde adentro, a través de su propia mirada. Esto es esencial para cultivar la empatía y la reflexión, y para impulsar un cambio de paradigma en la dinámica social.

Es crucial destacar que esta tesis no solo mira hacia el pasado, sino que también apunta hacia el futuro. Abre las puertas a la deconstrucción de paradigmas arraigados en la comunicación y promueve la resignificación del poder comunicativo a través de un enfoque dialógico. La incorporación de nuevas tecnologías y la digitalización en este proceso son elementos fundamentales que no se pasan por alto, ya que permiten llevar las voces de los sujetos sociales al centro del discurso.

Además de su relevancia académica, esta investigación pretende servir como un faro para futuros proyectos relacionados con la visualidad y la comunicación participativa en contextos andinos similares. Al ser pionera en su localidad de incidencia, ofrece un punto de partida valioso para investigaciones subsiguientes, abriendo caminos para una comprensión más profunda y contextual de cómo la comunicación y el arte pueden ser utilizados como herramientas de empoderamiento y cambio social en entornos diversos.

En resumen, la tesis de "Fotografía participativa: expresiones de identidad cultural y textil ancestral con artesanas de Sicuani y Pitumarca" no solo aborda cuestiones fundamentales de comunicación, arte y cultura, sino que también abraza la causa de aquellos cuyas voces han sido marginadas durante demasiado tiempo. Es un testimonio del poder transformador de la comunicación, la empatía y la democratización de la representación, y un hito inicial en una ruta de investigación que promete iluminar el camino hacia un futuro más inclusivo y equitativo en el ámbito de la comunicación en contextos andinos.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

El marco teórico de la presente investigación explora cuatro grupos de constructos teóricos. Primero, la identidad cultural, su conceptualización, enfoques y dimensiones, considerando también la reflexión de los efectos de la globalización en la identidad cultural de los pueblos. En segundo lugar, se examina el concepto del patrimonio cultural inmaterial, proceso para la constitución de un saber como patrimonio intangible y las críticas frente al concepto; aquí además se investiga el concepto del textil ancestral, su variable histórica y el saber de quienes ejecutan la práctica como expresión de patrimonio vivo de la nación. En tercer lugar, se estudiará la comunicación participativa desde sus orígenes hasta la actualidad, y se profundizará en la exploración de la metodología de la fotografía participativa.

1.1. La identidad cultural

La identidad cultural puede entenderse como el sentido de pertenencia a un grupo social con el que se comparten costumbres, valores y creencias. De este modo, según lo propuesto por González Varas, la identidad cultural de un pueblo se define mediante distintos aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua -instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad-, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos; esto es, los sistemas de valores y creencias. Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad (González-Varas, 1999: 43).

Aunque puede solaparse con la identidad étnica, la identidad cultural se refiere particularmente a los elementos culturales específicos de cada sociedad o grupo social. Así es posible encontrar sociedades con una única identidad étnica y varias identidades culturales, según las variaciones sociales o geográficas de una misma cultura (Amodio & Bethencourt, 2006).

De este modo, se puede brindar una primera definición de identidad cultural como el grupo de elementos que engloba las creencias, tradiciones, costumbres, lengua y valores compartidos que definen a un grupo de personas e influyen en su sentimiento de pertenencia y apego a una comunidad cultural concreta (Eriksen, 1993). Además, este concepto desempeña un papel preponderante en la configuración de los comportamientos, actitudes y valores individuales, influyendo en la forma en que las personas se perciben a sí mismas y a los demás, así como en la forma en que interactúan dentro de su comunidad cultural y con personas de orígenes culturales diferentes (Molano, 2007).

Especialmente desde el campo antropológico, Reyes nos indicaría que el concepto de identidad cultural estaría vinculado a la *“apreciación y análisis de elementos tales como valores, costumbres, normas, estilos de vida, formas o implementos materiales, la organización social”* (Reyes, 2016, p.4).

En ese sentido, Fisher añadiría algo importante y es que la identidad cultural, desde el sentido antropológico demarca un yo o un nosotros respecto de otros y es un resultado de la particular socialización del individuo, de su transacción con su sociedad o comunidad (Fisher, 2014). De este modo, se argumenta que la identidad cultural consistiría en lo siguiente:

“El proceso y resultado mediante el cual un individuo llega a compartir ciertos valores, creencias, usos y costumbres que preexisten en el grupo en el que nace y/o crece y se desarrolla. La

identidad cultural es el sentido de pertenencia a un determinado grupo social, i.e. la imagen que de sí mismos tengan los miembros de un grupo en el que su cultura es entendida aquí como el promedio estadístico de comportamientos significativos; tal identidad es el complemento lógico necesario de la diversidad cultural, es decir, funciona como criterio para diferenciar(se) de la(s) otredad(es) colectiva(s)” (Fisher, 2014, p. 32).

De este modo se entiende que la identidad cultural según los autores y los distintos enfoques por los que se aborde, es un proceso de autoconcepción de una persona en relación a un colectivo, a su propio entorno. En este, se comparten comportamientos, valores, ideologías, así como características propias que definen su quehacer cultural. Asimismo, comprender la identidad cultural es esencial para promover el entendimiento intercultural y fomentar sociedades inclusivas. Pero, ¿a qué tipo de características propias del quehacer cultural se refiere cuando se habla de identidad cultural? Para profundizar un poco más en el camino de comprender cómo está compuesta la identidad cultural de los pueblos, se hace imperante destacar sus dimensiones, que es lo que se compartirá en el siguiente apartado.

1.1.2. Categorías que constituyen la identidad cultural de los pueblos

Mucho se ha hablado de las clasificaciones para entender la identidad cultural de los pueblos. No obstante, identificar sus dimensiones resultará una tarea útil para poder comprender su complejidad. De acuerdo a ello, la primera categoría que se explorará es la definida como la del conocimiento histórico, en donde involucra saber *“qué piensan, qué hacen, por qué están aquí, de dónde vienen, cuáles son sus principales patrones culturales, además conlleva a que no solo maneje teóricamente los conocimientos históricos de su cultura, sino que los maneje y aprenda a promoverlos en su comunidad para la preservación de las costumbres y tradiciones que permiten enriquecer su desarrollo y el de su comunidad”* (Villanueva, 2019, p. 33).

Una segunda categoría es la de la valoración cultural, que en palabras de Villanueva *“implica la movilización de diversos valores que se integrarán a partir del conocimiento de la cultura local, generando un sentimiento de pertenencia que conllevará a la construcción de una autenticidad cultural, en tanto, la misma comunidad se convierte en un medio y fin para la enseñanza aprendizaje de la identidad cultural”* (Villanueva, 2019, p.34).

Así, otros autores como Reyes (2016) vincularían esta dimensión con el concepto de identidad local, como el conjunto de categorías que abarcan las costumbres, tradiciones, valores, normas de vida, lenguaje, simbolismos, entre otros, a lo largo de una historia común en un espacio geográfico. Ello, en su sentido más amplio, daría pase a otros niveles de identidad cultural a mayor escala, como la identidad regional, en donde Reyes recoge que uno de los principales rasgos para poder observar cuando se ha desarrollado una identidad cultural regional, se puede encontrar en distintas expresiones, como en la cocina, pero también podríamos añadir en nuestro caso, otras expresiones, tales como el textil tradicional andino, inclusive conteniendo el potencial de escala a lo que Reyes llamaría *“cultura nacional”* que nos define como nación y que a su vez se puede ver expresado en los bailes y danzas nacionales; los símbolos nacionales; nuestro lenguaje, nuestra música, nuestro sincretismo religioso, costumbres, valores, creencias y normas, lenguajes, simbolismos y aspectos materiales con una clara raíz histórica nacional (Reyes, 2016).

Una última categoría que indicaría Villanueva (2019) estaría vinculada a la conducta, es decir al reconocimiento de la diversidad cultural y a la aptitud para aprender a conservarla. Es importante indicar aquí que la tolerancia y el respeto de la identidad cultural de nosotros y de los otros es la base de la construcción de una sociedad resiliente, teniendo en cuenta la valoración de los patrones sociales para su preservación (Villanueva, 2019).

En resumen, de acuerdo a lo antes descrito, desde la visión de Villanueva (2019) se tienen tres categorías desde donde se puede explicar la identidad cultural: La primera se centra en el conocimiento histórico, destacando la importancia de comprender los elementos fundamentales de la cultura, promoverlos y preservar las costumbres y tradiciones para enriquecer el desarrollo individual y comunitario. La segunda categoría se refiere a la valoración cultural, enfatizando la necesidad de movilizar valores integrados a través del conocimiento de la cultura local, creando un sentido de pertenencia que contribuye a la construcción de una autenticidad cultural. La última categoría está vinculada a la conducta, destacando el reconocimiento de la diversidad cultural y la capacidad de aprender a conservarla.

Desde esta lectura de la dimensión de valoración cultural y cultura nacional, Molano agregaría que la identidad en sí misma no es un concepto fijo, *de esta forma se tendría:*

“[La identidad cultural] se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. De acuerdo con estudios antropológicos y sociológicos, la identidad surge por diferenciación y como reafirmación frente al otro. Aunque el concepto de identidad trascienda las fronteras (como en el caso de los emigrantes), el origen de este concepto se encuentra con frecuencia vinculado a un territorio” (Molano, 2007, p.73).

Del mismo modo, Molano añadiría que:

“La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (...) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo” (Molano, 2007, p.73).

Según todo lo antes expuesto, se puede concluir que la dimensión de conocimiento histórico de las costumbres y patrones culturales permite así mismo una valoración cultural y, a partir de ahí, un sentimiento de pertenencia de los sujetos sociales en el constructo de su identidad cultural, y lo que lo guiaría a su aptitud para la conservación de la misma.

Así, se puede indicar que la identidad cultural es fruto de la interacción de estas dimensiones, lo que indicaría Gómez (2019) de los 'sistemas simbólicos' en un territorio específico. No obstante, resulta imperante cuestionarse del potencial dinámico que tiene la cultura y, por ende, la afectación que esto pudiera tener en la identidad cultural de los pueblos.

1.1.3. Identidad cultural y el mundo andino

La identidad cultural en la región andina es particular y marcada por el acontecer histórico de los países que la conforman, entre ellos el Perú. Partiendo del concepto de identidad cultural antes explicado y sus elementos, una de las normas de vida primordiales que rige al mundo andino está basado en el sistema de la "ayllu", que a su vez está basado en el respeto de todas las personas miembros de una misma comunidad y a la convivencia en armonía (Villena, 2018). De este modo, el ayllu era catalogado como una forma de comunidad por la que sus habitantes desarrollaban una serie de actividades en favor de la actividad social y económica de la comunidad (Rincón, 2009).

Para entender el mundo andino y la identidad cultural, se hace necesario comprender su modo de ver la vida. Se puede concluir que ven la vida bajo cuatro principios, como lo son la "*relacionalidad, la correspondencia, la complementariedad, y la reciprocidad*" (Álvarez et. al, 2018, p.45).

El primer principio hace referencia a que todo lo existente en la tierra es fruto y se convierte al mismo tiempo en un lazo de relaciones. Así, cada objeto o factor existente remite al mismo tiempo a otros factores (Álvarez et. al, 2018). Específicamente, trataba sobre *“las relaciones existentes entre todos los componentes del universo, cada parte no era un objeto aislado ni existe por sí mismo, sino que su presencia se basaba en la existencia del resto de partes y viceversa”* (Álvarez et. al, 2018, p.46). Por ello en el mundo andino, Cruz (2018) añadiría que el pensamiento y el trabajo constituyen una unidad y es parte de esta dinámica de relacionalidad. Lo mismo aplica para otras esferas indivisibles para el mundo andino, tales como *“mente-cuerpo, pensamiento-sentido, argumento-impresión”* (Cruz, 2018). Este principio ha sido el más importante en el mundo andino y por el cual da paso a los otros principios.

El segundo principio -de correspondencia- habla sobre la relación entre el macrocosmos, es decir el universo en su conjunto, y ser viviente entre el que se encuentra el ser humano o microcosmos, de esta forma los cambios o alteraciones producidos en uno de ellos son suficientes para producir el mismo cambio en el otro (Álvarez et. al, 2018). Por ello, en el mundo andino se puede observar el cuidado y respeto por la naturaleza y su conservación, puesto que consideran que todo cuidado con su medio se refleja directamente en lo que le sucede al ser humano.

Con respecto al principio de complementariedad Álvarez señala que *“debe existir una inclusión de los contrapuestos para lograr formar un todo integral y con sentido: el sol y la luna, la noche y el día, la mujer y el hombre”* (Álvarez et. al, 2018, p.47). Por ejemplo, Álvarez añade que se considera que la paridad es una expresión de lo antes expuesto. *“la paridad es expresión de los principios de correspondencia y complementariedad, indica que los fenómenos existentes son pares, es decir se distingue el bien o el mal, lo positivo y lo negativo (...)”* (Álvarez et. al, 2018, p.47).

Por último, respecto del principio de la reciprocidad para el mundo andino consiste en *“la compensación por todo lo que cualquier elemento de la naturaleza hace o deja de hacer, en bien o en mal”* (Álvarez et. al, 2018, p.45). De acuerdo a ello, se puede distinguir que, dado que el hombre y la mujer andina son parte de la misma Madre Tierra y coexiste en correspondencia con la naturaleza y su medio, todo lo que otorga la naturaleza y el medio él o ella lo debe retribuir. Todo lo que retribuye vuelve en una ciclicidad creciente.

De este modo, en esta primera aproximación se puede dilucidar que la forma de entender la vida y el mundo para las personas de origen andino componen lo más profundo de su identidad. Con ello, Cruz (2018) indicaría que la recuperación de prácticas, conocimientos y saberes ancestrales propios de los pueblos indígenas, enfocados en el bienestar común y en el reencuentro entre los seres humanos y la naturaleza, se ha insertado en el debate sobre el desarrollo. Para ello, la filosofía del Buen Vivir del mundo andino es entendida dentro de estos cuatro principios, en los que el respeto a la vida y a la Madre Tierra – Pachamama- es fundamental para mantener un equilibrio y establecer una armonía entre seres humanos y naturaleza (Cruz, 2018).

1.2. El patrimonio cultural inmaterial como expresión de la identidad

En las siguientes líneas, se aborda la concepción de la noción del patrimonio cultural inmaterial, como parte de la expresión intangible de las identidades de los pueblos. Se partirá de una definición, para luego proceder a la categorización de cuándo una expresión es catalogada patrimonio cultural inmaterial, así también observar sus principales representaciones, todo ello como un marco de referencia para colocar sobre la palestra la expresión de la artesanía textil andina como parte de estas manifestaciones.

1.2.1. Antecedentes del Patrimonio Cultural Inmaterial: Tradición y Folklore

Antes de la Convención de la UNESCO de 2003 sobre Patrimonio Cultural Inmaterial, este concepto se vinculaba el término principalmente a los aspectos folklóricos y al objeto en sí mismo (UNESCO, 2022). Sin embargo, las críticas argumentaban que reducir el patrimonio cultural inmaterial solo al objeto o hecho folklórico no permitía comprenderlo en su totalidad como un proceso o conocimiento (UNESCO, 2022). Se reconoce que esta perspectiva inicial fue un primer paso hacia el concepto actual de patrimonio cultural inmaterial, que ahora forma parte de la convención de 2003 (UNESCO, 2022).

Es crucial señalar que en las décadas de los 70 y 80, resurge el concepto gramsciano del folklore dentro de las corrientes alternativas. Este concepto lo define como la forma más desorganizada y asistemática de la cultura (Gramsci, 1978), abarcando todas las partes de diferentes puntos de vista elaborados en épocas pasadas y compuestas por una multiplicidad heterogénea de creencias, valores y supersticiones. La perspectiva gramsciana del folklore se fundamenta en la concepción del mundo y de la vida de ciertos estratos sociales, contrapuesta a las concepciones hegemónicas a lo largo de la historia (Gramsci, 1978).

Desde esta óptica, Lombardi-Satriani (1978) criticó la apropiación de la cultura tradicional por las clases hegemónicas, mediante el consumo de bienes culturales y la lógica de mercado, convirtiendo el patrimonio en una mercancía (UNESCO, 2022).

En las últimas décadas, se ha asociado a las culturas populares con una concepción ligada a lo dominado, cuyo estudio requiere la atención de prácticas diversas y heterogéneas, como el afecto por tradiciones, las revueltas y la representación de textos obliterados por aquellos que manejan los discursos sociales (UNESCO, 2022, p.18).

1.2.2. ¿Qué es considerado patrimonio cultural inmaterial?

El patrimonio cultural es referido al acervo de elementos culturales, tangibles unos, intangibles los otros, que una sociedad determinada considera suyos y de los que echa mano para enfrentar sus problemas y como medio de expresión (Bonfil, 2004). En este caso, nos adentraremos al concepto de patrimonio cultural inmaterial, el cual está formado por los elementos no físicos de la cultura, como la música, las fiestas y las tradiciones orales. Su carácter intangible y dinámico, inmanente en el tiempo, implica una gran complejidad en lo que respecta a su estudio, conservación, difusión y reconocimiento social (González & Querol, 2014).

No obstante, es importante destacar que existen algunos precedentes a la conceptualización del patrimonio cultural inmaterial desde la academia y la literatura científica como, por ejemplo, la Declaración de México sobre las Políticas Culturales (1982), en donde se introduciría no solo obras físicas materiales, sino también las no materiales, tales como los ritos, creencias, entre otros (Jiménez & Seño, 2018). Años más tarde, habría intentos por reconocer el bagaje cultural desde la cultura popular, como la Conferencia Internacional sobre la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional Popular en Washington (1999), en donde se introduce el concepto de patrimonio inmaterial (Jiménez & Seño, 2018).

Años más tarde, la Convención del 2003 de la UNESCO definiría patrimonio inmaterial como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural (UNESCO, 2003), (Ferro, 2014).

Estas manifestaciones usualmente poseen una amplia proyección en el tiempo y se mantienen activas al evidenciar las relaciones que los grupos humanos establecen con su entorno social,

ambiental e histórico. Así, el patrimonio inmaterial, *“nos ayudaría a entender quiénes somos y a qué grupo nos sentimos vinculados. Asimismo, su salvaguardia debería inculcar la idea de que existen múltiples formas de ver el mundo y una amplia variedad de formas de expresarlo”* (Ferro, 2014, pp. 19-20).

Según la convención de la UNESCO del 2003 que rige para todos los estados-nación en la categorización de la declaratoria de patrimonio cultural inmaterial, cada nación puede trasladar lo estipulado a nivel de política pública, según sus propios contextos culturales. Así, el Ministerio de Cultura del Perú, a través del Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales ha implementado un proceso para la declaratoria de patrimonio cultural inmaterial, la cual se procederá a resumir en las siguientes líneas.

El procedimiento inicia mediante la emisión de un informe técnico, con sustentación pertinente remitido a la Dirección General de Patrimonio Cultural, sobre la expresión o manifestación cultural inmaterial bajo la cual se desea hacer incidencia para su declaración (Ministerio de Cultura, s.f.).

Una vez que esto sucede, la Dirección de Patrimonio Inmaterial evalúa el expediente, teniendo en cuenta criterios como el valor histórico y la evidencia, el valor simbólico y su vigencia e impacto en la vida cotidiana y en el mantenimiento de las costumbres, creencias y tradiciones, la trascendencia local, regional, nacional o internacional de la práctica o expresión cultural, y la no vulneración frente a los derechos fundamentales, como la vida, la integridad, la afectación al medio ambiente o similares (Ministerio de Cultura, 2022). Luego de esta validación, la Dirección de Patrimonio Inmaterial procede a evaluar minuciosamente el expediente, solicitará mayor información en caso sea necesario y luego de ello, remite finalmente la propuesta e informe técnico sobre la procedencia o no del expediente a la Dirección General de Patrimonio Cultural

para su consideración, a fin de que sea elevado al Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales (Ministerio de Cultura, 2022).

La UNESCO (2003), indicaría que las expresiones consideradas como patrimonio cultural inmaterial abarcarían una multiplicidad de saberes y manifestaciones, no excluyentes, tales como:

“- Las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vector del patrimonio cultural inmaterial.

- Las artes del espectáculo.

- Los usos sociales, rituales y actos festivos.

- Los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.

- Las técnicas artesanales tradicionales” (UNESCO, 2003, p.4-5)

Desde el escenario nacional, el gobierno peruano a través del Ministerio de Cultura, tomaría lo estipulado por la Convención de la UNESCO y lo trasladaría a nivel de política pública, a través de la resolución ministerial que rige actualmente las expresiones consideradas como patrimonio intangible desde el 2015. En ella, se indicaría que se consideran manifestaciones de patrimonio cultural inmaterial de manera no limitada, aquellas vinculadas a las lenguas y tradiciones orales, fiestas, celebraciones y rituales, música y danzas, expresiones artísticas plásticas: arte y artesanías, costumbres y normativas tradicionales, formas de organización y autoridades tradicionales, prácticas y tecnologías productivas, conocimientos, saberes y prácticas, como por ejemplo, los usos y saberes ancestrales del textil andino, los espacios culturales de representación, entre otras (Ministerio de Cultura, 2015).

Existe un grupo de autores en la academia que hacen una crítica constructiva hacia la conceptualización del patrimonio cultural inmaterial, puesto que atribuyen que dicho término

denota cierta noción de propiedad, así como de la ambigüedad terminológica de los “portadores de la cultura”, como agentes responsables de la definición de valores y estrategias de salvaguarda de sus expresiones (Villaseñor & Zolla, 2012).

Entre otra de las principales críticas a esta denominación y enfoque, están las relacionadas a la categorización de las expresiones como meritorias de la titulación de “patrimonio cultural inmaterial”. Algunos autores como Hafstein (2009) lo llamarían la “patrimonialización de la cultura”, que no es otra cosa que la atención centrada y dirigida a una selección de manifestaciones procurando la exclusión y privación de las otras. De este modo, el término exclusión será un elemento necesario en el proceso iterativo de la designación de una expresión como patrimonio cultural inmaterial de otra que no, así como de sus impactos (Villaseñor & Zolla, 2012).

De este modo, se enfatiza la necesidad de abordajes sistémicos e intersectoriales, vinculando los componentes sociales, culturales y ambientales que sean capaces de reflexionar sobre la desigualdad y opresión, teniendo como objetivo la desestructuración de la tradición preservacionista occidental moderna eurocentrada, etnocéntrica y androcéntrica (UNESCO, 2022).

1.2.3. Desafíos actuales alrededor del Patrimonio Cultural Inmaterial: agencia y sustentabilidad

A pesar de los múltiples avances en reconocer los procesos, usos y saberes como parte del patrimonio cultural intangible, aún se evidencian desafíos en dos vertientes: a nivel de agencia que les permita a sus portadores mayores niveles de participación, y por el otro lado, referido a

la sustentabilidad (UNESCO, 2022). A continuación, se procederá a explicar cada uno de ellos en las siguientes líneas.

En primer lugar, uno de los principales desafíos de estos últimos tiempos relacionados al patrimonio cultural inmaterial, reside en los mecanismos para el fortalecimiento de la agencia de sus protagonistas. Esto se ha denotado así desde una mirada crítica con referencia a la ausencia de protagonismo de las comunidades portadoras y la apropiación de sus saberes tradicionales, aunado a la falta de regulaciones que protejan la propiedad intelectual de las mismas (UNESCO, 2022). Pero al mismo tiempo, el desafío por una mayor agencia de los detentores de los saberes patrimoniales, remite a examinar que hay otros problemas de raíz. Como indicaría Chuva (2018), implícitamente se esconde un aspecto crucial para los profesionales que trabajan y reflexionan sobre el campo interdisciplinar del patrimonio en su práctica diaria: las complejas relaciones entre práctica y reflexión. Chuva (2018) menciona aquí un componente importante para poder lograrlo: una forma de avanzar es la creación sistemática de disposiciones prácticas para la comprensión de los temas relacionados con el patrimonio cultural, la memoria, la historia, sobre la base del diálogo intercultural.

La propuesta del fomento de mayores puentes de diálogo intercultural que menciona Chuva (2018) resulta un factor preponderante y un paso previo para sentar las bases de un fortalecimiento de agencia de los sujetos portadores de la cultura o detentores. Algunos cambios pueden producirse si se comienza por tender un puente entre estos mundos que han estado separados, entre los museos y los organismos encargados del patrimonio y las universidades, entre pensadores y detentores del patrimonio o habitantes de la ciudad.

En ese marco, la UNESCO (2022) advierte que uno de los desafíos más importantes que tienen las comunidades o grupos, además de la academia y los Estados reside en favorecer y

acompañar el fortalecimiento de la agencia de los detentores de la cultura. Esto a su vez, significa no controlar y tampoco tutelar estas acciones. De acuerdo a ello, se trata de que los espacios comunitarios que propician las expresiones o prácticas del patrimonio cultural inmaterial sean un instrumento de autoconocimiento, solidaridad y cohesión social, así como de mejoramiento de la calidad de vida, en un contexto de sostenibilidad, donde los aspectos económicos y políticos no constituyan un factor de riesgo.

Resulta imperante tener en cuenta que, de darse este caso y fortalecer la agencia de los sujetos, permitiría una mayor legitimidad con referencia a las políticas asociadas a ellos, al mismo tiempo que abrazaría una lógica descolonizadora:

“Los objetos que componen este sector de la cultura, con sustrato o soporte no material, sus conocimientos y saberes especializados, y sus objetos materiales asociados, tienen la capacidad potencial de no someterse a la tiranía de los límites geopolíticos de una nación y de las identidades nacionales; a la vez, permite buscar alianzas globales que desafían los parámetros dominantes del colonialismo desde un cosmopolitismo subalterno” (UNESCO, 2022).

En síntesis, este primer factor de fortalecimiento de agencia intersectorial resulta primordial para la nueva mirada del patrimonio cultural inmaterial, en el que se hace relevante tener un claro horizonte de equilibrio en relación al beneficio de todas las partes, considerando la actual situación donde las comunidades portadoras quedan particularmente excluidas de los réditos económicos y desdibujadas por los procesos de turistificación (UNESCO, 2022).

En segundo lugar, el concepto de sustentabilidad toma auge en lo que respecta a uno de los desafíos más importantes en relación al patrimonio cultural inmaterial desde una visión inclusiva. En especial, el patrimonio habilita cuestiones vinculadas a los derechos culturales en términos

de patrimonio cultural inmaterial (UNESCO, 2022). De este modo, refiere a la preocupación de los grupos detentores por la sustentabilidad de los recursos necesarios para la creación y la activación de valores y bienes culturales, y así las reivindicaciones sociales que de ellas devienen debido al alto índice de depredación ambiental activado por la lógica del mercado y sus nocivos desdoblamientos en la subsistencia material y simbólica de los grupos y pueblos (UNESCO, 2022). A esta realidad se suma la explotación turística de los espacios y sitios donde se funda el quehacer cotidiano, las prácticas culturales y las relaciones de pertenencia. De este modo, las nociones de sustentabilidad y el territorio constituyen ejes para los abordajes concernientes a los derechos culturales y a su vez, a la debida gobernanza de las instituciones públicas para la defensa de los valores patrimoniales (UNESCO, 2022).

A partir de dichas consideraciones la UNESCO (2022) evidencia que resulta imperativo consolidar acciones intersectoriales en una noción de sustentabilidad socio ecológica, configurada por el vínculo inseparable entre lo social, cultural y ambiental. Esta inclusión implica reconocer que la continuidad de los saberes o quehaceres y valores culturales se encuentra imbricada al ambiente donde viven los grupos detentores, al uso y al mantenimiento de los recursos naturales y a la mejora de las condiciones necesarias a la organización, producción y desarrollo cultural teniendo en cuenta el territorio (UNESCO, 2022).

En conclusión, los desafíos que marcan la agenda del patrimonio cultural inmaterial en sus dos vertientes: fortalecimiento de la agencia y sustentabilidad, permitirá poder encontrar participaciones activas de los detentores del patrimonio intangible, a su vez que legitimará sus demandas en acciones intersectoriales en favor de la sustentabilidad desde una mirada inclusiva. En el caso de la presente investigación materia de esta tesis, este trabajo reconocerá la importancia de la categorización de la práctica cultural relacionada a los saberes y usos del textil tradicional andino, como una manifestación propia de la tradición andina, así como de sus

implicancias para las demás manifestaciones en el espectro cultural del territorio, no sin antes reconocer la libertad y la creación cultural sin caer en la trivialización del patrimonio y las culturas. En definitiva, como lo expresaría Arizpe, la libertad de creación cultural es el único horizonte que hará posible inventar un futuro sostenible en el marco de la diversidad cultural (Arizpe, 2006). Al mismo tiempo, el peldaño realizado en las mujeres participantes detentoras del saber asociado al textil ancestral contribuye como un primer paso a poder dilucidar los componentes reflexivos, a su vez que permite tener una mirada legítima de sus demandas en el contexto de la pandemia por la COVID-19.

1.3. Saberes asociados a la artesanía textil y el telar ancestral como expresión de patrimonio cultural inmaterial

El telar ancestral constituye una forma de expresión cultural mediante el cual sus portadores pueden remitir sus vivencias, su forma de ver la vida y la naturaleza. Asimismo, el valor de la artesanía textil, en especial del telar ancestral como una expresión de patrimonio cultural inmaterial consta en los saberes, conocimientos y usos que poseen sus tejedores, quienes preservan la práctica transmitiéndola de generación en generación. Esta continuidad, frente a la modernidad, globalización y procesos de industrialización asociados remite la importancia de los saberes para el acervo cultural de las naciones, entre ellas del caso que contempla esta tesis: la provincia de Canchis, en especial las localidades cusqueñas de Sicuani y Pitumarca. En las siguientes líneas se explorará la data histórica del surgimiento del telar ancestral en el Perú, para luego profundizar el análisis en los saberes y conocimientos vinculados a la práctica.

1.3.1. Componente histórico del surgimiento del textil ancestral en el Perú

A nivel histórico, el primer tejido en telar data de más de 6000 años. Registros arqueológicos indicarían que la primera evidencia del arte textil del Perú se encontraría en Huaca Prieta, sitio arqueológico situado en La Libertad, específicamente en la provincia de Virú, en donde se encontró un textil de 4000 a.C. (Stone, 2012). Este textil realizado en telar con fibras de algodón contenía una gran iconografía central de un cóndor con alas extendidas y dentro de él, una serpiente situada en su estómago (Ver imagen 1).

Imagen 1: Primer textil del Perú encontrado en Huaca Prieta (4,000 a.C.)



Extraído a partir de (Stone, 2012, p.19).

De este modo, el textil hallado sería una de las muestras emblemáticas de este arte en el período pre-cerámico. La iconografía textil del cóndor encontrada en Huaca Prieta marcaría la pauta del componente iconográfico de los siguientes miles de años desarrollados en diferentes culturas, entre ellas la Chavín (López y Aguilar, 2015) y la aparición en el periodo formativo del telar, así

como el surgimiento de las técnicas textiles diversas, por ejemplo, la tapicería, el brocado y la gasa (Medina & Gheller, 2013).

Los hallazgos arqueológicos investigados por el arqueólogo suizo Frederic Engel indican que hace 5000 años se elaboraban prendas y accesorios como fajas pequeñas, mantos de algodón y telas decoradas (Flores, 2019). El telar más antiguo descubierto se encontró en Curayacu, ubicado en el interior de la capital del Perú, Lima, y tiene aproximadamente 3.200 años de antigüedad (Flores, 2019), (Cornejo, 2020). Es relevante destacar que este telar estaba compuesto por una vara que sostenía los hilos, apoyada sobre dos palos insertados en la tierra (Flores, 2019).

**Imagen 2: Mujer y telar (telar de cintura a la izquierda y telar vertical a la derecha) –
Ilustraciones de Felipe Guamán Poma de Ayala.**

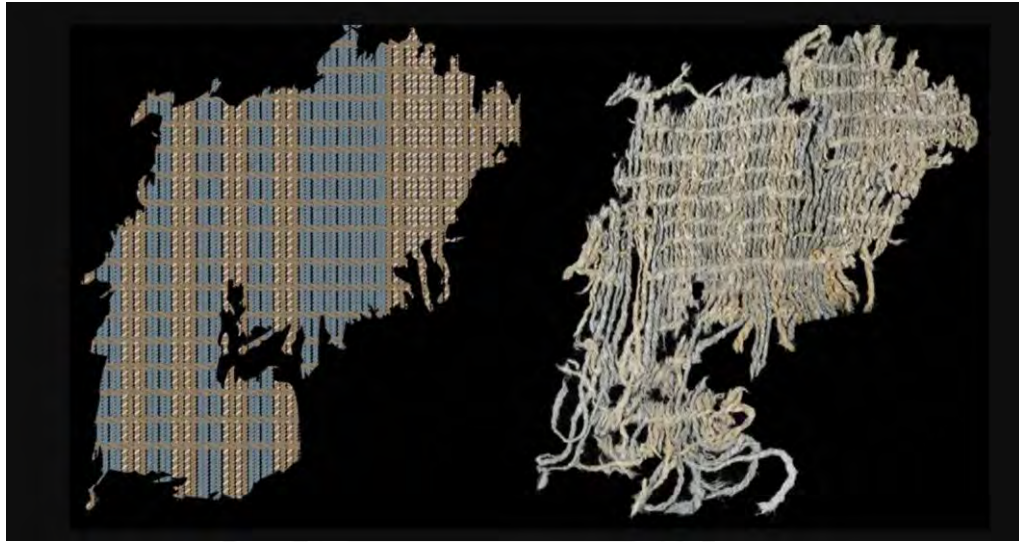


Fuente: (Medina& Gheller, 2013) (Poma, F, 1956).

Según el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (2020), el Perú es el país con mayor cantidad de artesanos textiles registrados en Sudamérica. Y en esta actividad predominan las mujeres de la sierra rural, con un porcentaje de 72% respecto a los hombres, y ubicadas principalmente en Cusco, Puno y Huancavelica, respectivamente.

En cuanto a la técnica textil vinculada al proceso cultural del teñido, los artesanos desde épocas preincas trataron la fibra con tintes naturales. De este modo, teñían las fibras animales y vegetales después de limpiarlas, cardarlas y antes de hilarlas, utilizando pigmentos minerales o tintes vegetales que se adherían o impregnaban en la fibra con ayuda de mordientes (Muñoz, 2006). De acuerdo a ello, dentro de los procesos pigmentarios, utilizaban la cochinilla para los tonos rojizos, el índigo o añil para los azules, la planta del molle para los amarillos y de la tara y frutos secos la variante del marrón, así como del achiote las variantes del naranja (Muñoz, 2006). De acuerdo a ello, un reciente hallazgo histórico con referencia a los conocimientos del teñido de las fibras dentro de la práctica cultural del arte textil pondría en jaque los conocimientos referidos a la iniciación de estos saberes. Así, se consideraba que Egipto era la civilización que fue pionera en el uso del índigo para el tinturado de las fibras en color azul. No obstante, un hallazgo liderado por el investigador y arqueólogo Splitstoser junto con su equipo en Huaca Prieta evidenció la presencia de la utilización de un colorante indigoides en cinco de las ocho muestras examinadas (Splitstoser, 2016).

Imagen 3: Pruebas que evidencian el uso tintóreo del índigo en Huaca Prieta

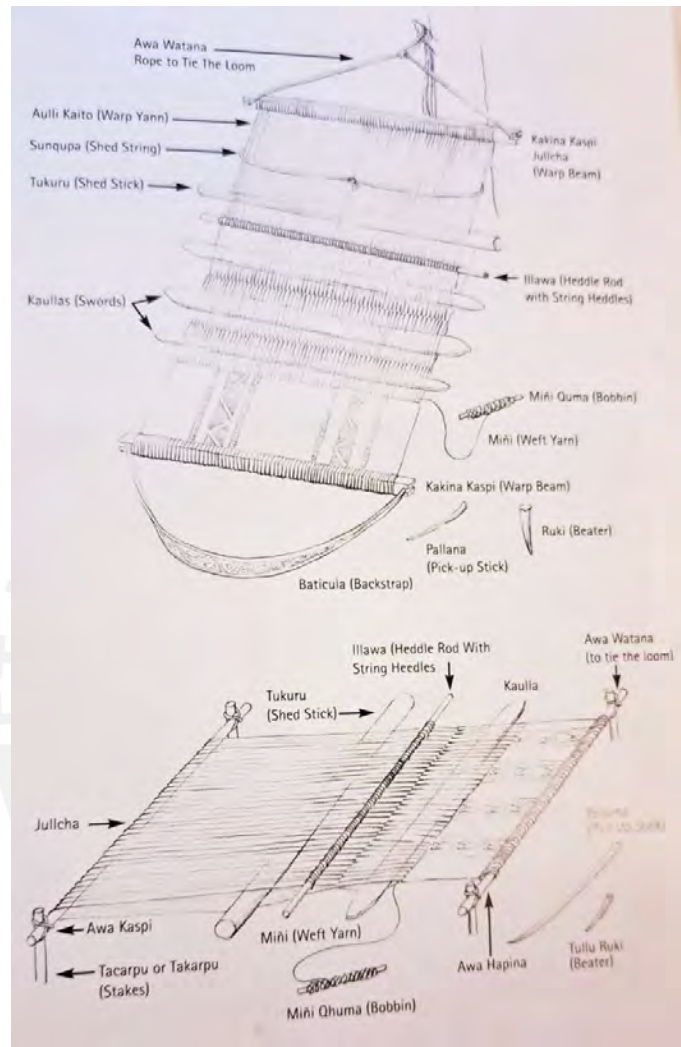


Extraído de (Splitstoser, 2016).

Los estudios arrojarían que las antigüedades de los textiles que contienen el color azul fluctúan entre los años 6200 a.C. y 1500 a.C. (Splitstoser, 2016). Entre los principales hallazgos, se concluye que se utilizó el añil que se habría extraído de la savia de una planta denominada *indigofera tinctoria* (Splitstoser, 2016).

Además, Muñoz (2006) indicaría que, desde tiempos preincas, la técnica del tejido textil andino más usada fue el telar de cintura, el telar vertical y el telar horizontal, siendo el telar de cintura aquel para confeccionar los tejidos más finos a través de urdimbres e instrumentos de madera para el ajuste de las tramas.

Imagen 4: Telar de Cintura (arriba) y telar de cuatro estacas o horizontal (abajo) y sus implementos



Extraído a partir de (Callañaupa, 2007).

El proceso de tejido tradicional andino se lleva a cabo utilizando un telar de cintura (Callañaupa, 2007). La estructura de este telar se ha mantenido sin cambios desde la época preincaica, aunque en la actualidad puede ser manufacturado por un carpintero, mientras que, en tiempos pasados, la confección del telar recaía en la familia, utilizando árboles locales cuando estaban disponibles o madera proveniente de altitudes más bajas o de la selva (Callañaupa, 2007). El

telar de cintura es semivertical y se emplea para tejer telas de urdimbre y, en ocasiones, el extremo opuesto al de la cintura se asegura a dos estacas (Callañaupa, 2007).

Por otro lado, el telar horizontal o también llamado telar de cuatro estacas consiste en, como lo amerita su nombre, ser sujeto a cuatro estacas conocidas como tacarpus, que se ubican en el suelo a la distancia adecuada para lograr el tamaño deseado del tejido (Callañaupa, 2007). El tejedor se sienta frente al telar, asegurado para comenzar a tejer (Callañaupa, 2007).

Es importante indicar que, tanto en el telar de cintura como en el telar horizontal, una vez que el telar está montado, el siguiente paso es crear el bastidor y las urdimbres e insertar palos que facilitarán al tejedor levantar o bajar hilos alternativos para la inserción del hilo de trama. Otros palillos sostendrán secuencias de hilos para la creación de patrón (Callañaupa, 2007). Cabe destacar que en este documento se profundizará en el tema de las urdimbres más adelante.

Según todo lo antes descrito, se observa que el tejido ancestral tuvo un papel clave en la vida de las sociedades del antiguo Perú, en el que sus usos han sido diversos a lo largo de la historia, desde textiles destinados para el uso cotidiano, hasta otros para el uso ritual, especialmente dotados de complejos patrones e iconografías, evidenciando así el rol del textil como también expresión simbólica y comunicativa de las creencias espirituales, cosmovisión y pautas políticas (Avanza, 2021).

A lo largo de la historia desde Huaca Prieta, las culturas del antiguo Perú fueron perfeccionando las técnicas y estilos vinculados al arte textil, así como a los conocimientos asociados. Sin embargo, no es sino en el período de la colonización española que se empezó a frenar la continuidad de esta práctica y sus saberes considerados hoy patrimonio cultural inmaterial (Avanza, 2021). Luego, con el tiempo, se dio paso a nuevas técnicas europeas, así como

patrones y empleo de materiales; no obstante, la resistencia de los antiguos peruanos en la preservación de la técnica y de sus saberes pese a la represión colonial (Avanza, 2021) han permitido poder encontrar las diversas expresiones del textil hasta nuestros días. Esto además afirmaría aún más la identidad indígena (Avanza, 2021).

La permanencia de los saberes tras miles de años hasta la actualidad preservadas por la comunidad de artesanas de los valles de Sicuani y Pitumarca, considerados patrimonio de la nación desde el año 2018 por la UNESCO (Andina Noticias, 2018, mayo 9) es una muestra de la importancia de la herencia de estos saberes, de sus portadores y de la revalorización cultural de la tradición textil andina, lo que pone de manifiesto la justificación en la importancia de técnicas participativas como la fotografía participativa para la revalorización cultural de las tradiciones y de la identidad cultural.

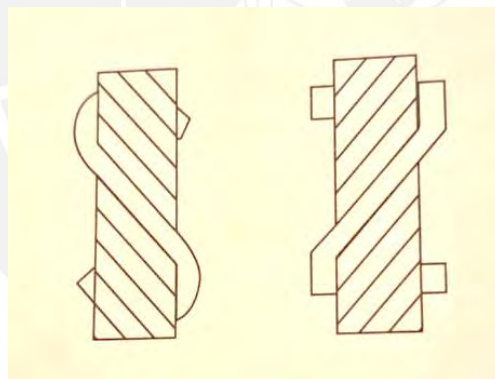
1.3.2. Desarrollo del telar ancestral: proceso cultural en los andes

El textil ancestral en el Perú es la suma de una serie de saberes y conocimientos asociados a la técnica, así como al valor comunicativo y cultural para sus pobladores. De este modo, se pueden identificar una serie de pasos que se relatarán a continuación.

El primero de ellos comienza con la esquila o la selección de la fibra (Callañaupa, 2007). Ello se conoce como el proceso de la esquila (Aguilar, 2012). Este proceso es una actividad que reside en cortar la fibra del animal – en especial de la alpaca para el caso altoandino- cuando esta haya alcanzado una longitud óptima -entre 7 y 9cm- en la que se recupera el vellón completo tanto del mango como de las bragas del animal (Aguilar, 2012). La frecuencia de la cosecha del vellón se realiza cada año, en especial antes de iniciar el período de lluvias en la región andina, en los meses de octubre a diciembre, y entre marzo y abril (Aguilar, 2012).

Luego del proceso de la esquila, se procede con el hilado (Callañaupa, 2007). Este se hace a través de un huso (Avanza, 2021). Los saberes asociados al estilo del hilado tienen especial preponderancia para el mundo andino. Así, la torsión de los mismos juega un rol importante no solamente vinculado a los acabados y a la finura del textil final, sino también a la carga simbólica que esta contiene (Castañeda, 2021). De este modo, la torsión hacia la derecha o Z es denominada paña, mientras que el hilado a la izquierda o -lloque- por su traducción al quechua tiene forma de S y se asocia su uso con la carga simbólica de protección contra actos malignos, hechicerías o enfermedades (Castañeda, 2021), (Del Solar, 2017).

Imagen 5: Torsión en forma de S o "paña" y torsión en forma de Z o "lloq'e"



Extraído a partir de (Del Solar, 2017).

Otro de los saberes clave están vinculados al teñido de las fibras (Callañaupa, 2007). En este sentido, los antiguos peruanos hasta quienes preservan este saber en nuestros tiempos, obtienen de plantas e insectos una amplia gama de colores. El insecto más usado por excelencia es la cochinilla, que se encuentra en la planta de la tuna y que al ser secados y triturados da una variedad de gama de rojos y naranjas (Castañeda, 2021). Con el auge de la modernidad, se

practica el tinturado con tintes artificiales o anilinas, sin embargo, los pobladores altoandinos de la región sur del Perú han recuperado los saberes ancestrales referidos al tinturado de las fibras con plantas y mordientes diversos (Castañeda, 2021) (Callañaupa, 2007).

Imagen 6: Lanas de alpaca teñidas de forma natural



Fuente: Callañaupa, 2007.

El urdido de las fibras se considera otro de los saberes relevantes en torno al textil ancestral. Este saber consiste en pasar el hilo de forma continua entre las dos barras paralelas que conforman los terminales hacia ambos extremos del telar de estacas (del Solar, 2017). De esta forma, se tiene que la madeja de hilo se pasa entre las dos barras del telar y se cruza en forma de ocho (del Solar, 2017). Es importante reconocer el conocimiento de la persona indígena con referencia al urdido a lo largo de la historia prehispánica, dado que su composición determina el

largo final de la prenda. Esta constituye así en la más notable diferencia respecto del textil europeo, en el que se introduce el concepto de corte y confección de la tela (del Solar, 2017). La ejecución de este saber exige plena concentración, al mismo tiempo que sofisticación en el pensamiento y conteo para guardar la simetría requerida (del Solar, 2017).

Imagen 7: Proceso de Urdido en telar de cintura o "pampa away"



Fuente: Del Solar, 2017.

MCMXVII

Imagen 8: Proceso de Urdido en Telar Horizontal o ""khallwa"



Fuente: Del Solar, 2017.

Dentro de la técnica de urdimbres resalta una en el mundo andino denominada “tiklla”, referido al empleo de urdimbres discontinuas (del Solar, 2017). Aquí, la particularidad reside en el cambio del color de los hilos de urdimbre durante el montaje del telar (Castañeda, 2021); (Ver imagen 3).

Imagen 9: Técnica de Tiklla de urdimbres discontinuas



Extraído a partir de (Castañeda, 2021).

Para obtener el textil con la técnica de urdimbres discontinuas se hace necesario la presencia de tres urdidoras (del Solar, 2017).

Otra de las técnicas predominantes es la de las urdimbres suplementarias y complementarias. Con respecto a la primera, su diferencial consiste en la incorporación de un segundo juego de urdimbres de un color distinto al de la estructura de la base, con el propósito de poder crear un diseño autónomo (del Solar, 2017). De este modo, se escogen los hilos que han sido urdidos de

forma simultánea con el tejido base, que finalmente “flotarán” encima (del Solar, 2017). En el sur andino esta técnica sería conocida como ligui pallay, que a su vez su empleo es asociado a contextos educativos dada la posibilidad de tejer letras, frases o fechas (del Solar, 2017). Esta técnica es considerada como la más fácil y de mayor avance en la zona andina del país (del Solar, 2017).

Con respecto a la segunda técnica indicada – de urdimbres complementarias – se refiere a la construcción gracias a dos juegos de urdimbres o tramas de colores distintos que son utilizados en el textil (del Solar, 2017). Esta consiste en pasar de manera simultánea dos hilos contrastantes que conformarán dos capas de urdimbres, cada una de un color diferente, lo que permitiría la construcción de un diseño de dos caras (del Solar, 2017). En el sur andino esta técnica se conoce con el nombre de pata pallay (del Solar, 2017). Esta técnica está presente en el sur del Perú, como en las regiones de Puno y Cusco, además de otras zonas del país boliviano (del Solar, 2017).

1.3.3. Transmisión de saberes culturales desde la perspectiva de patrimonio cultural inmaterial

La UNESCO (2003) sentaría como base la importancia de la transmisión de saberes para la prevalencia del patrimonio cultural inmaterial. De este modo, se indica que esta transmisión es fruto de las recreaciones de la sociedad con su entorno, en donde de generación en generación se manifiesta en respuesta a un entorno; esta interacción con la naturaleza y su historia les proporciona su sentido de identidad. Los procesos vinculantes a la recreación y transmisión de saberes asociados al patrimonio cultural inmaterial pueden realizarse de diversos modos, formales o informales, con o sin registro y además tácitamente (UNESCO, 2022).

En esta constante iteración entre el hombre, las manifestaciones y la transmisión de saberes, Repetto manifestaría que estos conocimientos se encuentran en peligro constante, debido al avance incontrolado de programas económicos y sociales para un supuesto desarrollo humano integral que los líderes de los países han realizado durante las pasadas décadas, sin una visión conciliadora y de reconocimiento de los otros (Repetto, 2006). De este modo, Repetto (2006) añade que uno de los elementos de base para poder garantizar la transmisión de saberes es la oralidad, debido a que es la forma fundamental que tiene el hombre para relacionarse en todos los aspectos de la vida con sus semejantes y con la naturaleza; y por el otro lado, la memoria, como la facultad de reproducción de gestos aprendidos en su sentido más amplio.

Para el contexto peruano, Repetto indicaría que una característica de los pueblos tradicionales andinos es el *“uso y conservación de la memoria y la oralidad, lo que les da una gran fortaleza de ánimo y vitalidad; a la vez estos conocimientos facilitan su adaptación a la cultura globalizada”* (Repetto, 2006, p.3). Por ende, se hace cada vez más importante la preservación cultural desde el punto de vista de la manutención de las tradiciones para la revalorización de las nuevas generaciones frente a su herencia cultural.

No obstante, en este punto no solo la oralidad constituye una forma de comunicación para la conservación de la memoria. Los medios de comunicación desempeñan un papel esencial en la preservación y transmisión de saberes culturales. Marshall McLuhan expresó que "los medios son extensiones del hombre" (1964), resaltando su capacidad para extender no solo la comunicación, sino también la preservación de la riqueza cultural de una sociedad. Autores como Benedict Anderson subrayan la influencia de los medios en la construcción de identidades culturales y nacionales mediante la difusión de narrativas compartidas (1983). La televisión, la radio y las plataformas digitales se presentan como canales que resguardan tradiciones, relatos y expresiones artísticas, brindando a las generaciones actuales y venideras acceso a un vasto

tesoro cultural. De esta manera, los medios de comunicación cumplen el rol activo de custodios de la herencia cultural, contribuyendo a la continuidad y enriquecimiento de las expresiones culturales a lo largo del tiempo. Por otro lado, lo que se puede saber desde los procesos de comunicación, especialmente la comunicación participativa y la visualidad, también pueden constituir un vehículo y forma interesante no solo de comunicar y preservar, sino también de transmitir los saberes. De esta forma y a diferencia de los medios masivos, desde la comunicación participativa las personas que son parte del proceso comunicacional, lo hacen desde su vivencia y conciencia, convirtiéndose de este modo en sujetos y objetos de todo el proceso (Amodio & Bethencourt, 2006). De acuerdo a ello, el siguiente apartado explora en profundidad a la comunicación y a la fotografía desde un enfoque participativo para poder acercarnos a este propósito.

1.4. La comunicación participativa y la fotografía participativa

Este capítulo permite construir un sustento teórico que analice la comunicación participativa y su contribución hacia las poblaciones menos favorecidas. Por ello, en este apartado, se partirá por explicar el enfoque de comunicación participativa desde un recuento de sus orígenes y características, para luego explorar la situación actual de la comunicación participativa dentro de la era digital.

Luego, se profundizará el análisis en una de las técnicas de comunicación participativa, como la técnica de la fotografía participativa. Al igual que la comunicación participativa, se explorarán los orígenes de la técnica de la fotografía participativa, las características, ventajas sobre el uso de la técnica, aspectos metodológicos y éticos. Del mismo modo, se explorará la situación actual de la fotografía participativa en el contexto digital, con el auge de la hiperconectividad, los teléfonos

móviles y sus repercusiones y desafíos en la participación y agencia de los sujetos sociales en situación vulnerable.

1.4.1. La comunicación participativa: primeras aproximaciones

Mi encuentro con la comunicación participativa se dio en el contexto de mi trabajo dentro de la cooperación internacional, gracias al acercamiento con comunidades rurales y urbano-marginales menos favorecidas. Este proceso de descubrimiento surgió desde una mirada crítica sobre el rol que ejercemos los comunicadores dentro del trabajo social, en especial en el paradigma que hay en el entendimiento de organismos de la cooperación internacional hacia la comunicación para el desarrollo y hacia la necesidad de una transición hacia la comunicación para el cambio social y la comunicación verdaderamente participativa, que nazca desde los mismos sujetos sociales y que legitime sus voces. En ese marco, dentro de un proceso auto-exploratorio y empírico surgió mi interés por abordar otras maneras de comunicación en donde prevalezca la dinámica comunitaria, la justicia social y la apropiación.

Ahora, en este apartado del marco teórico, las y los lectores podrán dilucidar a mayor profundidad el paradigma del desarrollo y cómo evolucionó una corriente crítica que dio paso al enfoque alternativo de la comunicación. Además, se explorará el estado actual de la comunicación participativa con la incursión de los medios digitales en la dinámica social y en el alcance de estos medios hasta las poblaciones rurales, los desafíos y las preguntas que aún quedan pendientes para futuras investigaciones.

1.4.1.1. El surgimiento del enfoque alternativo de la comunicación

Si bien es evidente que las nociones más primigenias de la variable histórica de la incorporación del concepto de la participación y la “comunicación participativa” data de las décadas de los años

70 y los 80, este tipo de comunicación permitió conocer muy de cerca el mundo popular y su importancia en la sociedad en medio de su apuesta por una organización popular y democrática (Obregón, 2011). De acuerdo a ello, se hace necesario entender un breve antecedente para la incorporación del paradigma alternativo de la comunicación en América Latina, su auge y prevalencia en los contextos comunitarios y de base.

El paradigma dominante de los conceptos de desarrollo y comunicación surgieron, como lo explicaría Obregón (2011) en su investigación del recuento histórico de los estudios de la comunicación, luego de la Segunda Guerra Mundial y de la concepción occidentalizada de lo que se llamaría “progreso” o “desarrollo”, vinculado notablemente por una carrera de los países en potencia como Estados Unidos y la Unión Soviética por el posicionamiento e influencia del determinismo tecnológico, y de lo que Rostow denominaría “lo moderno” dentro de la lógica capitalista y colonialista (Rostow, 1965) en donde, la comunicación y el desarrollo tenían un fuerte vínculo con el uso de los medios de comunicación masiva y cómo estos influyen en los líderes y estos a su vez en las comunidades, bajo la lógica de la información vertical de emisor-receptor y ciertamente paternalista y de dominación hacia los países de América Latina, como un modelo único de progreso social que debe ser masificado y abordado (Obregón, 2011).

En respuesta y crítica de ello, como parte de la teoría de la dependencia, surgen los estudios culturales con el objetivo de reivindicar las prácticas culturales y populares, en donde en contraposición al paradigma dominante, la libertad del sujeto es reconocida, así como la posición crítica ante el mensaje y su componente ideológico para proceder a resignificar desde una perspectiva altamente analítica (Obregón, 2011).

En América Latina se instauraba entonces un nuevo enfoque, el enfoque alternativo, que permite introducir el concepto de comunicación y participación. De acuerdo a ello, Mattelart fue uno de

los primeros iniciadores de la comunicación alternativa en la década de los 70, mediante las experiencias de comunicación popular en Chile, durante el gobierno de Salvador Allende (Pineda, 2001). Así, Mattelart & Hernandez (2005) pondría sobre la palestra la importancia del receptor como igual en un esfuerzo por procurar relaciones más democratizantes (Pineda, 2001), siendo así un punto clave a ser considerado para todo lo que se desarrollará a continuación en la presente investigación.

De acuerdo a ello, según Alfaro (2000) las comunidades de bajos recursos emergieron como líderes, siendo reconocidas como los impulsores genuinos del cambio social.. En este sentido, como Del Valle (2007) expresa, este proceso participativo aborda la cuestión del poder al proponer una democracia participativa que redefine la distribución del poder y la toma de decisiones. También se centra en la identidad, ya que para que las comunidades participen plenamente, es necesario revitalizar sus capacidades autoorganizativas y preservar sus dinámicas culturales.

El aporte de Paulo Freire (1968) en este cambio teórico de entender la comunicación ha marcado una época para América Latina, en donde el modelo dialógico que propone se constituye como la base para la liberación cultural y por tanto ideológica desde la educación (Pineda, 2001). De este modo, podemos brindar el primer concepto clave para definir la comunicación participativa como un proceso de base dialogal que deconstruye el paradigma dominante, por una comunicación que fomenta el empoderamiento de sus sujetos (Pineda, 2001), (Obregón, 2011). De este modo, el diálogo es un medio para poder cuestionar, alterar y transformar las relaciones sociales (Freire, 1968). Servaes y Malikhao (2007) entenderían la teoría de Freire como uno de los dos enfoques de la comunicación participativa y añadirían que Freire basa su propuesta en el diálogo grupal más que en los medios empleados (Servaes & Malikaho, 2007).

Por tanto y desde esta perspectiva, según lo recoge Cristina Salas Valdés en su investigación, la comunicación y la participación son elementos inseparables: antes de que una comunidad pueda involucrarse, es esencial que haya recibido la información necesaria y haya pasado por un proceso comunicativo. Este proceso le permitirá entender los desafíos que enfrenta y las posibles soluciones disponibles. En resumen, la participación efectiva comienza con una comunicación clara y transparente (Salas, 2017). Así, se concluye que la importancia de esta corriente radica en que las comunidades se instauran como actores centrales de su propio desarrollo, y es ahí en donde la comunicación no debe manipular, sino facilitar el diálogo (Salas, 2017).

El segundo enfoque para entender el concepto de la comunicación participativa propuesta por Servaes y Malikhao (2007) estaría vinculada a las ideas de acceso, participación y auto-gestión articuladas en los debates de la UNESCO en el año 1977 en Belgrado, Yugoslavia, en donde se identificaría 3 componentes clave para la comunicación participativa. El primero refiere al acceso, es decir a las oportunidades para poder escoger programas variados, medios de retroalimentación y transmisión de reacciones. El segundo está relacionado a la participación, un nivel más elevado de involucramiento público en los sistemas comunicativos, y el tercero y último está vinculado al concepto de autogestión, catalogada como la forma más avanzada de participación en donde se vislumbra la capacidad de agencia de los sujetos sociales participantes y protagonistas de su propio cambio en los procesos de incidencia y toma de decisiones (Servaes y Malikhao, 2007).

En ambos enfoques, la comunicación se entiende como un proceso para el empoderamiento de los propios sujetos en su propio desarrollo (Obregón, 2011), y para que esto suceda es necesario transitar de un enfoque vertical a uno horizontal, de priorizar los productos a enfocarse en los procesos, de adoptar propuestas a corto plazo a considerar propuestas a largo plazo, de atender

dinámicas individuales a favorecer las colectivas, y de ajustar las condiciones de las entidades financieras a las necesidades de las comunidades, haciendo hincapié en el cambio de acceso a verdadera apropiación (Del Valle, 2007).

En esta investigación tomaremos como base la influencia de la comunicación para el cambio social y su componente participativo. De este modo, según Gumucio, una de las condiciones indispensables de la comunicación para el cambio social es la participación comunitaria y la apropiación, en donde los actores se adueñan del proceso y de los contenidos comunicacionales haciéndolos suyos e involucrándose en el proceso en sí mismo (Gumucio, 2011). De este modo, Gumucio enfatiza que los actores sociales, quienes también desempeñan el papel de comunicadores, participan dentro de un contexto de desarrollo colectivo que precede a la creación de mensajes o productos -en nuestro caso, la foto en sí misma- (Gumucio, 2011). Es importante indicar que el modelo de comunicación participativa, acentúa la importancia de la identidad cultural de comunidades locales y de la democratización y participación a todos los niveles, internacional, nacional, local e individual (Servaes y Malikhao, 2007).

Entre los medios comunitarios fruto de la expresión de la comunicación participativa en la práctica, resaltan la radio comunitaria, el teatro popular, el video participativo, la fotografía participativa, entre otros (Fran, 2010). Gumucio (2001) relata con gran proeza un recuento de 50 experiencias en comunicación participativa alrededor del mundo gracias a su involucramiento con la Fundación Rockefeller. En esta investigación, se tomarán tres ejemplos para enmarcar apenas una breve muestra de lo que puede lograr la comunicación participativa.

La primera experiencia de comunicación participativa según Gumucio (2001) data de 1947 en Colombia, mediante la “Radio Sutatenza”, escuelas radiofónicas. Esta fue la primera experiencia del uso de la radio con objetivos educativos para adultos rurales y campesinos pobres. Con los

años, Radio Sutatenza se convirtió en un medio invaluable para la lucha contra el analfabetismo en Colombia. Del mismo modo, fue pionera en lo que se llamaría la “educación integral fundamental”, un concepto que permite a las personas a ser conscientes y asumir su responsabilidad de su propio desarrollo, reconocerse y poder identificar el valor de sus propios recursos (Gumucio, 2001). Entre los objetivos que integran su estrategia, figuran el de alfabetización, aritmética elemental, salud, cultivo, higiene y medio ambiente, contabilidad, desarrollo de capacidades críticas, derechos humanos, entre otros, complementando a la acción de radio, la comunicación interpersonal y capacitación participativa (Gumucio, 2001). La Radio Sutatenza transmitió un promedio de un millón y medio de horas de programación y pereció por causas provocadas por la centralización y el contexto político (Gumucio, 2001).

Otra experiencia trasladada al escenario peruano es Radio Quillabamba en la provincia de la Concepción en Cusco. Si bien en un inicio la emisora estaba vinculada a programación de corte religioso, a partir de la década del 75 se produjeron contenidos relacionados al desarrollo de hábitos de lectura en los recién alfabetizados (Gumucio, 2001). El formato que resultó de mayor aprecio fue la radiorevista, con noticias y entrevistas de educación, análisis, comunicación, participación a través del entretenimiento y dedicatorias musicales (Gumucio, 2001). En estos espacios se recibían y leían cartas desde los rincones más alejados de la provincia, narrando eventos ignorados por los medios tradicionales, como lo fue en su época Sendero Luminoso y el Ejército (Gumucio, 2001, p.61). La participación comunitaria en esta radio fue generada a partir de las organizaciones sociales representativas, narrando entre sus temáticas priorizadas, los temas de discriminación, injusticia y las violaciones de derechos humanos desde una lógica crítica (Gumucio, 2001, p.63).

Un tercer ejemplo también en el contexto peruano nacional es el del Centro de Servicios de Pedagogía Audiovisual para la Capacitación (CESPAC), iniciativa financiada por la FAO en

donde se capacitó durante siete meses a un primer grupo de 27 personas en todas las etapas y destrezas para la producción en video, tales como la investigación, guion, cámara, sonido, edición, producción y difusión (Gumucio, 2001, p.66). Esta forma de abordaje metodológico según Gumucio (2001) constituyó en un desacierto importante debido al alto enfoque técnico. No obstante, uno de los principales aspectos exitosos que tuvo la CESPAC estuvo relacionado a la valoración de las prácticas originales y al conocimiento propio de los sujetos en su medio (Gumucio, 2001). Aquí el componente de capacitación entendido en un sentido más amplio que el desarrollo de habilidades o mejoramiento del conocimiento, sino también entendido desde la organización de los sujetos y sus comunidades para su fortalecimiento fue un componente clave en este proceso aunado a realizarlo en su lengua materna: el aymara (Gumucio, 2001).

1.4.1.2. El estado actual de la comunicación participativa y la era digital

En la última década, la comunicación participativa ha sido no solo implementada en las instituciones pertenecientes a la Cooperación Internacional, así como en las ONGs nacionales e internacionales, sino también se ha estado empezando a utilizar de un modo más amplio incorporando las ventajas de las tecnologías digitales.

Existen posicionamientos diversos de la comunicación alternativa y la digitalización. De este modo, desde un lado más optimista se argumenta que la comunicación participativa se ha convertido en una tendencia importante en la era digital, ya que ha permitido una mayor interacción y colaboración entre individuos y comunidades. Este tipo de comunicación se caracteriza por la participación activa de los usuarios, quienes se involucran en la generación y difusión de contenidos a través de diversos medios digitales (Kligler-Vilenchik, 2017). De acuerdo a ello, la posición más optimista, denota su narrativa en la oportunidad del derribo de barreras y de lógicas verticales de comunicación, por otras más horizontales y dialógicas, lo que Kaplun llamaría “comunicarse todos con todos” (Kaplun, 2019, p.76). Dicho esto, la

comunicación participativa se ha convertido en una herramienta fundamental para la creación de redes de colaboración y trabajo en equipo en línea, lo que ha permitido a las comunidades trabajar juntas en proyectos y objetivos comunes (Jenkins, 2009). Además, ha permitido que los usuarios tengan un mayor control sobre la información que consumen y generan, lo que ha llevado a un mayor nivel de empoderamiento y participación ciudadana en la toma de decisiones (Flew, 2014). Ejemplos de ello lo podemos observar en la esfera cotidiana en donde el uso de las redes sociales y otras tecnologías como el WhatsApp y el teléfono móvil, permite a las comunidades urbano-rurales que cuentan con el acceso, a comunicarse, a producir contenido, una opinión, una imagen a un clic de distancia. No obstante, es evidente que en contextos rurales aún prevalece, aunque cada vez en menor medida, una brecha digital.

Sin embargo, también hay algunos desafíos en la comunicación participativa en la era digital, en las que reside la posición más pesimista. La corriente más pesimista advierte de los peligros que trae la esfera digital en las dinámicas comunicacionales, como los riesgos de banalización de los debates públicos, la circulación abrumadora de desinformación, entre otros (Kaplun, 2019). Así también lo argumentaría Van Dijk, en sus palabras, como el riesgo de la creación de burbujas de información que limitan la exposición a diferentes perspectivas y la generación de discursos de odio y desinformación (van Dijk, 2012). También hay desafíos en términos de la capacidad de las comunidades para gestionar y mantener el flujo constante de información generado por los usuarios (Papacharissi, 2010).

En específico, en las comunidades rurales y contextos latinoamericanos, el concepto de brecha digital, entendida como la desigualdad que vive un grupo versus otro mayor favorecido en las tecnologías digitales, toma especial importancia en el sentido que sobre ella se construyen otros conceptos, tales como el de acceso y el de habilidades digitales (ONU, 2003). Ciertos autores como Kularski y Moller (2012) definen esta brecha desde dos niveles: el primero de acceso y el

segundo de habilidad de uso. Van Dijk & Hacker (2003) por su parte introdujo la definición desde cuatro miradas: el componente psicológico o actitudinal, el material: contar con dispositivos e infraestructura necesaria, las capacidades o habilidades para emplear las tecnologías y el uso o tiempo para usarlas. Esta problemática supone además de brechas relacionadas al campo de lo socioeconómico (Lugo & Ithurburu, 2019), otras, como por ejemplo el grado en que las poblaciones rurales usan las tecnologías digitales, en donde la alfabetización digital, entendida como la capacidad para poder sobrevivir en la sociedad de la información y actuar de forma crítica sobre ella (Barroso & Cabero, 2011), se vuelve vital en este proceso.

De acuerdo a ello, el fenómeno de la apropiación en el desarrollo de la habilidad digital se vuelve en posiblemente una de las partes más importantes de los estudios con comunidades vulnerables para su inclusión y desarrollo. No obstante, en el campo pedagógico de la apropiación de las herramientas digitales para este tipo de público, es necesaria una aproximación interdisciplinar y colectiva sobre su sentido dentro de su cosmovisión y su contexto sociocultural (Rueda, 2005). Por ello, suele ocurrir que, en palabras de Salinas (2013) en comparación, son más exitosos los proyectos pequeños con este tipo de comunidades, ya que logran la apropiación, tanto individual como social, y una asimilación más profunda para la igualdad de oportunidades. De este modo, trasladando este análisis hacia la comunicación participativa, se asocia ello hacia la oportunidad que va ganando la digitalización para proponer una lógica que transita de la participación hacia el campo de la colaboración.

Pero esta apropiación no puede darse sola. Un factor clave será el personal facilitador o docente durante el proceso (Kozma, 2008) que, a su vez, para contextos rurales deberá incorporar habilidades no solo pertenecientes al campo de la tecnología, sino por sobre todo un alto grado de habilidades sociales y de comunicación participativa, entendida como aquella que, en palabras de Martin-Barbero y Corona (Valenzuela, 2019), “mira con el otro”.

Es decir, se trata de articular un proceso en el marco de la multiplicidad, acentuando la importancia de la identidad cultural de las comunidades locales y la democratización y participación en todos los niveles (Servaes & Malikhao, 2007), introduciendo así la vocación educativa de la comunicación popular como un proceso liberador y empoderante fundamental (Alfaro, 2000), en donde se percibe la relevancia de agencia digital, vinculada con las posibilidades que la competencia, confianza y responsabilidad digital ofrecen como una forma de empoderar a las personas mediante las tecnologías, en medio de estos procesos de apropiación, adopción, adaptación y uso responsable (Passey et al., 2018).

Sin duda, la llegada del Internet y las nuevas tecnologías ha revolucionado la manera en cómo las personas interactúan, se relacionan y al mismo tiempo comunican. Esto sería parte de lo que indicaría Martín-Barbero (1993) como una transición de hibridación hacia el mundo global y su interacción en nuestra era, una era que dicotómicamente fomenta una mayor participación ciudadana incorporando la esfera digital, pero que a su vez presenta un reto en zonas rurales en cuanto a las brechas existentes debido a las aún hay graves carencias como la electricidad o el agua potable (Gumucio, 2001).

Como conclusión de este segmento sobre comunicación participativa, si bien es evidente que las nociones más primigenias de la variable histórica de la incorporación del concepto de la participación y la comunicación participativa data de las décadas de los años 70 y los 80, este tipo de comunicación permitió conocer muy de cerca el mundo popular y su importancia en la sociedad en medio de su apuesta por una organización popular y democrática.

Según los autores vistos anteriormente, se entiende que la comunicación participativa es aquella comunicación que pone en el centro y como punto de partida a la comunidad en su conjunto,

desde una lógica de pedagogía dialogal de Freire por el respeto de la otredad como una apuesta por una democratización de sus voces. Es importante indicar que este tipo de comunicación contiene una lógica horizontal, en donde se da más importancia al proceso comunicativo mismo como resultado de las dinámicas colectivas y la apropiación. Como bien coinciden los autores, este tipo de comunicación resalta los puntos de vista de los sujetos desde el acceso hacia recursos democratizantes, en donde su voz pueda ser escuchada y valorada, su participación en el proceso, hasta dinámicas más avanzadas como su autogestión.

Asimismo, en nuestros días se observa que la digitalidad ha ganado terreno y ha generado grandes cambios en la dinámica social. Hoy cada vez más poblaciones urbano-rurales cuentan con un celular como extensión de sus brazos y con ella, la oportunidad de comunicarse, de tener una voz propia y de mantenerse hiperconectado con la incorporación de las redes sociales dentro de las funcionalidades del móvil. De este modo, inconscientemente hemos transitado de sujetos que son receptores, hacia sujetos que producen información, diálogos, comunican a través de textos e imágenes en la esfera digital, entrando en una lógica de colaboración.

En conclusión, la comunicación participativa en la era digital es una tendencia importante que ha permitido una mayor interacción y colaboración entre individuos y comunidades. Aunque hay desafíos a superar, la comunicación participativa es fundamental para la creación de redes de colaboración y trabajo en equipo en línea, lo que ha llevado a un mayor nivel de empoderamiento y participación ciudadana en la toma de decisiones.

Si bien posiblemente la radio comunitaria haya sido uno de los medios de comunicación más difundidos bajo el enfoque de la comunicación participativa desde el comienzo de su uso, en la presente investigación se explorará con mayor detenimiento la fotografía participativa como medio comunitario y como metodología relevante, incorporando, además, el componente digital

en medio de un escenario adverso: la COVID-19. Se seleccionó el método de fotografía participativa debido al poder que tienen las imágenes para causar procesos disruptivos y reflexivos en medio del contexto de confinamiento por la pandemia global, en donde al mismo tiempo se sufría un agotamiento generalizado por la gran cantidad de información recibida, al mismo tiempo que la preocupación de los riesgos para la salud pública y para la economía de la región y del mundo entero. Se considera que este proceso contiene legitimidad puesto que las personas forman parte del proceso de planificación, desarrollo comunicativo, así como producción del mismo y toma de decisiones (Bonilla, 2020), pudiendo a través de las imágenes mostrar la realidad y sus interpretaciones desde sus miradas para poder deconstruir el tejido social existente y ejercer incidencia para poder reconstruirlo.

1.4.2. La fotografía participativa: mirar con sus ojos

En este apartado, se explorará el concepto de la fotografía participativa, desde sus orígenes, su importancia dentro del marco de la comunicación participativa y comunitaria, así como la relevancia del proceso y de sus protagonistas como actores del cambio social.

1.4.2.1. Antecedentes de la fotografía participativa: fotografía etnográfica y fotografía documental

Una de las primeras vinculaciones al uso social de la fotografía fue la fotografía etnográfica y la fotografía documental. Se puede indicar que ambas corrientes fueron predecesoras de la metodología de la fotografía participativa ya que constituyen los primeros signos vigentes de la evolución del hecho fotográfico como un componente meramente técnico y estético, dando paso al estudio central de la fotografía como un vehículo de significación, comunicación, protesta y conocimiento de la realidad social.

Scherer (1995) como citado en Brisset (1999), se define a la fotografía etnográfica como *“el uso de las imágenes para la comprensión de la cultura, tanto la de los sujetos como la de los fotógrafos”* (Brisset, 1999, p.5). Los orígenes de lo que se podría considerar como los primeros vestigios de la fotografía etnográfica data de los años 1840 en adelante, donde se utilizaba la imagen fotográfica para retratar a personas nativas como en China y Estados Unidos (Brisset, 1999). Una década más tarde, se desarrolla el primer intento de sistematización del estudio etnográfico a través de la visualidad, como el manual para informes etnológicos, propuesto por la Asociación Británica para el Avance de la Ciencia (Brisset, 1999). Asimismo, más tarde en 1922 se incorporaría la fotografía como un medio anexo a la observación participante (Brisset, 1999).

Uno de los rasgos más destacables de la fotografía etnográfica es su propósito como instrumento metodológico y su aporte para la antropología como disciplina, así como para el proceso investigativo en sí mismo. (Reyero, 2006). No obstante, uno de los temas importantes a distinguir es que la imagen fotográfica es producida desde una mirada de un sujeto que es el que tiene la cámara y registra al otro, produce una narración que al mismo tiempo es contada con una intencionalidad, que en palabras de Reyero, brinda una lectura de una realidad leída desde una perspectiva singular (Reyero, 2006). De acuerdo a ello, han surgido algunas críticas que denotan que el fotoetnógrafo «invade» el espacio social de los miembros de otra cultura, que es muy difícil que pase desapercibido y que, por tanto, la materia de investigación podría tener un sesgo.

En líneas generales, el aporte que tiene la fotografía etnográfica para el campo científico es vasto, debido a que a partir del registro visual se materializan y detallan factores o acciones que no pueden ser explicados tan extensamente con palabras. No obstante, es importante indicar que el aporte de la fotografía etnográfica está objetivado por quien sostiene la cámara, y que registra una realidad que en muchas ocasiones es ajena a sí mismo, y que por tanto las

interpretaciones científicas y antropológicas van a contener un inevitable sesgo de quien ejecuta y emplea esta metodología.

Por otro lado, la fotografía documental surge en Estados Unidos, especialmente en Nueva York a inicios del siglo pasado por la necesidad de crear procesos de conciencia social mediante la muestra de las desigualdades a través de la visualidad, en donde las fotografías también se podían convertir en vehículos de denuncia, trascendiendo la fotografía en sí misma el campo estético, para concentrarse en retratar la realidad (Guerrero, 2018). Son varios los que dejaron a su paso vestigios de la instauración de la fotografía documental como Jacob Riis, o los fotógrafos pertenecientes al Farm Security Administration (Guerrero, 2018) entre muchos otros.

Guerrero (2018) además identifica cuatro variables clave para catalogar el estilo documental fotográfico. La primera variable está vinculada con el contenido y la temática con la que se va a trabajar en el campo fotográfico. Aquí, uno de los principales propósitos de la fotografía documental es mostrar la realidad para poder a través de su contribución reformarla y así crear mejores sociedades (Guerrero, 2018). Un segundo punto está vinculado al método de trabajo empleado por el fotógrafo y su modo de acercarse a la realidad objetivada (Guerrero, 2018). Como tercer y cuarto factor, el objetivo perseguido en sí mismo y el público. De esta manera, actúa como una huella que documenta una realidad a través de la imagen, una realidad que es certera y auténtica (Guerrero, 2018). Sin embargo, este estilo fotográfico también basa su lógica en que un sujeto externo a la dinámica social retratada es el fotógrafo, y que, por ende, registra la realidad según sus propios imaginarios.

Tanto la fotografía etnográfica como la fotografía documental como se ha observado, han contado a lo largo de la historia aportes valiosos, tanto para la academia, como para las dinámicas sociales. No obstante, con el surgimiento de las posturas críticas y contrahegemónicas

de la percepción del desarrollo y a su misma vez, del traslado de esta nueva mirada que pone en el centro a la comunidad, a la justicia social y al otro como protagonista, da paso a cuestionar su empleo y proceder a preguntarse, ¿cómo cambian las cosas cuando el sujeto que usualmente era fotografiado pasa a ser el que coge las cámaras -en esta época inclusive, los celulares- y pasa a retratar él mismo su realidad? ¿Cómo a su vez cambia nuestro paradigma y nuestra mirada si las reflexiones y percepciones nacen desde el otro? Es así como surge la metodología de la fotografía participativa como una respuesta de acercamiento más justo a estas interrogantes.

1.4.2.2. Origen de la fotografía participativa

La fotografía participativa tuvo sus orígenes en la experiencia de Caroline Wang y Ann Burris en la década de los años 90, donde lograron que mujeres residentes en China puedan fotografiar las vivencias que experimentan diariamente, en especial aquellas vinculadas a las condiciones de salud y trabajo y se generen procesos de reflexión del tema (Wang & Burris, 1997).

Para Wang y Burris (1997), la fotografía participativa es un proceso y una metodología en donde las personas pueden identificar, representar y empoderar su comunidad a través de una técnica fotográfica en específico. De este modo, la fotografía participativa tiene tres metas principales. La primera es poder permitir que las personas registren y reflejen las fortalezas y preocupaciones de su comunidad (Wang y Burris, 1997), la segunda es promover el diálogo crítico y el conocimiento sobre ciertas cuestiones importantes mediante debates de fotografías en grupos grandes y pequeños (Wang y Burris, 1997), y la tercera es poder llegar a los responsables de la formulación de políticas (Wang y Burris, 1997).

De este modo, la metodología de la fotografía participativa existe para permitir que las personas actúen como registradores y potenciales catalizadores del cambio en sus comunidades. Además, utiliza la inmediatez de la imagen visual para proporcionar evidencia y promover medios efectivos y participativos de compartir experiencia y conocimiento (Wang & Burris, 1997).

Es relevante destacar que la fotografía participativa es producto de la inspiración del método de Freire de la educación liberadora. Así, Freire buscó con este método de aprendizaje, despertar el interés y la integración del hombre y la cultura con base en sus propias experiencias personales. Se preocupó porque todos los seres humanos puedan cultivar su espíritu crítico, responsable y de participación que lleve a la constante transformación social (Ocampo, 2008).

Adicionalmente, la metodología de la fotografía participativa posee algunas ventajas y limitaciones, a continuación, relatamos las principales.

Tabla 1: Ventajas y Limitaciones de la fotografía participativa

Ventajas	Limitaciones
La fotografía participativa tiene la capacidad de promover la participación de las personas en su comunidad.	Necesita mucha disponibilidad temporal por parte de los participantes para llevar a la práctica esta metodología. Quienes no dispongan de tiempo pueden sentirse marginados.
Es una herramienta adecuada para ser usada en el área de educación por su capacidad de adaptación.	Falta representatividad en los resultados por lo que no pueden ser generalizables.
Si se triangula con otras técnicas se potencia su efectividad.	Se desconoce si el empoderamiento de los participantes tiene efectos a largo plazo.
Promueve la capacidad de comunicación entre los participantes	Se necesitaría un mayor seguimiento de los proyectos a largo plazo y realizar estudios longitudinales.

Es una técnica especialmente indicada para dar voz y atraer a las personas a través de métodos no convencionales.	Los facilitadores pueden transmitir prejuicios a los participantes, lo cual puede sesgar o manipular el proceso.
Produce conocimiento de la comunidad con la que se trabaja a nivel social, económico y cultural.	La percepción y el significado de las fotografías puede resultar ambiguo y confuso.
Permite visibilizar otros temas sociales que en investigaciones tradicionales y menos creativas no saldrían.	La toma de fotografías dificulta la expresión de los conceptos abstractos.
Permite pequeñas pero prácticas transformaciones sociales y facilita consensos.	
Tiene la capacidad de empoderar a nivel individual, grupal y cohesionar a quienes participan en su realización.	
Implica a los participantes en la elaboración del proceso analítico y en la investigación en general.	
Genera debates y posibles cambios en torno a las políticas públicas.	
El acto propio de fotografías estimula la participación.	
Combina la reflexión y la acción de investigadores e investigados como aprendizaje bidireccional.	

Elaboración propia basada en (Escalante, 2015).

Uno de los aspectos esenciales de todo proceso participativo es su gente, y el caso de la fotografía participativa no es la excepción. De acuerdo a ello, Cubillos (2012) resumiría que el potencial de la práctica fotográfica como proceso de reflexión, interpretación y discusión, se convierte en una terapia no convencional que activa redes conversacionales que propenden hacia la reflexión sobre las experiencias de los sujetos, permitiendo la construcción de rutas narrativas de significación en donde emergen otras formas de sentir y hacer inteligible el mundo. Es importante resaltar que desarrollar procesos participativos desde la foto participativa u otras técnicas o metodologías permiten a la población generar procesos reflexivos más activos, reconocerse en medio de la dinámica y ser parte de la acción. Facilitar que procesos como este

sucedan está vinculado a la contribución de poder fomentar el desarrollo del autorreconocimiento, para luego poder empezar desde lo pequeño, en ir generando pequeñas dinámicas de empoderamiento ciudadano y cultural.

1.4.2.3. La metodología de la fotografía participativa

Hasta el momento, no existe una teorización sobre la metodología y empleo de la fotografía participativa de forma única. Por ello, a continuación, se recogerá varias experiencias de investigadores y estudiosos de la fotografía participativa, para luego contrastar cada una de las metodologías y sus respectivas fases y así establecer una conclusión general.

Una experiencia realizada recientemente fue la del empleo de la fotografía participativa con personas migrantes, en especial mujeres durante el 2019 (Montoya et.al, 2019). Aquí, la investigadora ha planteado cuatro grandes fases: La primera fase, constituyó en el reclutamiento del público participante de la técnica. En su caso, de personas migrantes retornadas (Montoya et.al, 2019). Esta fase consistió en invitar a las y los estudiantes a poder participar del taller de fotografía, se explicó a grandes rasgos la metodología (Montoya et.al, 2019). Luego de ello, la investigadora propone la segunda fase como la elección del tema a investigar por parte de las y los participantes. Una vez realizado esto, se toman las fotografías, en donde las y los participantes realizan sus registros según los temas y subtemas elegidos. La siguiente fase identificada es la investigación y documentación (Montoya el. Al, 2019), en donde se recaban las fotografías y se establece un documento narrativo de ellas. La cuarta fase es la presentación de hallazgos de la fotografía participativa. En el caso de esta experiencia fue la puesta en el salón de clases (Montoya et.al, 2019), aunque en otras experiencias se suele hacer la exposición pública (Sanz et.al, 2018).

Precisamente, una segunda experiencia a destacar es la señalada por Rey et.al (2020), quien propone tres fases, parecidas a las de Montoya. La primera, consiste en la capacitación y fomento de la capacidad de las y los participantes con los instrumentos, en este caso, cámaras, baterías, películas, proyectores, entre otros (Rey et al., 2020).

Una vez que esto sucede, la segunda fase involucra al proceso de implementación y recogida de datos tras los debates o grupos de reflexión (Rey et al., 2020). Aquí Rey combina la segunda y tercera fase indicada por Montoya et al. (2019) y destina aquí la producción fotográfica. Por último, la última fase de este análisis corresponde a los discursos de las y los participantes a través de los cuales relacionan las fotografías con su contexto y su realidad, como un proceso reflexivo, crítico y de generación de agencia (Rey et al, 2020).

Otros autores reforzarían lo estipulado al incluir dentro de estas fases propuestas por Rey, algunas otras etapas para complementar el estudio, tales como lo propuesto por Sanz et al. (2018), en donde se destacan fases como la ideación de equipo, que consistiría en especificar la población a la cual va dirigida la intervención, así como de sus rasgos más preponderantes para su análisis; luego, la conformación del equipo, compuesto por tanto el público objetivo participante, como el personal que es facilitador del proceso.

En tercer lugar, la formación previa. En esta fase, se dota a los participantes de sesiones formativas para poder adentrarse a la práctica fotográfica, sus objetivos, además del marco ético de trabajo según cada contexto. Como cuarto punto se encontrará la entrega y reparto de material para el proyecto de fotografía participativa, entre ellos cámaras fotográficas, implementos electrónicos y demás asociados. Aquí en palabras de Rey at al. (2020), concluiría la fase de lo que ella llamaría capacitación y fomento de la capacidad a los participantes.

Desde la perspectiva de Sanz et al. (2018), las fases siguientes de elección del tema por parte de los participantes es de suma importancia, pues reflejará sus intereses intrínsecos en su dinámica social. Para ello, se recomienda facilitar este tipo de espacios con técnicas como lluvia de ideas y facilitación de campo (Sanz et al, 2018).

Posteriormente, se procede a la toma misma de las fotografías en donde las y los participantes tomarán las fotos que consideren pertinentes para representar la realidad o el fenómeno social que quieren retratar. Acto seguido, se incorpora la fase de discusión por parte del equipo facilitador. Entre las preguntas que se esperarían recoger de esta fase, Sanz et al. (2018) identificaría las siguientes que son a su vez, parte de la metodología dialogal de Freire: *“¿qué podemos observar en la foto? ¿qué está ocurriendo realmente en la foto?, ¿qué supone lo observado en sus vidas? ¿por qué existe dicha realidad o problema? ¿cómo podemos fortalecernos a través del nuevo conocimiento? ¿qué se puede hacer para ponerle remedio?”* (Sanz et al. 2018, p.12).

La penúltima fase expuesta por Sanz es la vinculada al recojo y análisis de resultados producto de la experiencia de fotografía participativa. Aquí, los autores mencionan que esta recolección se realiza mediante una técnica oral de método abierto. Usualmente, *“se crean grupos de discusión (workshops), que realizan un diálogo crítico para explorar los aspectos comunitarios a estudio. El facilitador ejerce de moderador, organiza las sesiones y crea las temáticas semiestructuradas a tratar. Así mismo, se codifican los datos, obteniendo las primeras hipótesis preanalíticas, se valoran los resultados y aplican indicadores de calidad”* (Sanz et al. 2018, p.13).

La última fase del proceso responde a la difusión de los hallazgos encontrados. Usualmente se hace en 2 fases, primero a nivel interno con los participantes del proceso, y luego a través de acto público, como por ejemplo una expo-galería fotográfica, o iniciativas similares (Sanz et al. 2018).

Recientemente, se está empleando la metodología de la fotografía participativa en medio del auge digital. De acuerdo a ello, se rescata la experiencia de Médicos del Mundo Cataluña y Médicos del Mundo El Salvador quienes pusieron sobre la mesa una adaptación de la metodología de la fotografía participativa durante los tiempos de la COVID-19. En este sentido, si bien no postulan específicamente una serie de fases, dieron a conocer los pasos que emplearon para llevar a cabo la técnica usando teléfonos celulares. De este modo, se denota que, en palabras de los autores precedentes, se observa la fase 1 y 2 de Sanz, pero trasladada al campo digital mediante una formación semi-presencial que incluía la incorporación de un blog didáctico e interactivo para poder acompañar el proceso formativo, como también sesiones presenciales (Giner, 2021). Además, se indica que este blog formativo era un recurso asincrónico en el que las y los participantes podían recurrir y tener un soporte permanente. Luego, la aplicación de las cámaras móviles se dio en la salida de campo durante diez días por el grupo de participantes (Giner, 2021). Finalmente, se puede denotar que la última fase estuvo asociada, a diferencia de los autores precedentes, a un concurso fotográfico, denominado “Miradas sin Voz”, en el que las personas que participaban de forma activa en los talleres híbridos de fotografía participativa podían sumarse (Giner, 2021).

En conclusión, si bien no existe una metodología teorizada y sus fases, para este proyecto se valorará las siguientes 5 fases que se adaptan al cariz del estudio de caso:

- Selección del tema y subtema a investigar
- Preparación teórica sobre fotografía y sus usos – adaptado para formato móvil
- Toma de fotografías
- Análisis de resultados
- Exposición interna y externa

1.4.2.4. Ética en el empleo de la foto participativa

Escalante advertiría ciertos riesgos que tienen que ser tomados en cuenta en el empleo de la técnica de la fotografía participativa en comunidades. De acuerdo a ello, entre los principales dilemas éticos puede encontrarse en la dirección intencional de la experiencia por parte del personal facilitador (Escalante, 2015), además de la falta de consenso sobre la práctica misma (Escalante, 2015).

Otros autores coincidirían y argumentan que la fotografía participativa puede presentar desafíos éticos únicos que deben ser considerados cuidadosamente para evitar dañar a las personas y las comunidades involucradas. Algunos de los aspectos éticos más importantes que deben ser considerados en la fotografía participativa incluyen:

- **Consentimiento informado:** Los participantes deben estar completamente informados sobre el propósito de la fotografía y cómo se utilizará, y deben dar su consentimiento de forma voluntaria y explícita (UNESCO, 2013), (The University of Edingburgh, 2020).
- **Protección de la privacidad:** La privacidad de los participantes debe ser protegida, y cualquier imagen que pueda identificarlos debe ser manejada con precaución (UNESCO, 2013), (The University of Edingburgh, 2020).
- **Evitar la explotación:** La fotografía no debe ser utilizada para obtener beneficios personales o económicos a expensas de los participantes (UNESCO, 2013), (The University of Edingburgh, 2020).
- **Representación justa:** Los participantes deben ser representados de manera justa y precisa en las imágenes, evitando estereotipos y prejuicios (UNESCO, 2013), (The University of Edingburgh, 2020).

- **Accesibilidad:** Los participantes deben tener acceso a las imágenes y tener voz en cómo se utilizan y presentan (UNESCO, 2013), (The University of Edingburgh, 2020).

De otro lado, otros investigadores añadirían algunos conceptos clave adicionales respecto a los aspectos éticos en las técnicas visuales participativas. De acuerdo a ello, Wang and Redwood Jones (2001), incluiría a lo ya indicado en las líneas precedentes, que las personas tienen derecho a la intimidad tanto en espacios privados como públicos, por lo que es importante recordar que no necesariamente es ético fotografiar a otras personas en la vía pública sin su previa aprobación. Estos autores también contemplarían que es importante tener en consideración la seguridad de las y los participantes fotografiados, dados los casos en los cuales las fotografías desarrolladas pudieran avergonzar o poner en riesgo la seguridad del sujeto fotografiado.

1.4.2.5 Proyectos de fotografía participativa en el país y en el mundo

Son muchas las experiencias en el empleo de la fotografía participativa en contextos de desarrollo, sin embargo, a continuación, se detallarán primero algunas de las experiencias más afines o relacionadas a contextos rurales y a su vinculación con las categorías de análisis como la identidad, que es materia del presente estudio. En segundo lugar, también se detallarán otros ejemplos empleando especialmente la metodología de fotografía participativa usando cámaras móviles.

En cuanto al escenario iberoamericano, se destaca una experiencia relativamente reciente con mujeres agro-empresarias en Colima, México y con mujeres propietarias de tierras agrícolas en Iowa, Estados Unidos (Prado-Meza & Carter, 2017). En ambos proyectos, se buscó compartir el sentido de identidad y las reflexiones en torno a la participación y percepción de la mujer en el campo agrícola. En el contexto latinoamericano, se puede encontrar la experiencia chilena,

denominada *“la voz en la mirada: fotovoz como una metodología para explorar los procesos de inclusión-exclusión desde la perspectiva del estudiantado”* (Yáñez-Urbina et al., 2018, p.1).

Desde el escenario nacional, se destaca la experiencia de los Talleres de Fotografía Social - TAFOS iniciándose en la década de los ochenta en el Agustino (Lima) y en Ocongate (Cusco), para luego expandirse hasta 1998 por diversos otros distritos de la capital, como Chorrillos, Barrios Altos, Villa el Salvador, así como en la Universidad San Marcos y trabajando con poblaciones urbano marginales; por el norte en Piura y en San Martín, trabajando con campesinos, jóvenes y docentes; por el centro en Junín, cuyos participantes fueron trabajadores mineros; y por el sur, en Apurímac con artistas, profesores y profesionales urbanos; en Cusco, tanto en la capital del departamento del Cusco, como en Espinar, Ocongate y Canas, cuyos participantes fueron en su mayoría jóvenes y campesinos (Archivo fotográfico TAFOS/PUCP, s.f.). En los mencionados talleres, los más de 200 pobladores registraron su realidad y sus desafíos con propósitos diversos. Estos talleres eran autogestionados por sus pobladores, en donde las fotografías surgían de una necesidad interna por relatar sus problemáticas y su memoria colectiva a través de la visualidad (TAFOS, 2006) (Colunge, 2022). De acuerdo a ello, el personal facilitador cumplió un rol de apoyo y capacitación, mas no de tomar decisiones directas (Archivo fotográfico TAFOS/PUCP, s.f.). La metodología para llevar a cabo los talleres estaba compuesta por dos momentos principales: la capacitación técnica y las tareas encomendadas, todo ello desde una lógica práctica, en el que, con cámara en mano, el participante hacía un registro libre y, al mismo tiempo, iba aprendiendo los elementos técnicos de la fotografía a través de la práctica cotidiana. Una vez realizadas las tomas, se revelaban y se discutía en los talleres sobre los contenidos de las fotografías y la lectura de la realidad a través de sus ojos (Archivo fotográfico TAFOS/PUCP, s.f.).

Otra de las experiencias más recientes es el proyecto Ojos Propios, impulsada por la Asociación de Comunicación audio-visual, que utiliza la fotografía participativa desde el 2009 para *“preservar las culturas, crear consciencia para fomentar el cuidado del medio ambiente y del patrimonio nacional, visibilizar el impacto de proyectos de ayuda humanitaria en comunidades vulnerables, solucionar problemas, celebrar éxitos (...)”* (Ojos Propios, s.f.). Justamente, una de las experiencias del proyecto fue objeto de estudio mediante una tesis desarrollada por Claudia Holgado, en la que se relata y detalla el proceso empleado en estos talleres desde la experiencia de los pobladores de Morococha, en medio del proceso de reasentamiento de esta comunidad fruto de ejecución del proyecto minero “Toromocho” (Holgado, 2014).

Por otro lado, recientemente es sabido que, con la llegada de los teléfonos celulares, la fotografía participativa se ha vuelto más accesible y ubicua. Aquí hay algunos ejemplos actuales de fotografía participativa que involucran el uso de teléfonos celulares:

En primer lugar, el ejemplo de "Everyday Africa": Es una cuenta de Instagram que presenta fotografías tomadas por ciudadanos africanos comunes con sus teléfonos celulares. El proyecto es un símil de fotoperiodismo colaborativo o participativo. La cuenta ha ganado popularidad por mostrar una imagen más auténtica y positiva de África que la que a menudo se presenta en los medios de comunicación occidentales. La iniciativa fue creada por Peter DiCampo y Austin Merrill en el año 2012. Si bien no hay todavía información que brinde mayor claridad sobre cómo se desarrolló metodológicamente Everyday Africa, es un ejemplo actual y legítimo del poder de la visualidad ciudadana. Las y los participantes dentro de la esfera digital, usan el hashtag #everydayafrica para poder participar dentro de la red social. Este proyecto ha dado lugar a una exposición itinerante y un libro que destaca la diversidad y la complejidad de la vida en África (Everyday Africa, marzo 20, 2023).

Asimismo, se destaca la experiencia de "The Maputo Project", un proyecto de fotografía participativa que involucra a jóvenes de bajos recursos en la ciudad de Maputo, Mozambique. El proyecto es una iniciativa conjunta de la organización sin fines de lucro "Fotógrafos sem Fronteiras" y el British Council. Los jóvenes participantes reciben capacitación en fotografía y son equipados con teléfonos móviles para capturar imágenes de su entorno y de sus experiencias cotidianas (Fotógrafos sem Fronteiras, 2018).

Además de fomentar la creatividad y la autoexpresión, el proyecto tiene como objetivo proporcionar a los jóvenes participantes habilidades y conocimientos que puedan ser útiles en el futuro, como el uso de tecnología móvil y la fotografía como herramienta de comunicación (British Council, 2017). Las fotografías tomadas por los jóvenes se han exhibido en varias exposiciones en Mozambique y en el extranjero, y han sido objeto de publicaciones y documentales que destacan las historias y perspectivas de los jóvenes de Maputo (Fotógrafos sem Fronteiras, 2018). "The Maputo Project" es un ejemplo inspirador de cómo la fotografía participativa y el uso de teléfonos móviles pueden ser herramientas poderosas para empoderar a jóvenes en situaciones vulnerables y fomentar la creatividad y la autoexpresión.

Por otro lado, el proyecto "Inside Out Project": Es un proyecto global de arte participativo fundado por el artista francés JR. Los participantes pueden enviar sus propias fotografías a través de la aplicación móvil "Inside Out" y reciben una impresión en papel de su fotografía en un tamaño ampliado para exhibirla en lugares públicos. La iniciativa ha involucrado a más de 260,000 participantes en todo el mundo desde su inicio en 2011 (JR Art, marzo 20, 2023). Así también, el artista francés utiliza dichas imágenes para recrear murales a gran escala en todo el mundo, con el objetivo de fomentar la participación comunitaria y la inclusión social. (JR Art, marzo 20, 2023).

Asimismo, recientemente la pandemia de COVID-19 ha afectado profundamente la forma en que las personas se comunican e interactúan en todo el mundo. En este contexto, la fotografía participativa con teléfonos móviles ha emergido como una forma importante de documentar y compartir experiencias durante la pandemia.

En el contexto de la pandemia, la fotografía participativa ha sido utilizada para documentar la vida cotidiana durante el encierro y las restricciones de movilidad. Por ejemplo, un estudio realizado en España por García-Rivera y otros (2021) utilizó la fotografía participativa para explorar las experiencias de la vida cotidiana durante el confinamiento. Los participantes tomaron fotografías de sus hogares, actividades diarias y la forma en que se relacionaban con su entorno durante el confinamiento.

En otro ejemplo, en el Reino Unido, la organización benéfica Photovoice lanzó un proyecto de fotografía participativa llamado "Behind the Mask" para documentar la experiencia de la pandemia desde la perspectiva de las personas que trabajan en el sector de la salud. Los participantes tomaron fotografías de sí mismos usando equipo de protección personal, junto con reflexiones sobre su trabajo y la pandemia en general (Photovoice, 2020).

La fotografía participativa también ha sido utilizada para documentar la experiencia de los niños durante la pandemia. En un proyecto llamado "Covid-Kids: Our New Life", los niños en los Países Bajos tomaron fotografías de sus hogares, actividades diarias y sentimientos durante el encierro (UNICEF, 2020).

En conclusión, la fotografía participativa con teléfonos móviles ha sido utilizada en diferentes contextos para documentar y compartir experiencias durante la pandemia de COVID-19. Desde la vida cotidiana durante el encierro hasta la experiencia de los trabajadores de la salud y los

niños, esta forma de investigación colaborativa ofrece una oportunidad para que las personas compartan sus perspectivas y experiencias de una manera visual y poderosa.

1.4.2.6. La fotografía participativa y las cámaras móviles

El contexto actual ha dado paso al auge de la fotografía digital y en especial, de la incursión del teléfono móvil para este propósito. El avance tecnológico ha permitido la inserción de una cámara con uno -o varios- lentes dentro de la arquitectura móvil y con él, la hiperproducción sin precedentes de imágenes fotográficas como medio de expresión en vasto repositorio de las redes sociales gracias a Internet (Bañuelos, 2017).

Aunado a este hecho, la fotografía digital en la actualidad se caracteriza por su contribución para el establecimiento de vínculos emocionales, así como para poder construir o reforzar una identidad personal mediante las redes sociales (Bañuelos, 2017). Esta lógica de desarrollo de lazos se volvería en uno de los ejes centrales de la fotografía digital (Bañuelos, 2017), en donde además rompe ciertos paradigmas del siglo pasado de la concepción de la fotografía analógica o la fotografía tradicional.

Hay expertos quienes denominaron a esta era, la era de la post-fotografía, que supone un cambio fundamental y estructural de la fotografía en sí misma (García, 2015). Según Joan Fontcuberta (2018), la post-fotografía es un término que se refiere a "una cultura visual que se extiende más allá de la fotografía y que se caracteriza por la hibridación, la manipulación y la fusión de diferentes medios y lenguajes" (p. 13). En otras palabras, la post-fotografía implica una ruptura con las ideas tradicionales de la fotografía como una representación objetiva de la realidad y se centra en la exploración de nuevas formas de expresión visual.

Uno de los aspectos más importantes de la post-fotografía es la capacidad de manipular y modificar las imágenes de una manera nunca antes posible, o como lo argumentaría García (2015) en la transformación del objeto físico al objeto digital, de por tanto información binaria e inflexible, a aquella que puede ser manipulable y alterable. Con el uso de herramientas digitales avanzadas, como el software de edición de imágenes, los fotógrafos pueden alterar la realidad de una manera cada vez más sofisticada. Según Lev Manovich (2013), la post-fotografía se caracteriza por "la capacidad de manipular y transformar las imágenes en tiempo real, la producción de híbridos entre diferentes medios, y la utilización de algoritmos para la generación de nuevas imágenes" (p. 30).

Otro aspecto importante de la post-fotografía, y que se encuentra relacionada con esta investigación es su vinculación con la cultura de la red. La proliferación de imágenes en línea ha llevado a una mayor democratización de la fotografía y a la aparición de nuevos formatos de imagen, como los memes y los GIF. Según David Bate (2019), la post-fotografía "se refiere a la cultura visual que se ha desarrollado en el contexto de la comunicación en línea y las redes sociales, y que se caracteriza por la rápida circulación y la fragmentación de las imágenes" (p. 21).

De este modo, es importante entender que la post-fotografía representa una nueva forma de entender la fotografía en el siglo XXI. Al abrazar la manipulación y la fusión de diferentes medios y lenguajes, la post-fotografía permite a los artistas explorar nuevas formas de expresión visual y desafiar las ideas tradicionales de la fotografía como una representación objetiva de la realidad. No obstante, la era de la post-fotografía también trae consigo una perspectiva interesante desde la comunicación participativa. Durante la última década se viene encontrando experiencias empíricas sobre fotografía participativa incorporando las tecnologías digitales o los teléfonos móviles. Así también, da paso para que las personas compartan (Casanova et. al, 2022) sus

perspectivas y experiencias o crear un espacio para la comunicación y la discusión de una manera que sea instantáneamente atractiva y accesible para todos. Además, debido a los avances tecnológicos, en la fotografía digital permite mejorar la calidad de una fotografía, como el contraste, el brillo la luz o el color (Casanova et. al, 2022). Se entiende además que los participantes pueden enfocarse más en ideas, problemas y fortalezas, y dedicar menos atención al aspecto técnico de la fotografía. Como señala Pink, "las cámaras móviles han transformado la forma en que los participantes pueden documentar y compartir sus experiencias, y la forma en que los investigadores pueden acceder a estas perspectivas" (2015, p. 185).

Sin embargo, también existen desafíos asociados con el uso de la fotografía participativa y las cámaras móviles. Por ejemplo, es importante considerar la ética de la toma de fotografías (ver subcapítulo de ética en la fotografía participativa para mayor información en la presente tesis) y la privacidad de las personas involucradas en el proceso. Además, es importante tener en cuenta que no todas las personas tienen acceso a cámaras móviles o a la tecnología necesaria para compartir sus imágenes en línea.

La reducción de las barreras de acceso para la adquisición de un teléfono móvil, así como una banda de Internet permite comprender que el estudio materia de la presente investigación capitaliza la utilización de los celulares smartphone para el desarrollo de los talleres de fotografía participativa en Sicuani y en Pitumarca. En ambos casos, se otorgó un financiamiento pequeño para la compra de equipos y sus respectivas recargas. Del mismo modo, la utilización del equipo móvil permitió permanecer hiper conectados entre sí, así como aprovechar las redes sociales diversas para afianzar lazos comunicativos, así como procesos reflexivos y dialogales.

1.4.3. La fotografía como proceso de comunicación: el hecho fotográfico

Si bien el concepto teórico del hecho fotográfico es extenso y complejo, abarcando inclusive los componentes técnicos, este apartado se encarga de brindar un primer abordaje teórico de estos conceptos, pero se pone especial énfasis en la fotografía como un proceso de comunicación, de contenido y de proceso desde quienes las han producido. Especialmente esta focalización luego será materia de análisis en la investigación.

La fotografía es un medio de comunicación muy poderoso y versátil que permite la transmisión de información visual de manera instantánea y efectiva. Según Sontag (1977), la fotografía es un hecho, una realidad objetiva que se puede tocar y que representa una verdad visual de lo que se está capturando. Por lo tanto, la fotografía puede ser utilizada para transmitir información, emociones y perspectivas culturales de una manera más rápida y efectiva que el texto.

La práctica de la fotografía ha permitido para Ramírez (2011) que los sujetos se reconozcan y conozcan entre sí, al mismo tiempo que configuren sus crónicas de actividades, viajes, onomásticas, celebraciones y momentos especiales. Por tanto, los recuerdos plasmados en las fotografías ponen de manifiesto el sentido de participación trascendiendo el hecho fotográfico mismo (Ramírez, 2011).

Bajo este primer abordaje, podemos darnos cuenta de la importancia de entender a la fotografía no solo en cuanto al sentido lato de la imagen, sino en cómo esta esconde dentro de sí un proceso comunicativo (Paz, 2002), que contiene un lenguaje visual, en donde se expresa un acontecer, bajo la lógica de la persona que fotografía desde su propio imaginario con una intencionalidad dada, que al mismo tiempo invita a la deducción, interpretación e imaginación,

así como a la vinculación social, cultural, histórica o de tejido de memorias en los sujetos que observan la imagen dada (Paz, 2002).

Frente a ello, Bourdieu enfatizaría que la fotografía además permitiría la posibilidad que el fotógrafo pueda realizarse o sentir su capacidad propia de manifestación a través de la técnica fotográfica y su propio dominio de la técnica (Bourdieu, 2003).

De este modo, podemos definir no solamente al hecho fotográfico como un hecho en sí mismo, sino también como un proceso, en donde será importante reconocer que este proceso existe desde la gestación de la fotografía hasta la interpretación y reinterpretación de los sujetos, cada uno con sus particularidades, creando sus propias significaciones, pero partiendo, aunque inconscientemente, de la propuesta planteada por el fotógrafo.

Para complementar el entendimiento del hecho fotográfico como un proceso de comunicación, Paz (2002) propone dos herramientas metodológicas, primero, la visión de la fotografía como un hecho fenomenológico y, en segundo lugar, el análisis de contenido a través de signos fotográficos.

Cuando entendemos la fotografía como un hecho, lo entendemos como un proceso formado por elementos y su interrelación entre estos, desde un nivel histórico, técnico o funcional, en donde los elementos que constituyen el hecho fotográfico, como la imagen, el soporte físico, se yuxtaponen a elementos mediadores, como el fotógrafo y la tecnología empleada, así como también es determinada por su contexto externo, como, por ejemplo, el destinatario (Paz, 2002). La fotografía permite a una persona retratar y relatar a través del hecho fotográfico parte de su vida, de su acontecer, de su mirar, siendo representados a través de las imágenes. Así también,

durante este establecimiento y estrechamiento de lazos en la era postfotográfica, se concluye que el hecho fotográfico también es entendido como un proceso en sí mismo.

El análisis de contenido fotográfico es una técnica utilizada para interpretar el significado y el mensaje detrás de una imagen. Según Kress y van Leeuwen (2006), el análisis de contenido fotográfico implica la identificación de los elementos visuales, como el encuadre, la luz y la composición, que se utilizan para comunicar el mensaje. Además, el análisis de contenido fotográfico también implica la interpretación de los significados culturales y sociales detrás de la imagen. De este modo, el análisis del contenido fotográfico implica identificar los componentes de la imagen y examinar cómo se relacionan entre sí para transmitir un mensaje (Pérez-Gálvez, 2019).

Uno de los componentes principales que se examinan en el análisis del contenido fotográfico es la composición. La composición se refiere a la forma en que se organizan los elementos dentro de la imagen. Los elementos pueden ser la posición de los objetos, la perspectiva, la iluminación y la profundidad de campo. La composición es fundamental para transmitir el mensaje que se desea. Por ejemplo, una imagen de una persona solitaria en un paisaje amplio puede transmitir la sensación de soledad o libertad (Barthes, 1981).

Otro componente importante a tener en cuenta es el contenido simbólico de la imagen. Los símbolos son elementos visuales que se utilizan para representar una idea o concepto específico. Los símbolos pueden ser culturales, como una cruz para representar la religión, o universales, como una sonrisa para representar la felicidad. Los símbolos pueden ser explícitos o implícitos, y pueden transmitir diferentes mensajes según el contexto (Sontag, 1973).

La calidad técnica de la imagen también es un aspecto importante en el análisis del contenido fotográfico. La calidad técnica se refiere a la claridad, el enfoque y la exposición de la imagen. La calidad técnica puede afectar la interpretación del mensaje de la imagen. Una imagen desenfocada o mal iluminada puede transmitir una sensación de confusión o caos (Gombrich, 1972).

En conclusión, el análisis del contenido fotográfico es una técnica fundamental para entender el mensaje que una imagen transmite. Los componentes clave que se examinan en el análisis del contenido fotográfico son la composición, el contenido simbólico y la calidad técnica de la imagen. La comprensión de estos componentes puede ayudar a comunicadores e investigadores a crear y seleccionar imágenes que transmitan el mensaje deseado. Así, según todo lo antes descrito, se puede indicar sin duda que la fotografía es un medio de comunicación muy poderoso y versátil que se utiliza para transmitir información visual de manera instantánea y efectiva.

Cabe destacar que, para el objetivo de la presente investigación, se deja de lado las variables más técnicas que componen el hecho fotográfico, para centrar el análisis en la fotografía como un proceso de comunicación, de contenido y de proceso desde quienes las han producido. Este enfoque permite explorar la fotografía como una forma de diálogo visual, enriqueciendo la comprensión de su papel en la transmisión de mensajes, la preservación de momentos significativos y la construcción de significado por parte de los que realizan los registros fotográficos.

CAPÍTULO II: MARCO CONTEXTUAL

En este capítulo se detallará el espacio cultural de la provincia de Canchis, en especial de las provincias de Sicuani y Pitumarca que son los escenarios de este estudio. Luego, se desarrolla un apartado sobre el textil ancestral andino de este corredor, para poder dilucidar los saberes que están inmersos en dicha práctica cultural y su reciente declaración como parte del patrimonio intangible. Además, en este apartado también se intenta conocer a las mujeres artesanas protagonistas y protectoras de este saber como sujetos sociales; así como se exploran sus saberes y su rol dentro de la dinámica social y transmisión de saberes. Por último, se añade un acápite del contexto suscitado en el marco de la pandemia global por la COVID-19, lo cual llevó a determinarse el taller de fotografía participativa que es materia de la presente investigación.

2.1. El espacio cultural de la provincia de Canchis y manifestaciones en el campo de la artesanía textil

La provincia de Canchis, ubicada en el departamento de Cusco, Perú, es un espacio cultural diverso y rico en tradiciones. Uno de los campos en los que destaca es en la artesanía textil, que se ha convertido en una actividad económica importante para la población local. En este apartado se explorará el espacio cultural de Canchis y se analizarán las manifestaciones de la artesanía textil en la zona.

2.1.1. Espacio territorial de la provincia de Canchis

La provincia de Canchis está ubicada en la cuenca alta del río Urubamba, en el departamento de Cusco, abarcando una superficie de 3,999.27 km² (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a).

En el ámbito del territorio de Canchis, existe una altitud promedio de 3,548 m s. n. m., la provincia de Canchis comprende 8 distritos: Combapata, Checacupe, Marangani, Pitumarca, San Pablo, San Pedro, Sicuani y Tinta. Constituye una de las denominadas "Cuatro Provincias Altas del Cusco", junto a Canas, Espinar y Chumbivilcas, grupo del cual es referente por ser la más poblada, urbanizada y mejor conectada regionalmente. Además, la provincia de Canchis, tiene una población aproximada de 102,643 habitantes (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2017). Cuenta con una geografía privilegiada, por estar ubicada en la Cordillera de Vilcanota, que la hace fácilmente accesible entre las demás provincias del sur del país, y además es el paso obligatorio en la ruta hacia Arequipa, Puno y Bolivia a través de la carretera Panamericana de la Sierra Sur (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a).

Sicuani es la capital de la provincia de Canchis con una población aproximada de 55,000 habitantes y se encuentra a 118 km al sureste de la capital departamental del Cusco, a una altitud de 3,500 m.s.n.m. (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Esta provincia es la segunda ciudad más poblada luego de la capital del Cusco y dentro de la provincia de Canchis, es el distrito más poblado ocupando el 60% de la población (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Por su parte, el distrito de Pitumarca ha tomado valor en la última década debido al punto turístico de la montaña del Vinicunca o el "Cerro de siete colores", destino que va siendo conocido por los turistas y constituye el distrito más visitado de la provincia. Cuenta con una población promedio de apenas 7,000 habitantes (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2017) y está ubicado a una altitud de 3,570 m.s.n.m. Según la Municipalidad Provincial de Canchis (2022a) las actividades económicas de las personas residentes de estos distritos están relacionadas a la agricultura, especialmente al cultivo de tubérculos como la papa y granos como el maíz, el trigo, la cebada y otras leguminosas. Además, la actividad ganadera es propicia para la crianza de ganado vacuno, y en zonas altas, de camélidos y sus derivados. Con respecto a la artesanía textil en base a la fibra de camélidos, esta es especialmente una actividad primaria

en el distrito de Pitumarca, debido a que la crianza, producción y explotación de camélidos se da desde tiempos prehispánicos, gracias al especial ecosistema de esta parte del corredor (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a).

La población de Canchis es predominantemente indígena, con una fuerte presencia de la cultura quechua. Los habitantes de la zona tienen una larga historia de producción textil, que se remonta a la época precolombina (Valencia, 2016).

2.1.2. Expresiones del patrimonio inmaterial en los distritos de Sicuani y Pitumarca de la provincia de Canchis

En este apartado se destacarán dos tipos de expresiones del patrimonio inmaterial propios de los distritos de Sicuani y Pitumarca: las danzas típicas y costumbristas y el arte textil. Cabe destacar que la documentación de esta información ha resultado desafiante en el proceso de investigación dada la escasez de registros encontrados.

Danzas típicas y costumbristas

En Sicuani, se destacan tres principales danzas típicas: el carnaval del Chumo, el Machu Moreno y la Taruka Chakuy. A continuación, se procede a describir brevemente cada una de ellas:

- a. Carnaval del Chumo: La festividad conocida como Carnaval o puqllay en la comunidad de Chumo, en Sicuani tiene sus raíces en una práctica de agradecimiento de los runas hacia la Pachamama (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Esta tradición perdura hasta hoy y se celebra durante los meses de carnaval, justo antes del día de comadres, en honor a la Pachamama como expresión de gratitud por los recursos que brinda. Durante esta celebración, se lleva a cabo el chajgramuyu habitual y las visitas a los

compadres, donde se realizan intercambios de regalos como cueros, frazadas, maíz, habas, entre otros (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Los habitantes se visten con sus atuendos más elegantes, confeccionados en bayeta. Los movimientos están estrechamente ligados a la tierra, con los hombres golpeando el suelo y las mujeres golpeando a los hombres; además, la coreografía se acompaña de cánticos que forman parte integral de las festividades carnavalescas (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a).

Imagen 10: Representación del Carnaval del Chumo, Sicuani



Fuente: Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a.

- b. Machu Moreno: Esta danza tiene sus orígenes en las comunidades de Hercca y Totorani, ubicadas en el distrito de Sicuani. Se presenta durante los días 1, 2 y 3 de mayo, con

motivo de la festividad de la Santísima Cruz o Cruz Velacuy (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Exclusivamente interpretada por hombres, los bailarines realizan pasos que imitan a un machu (anciano), sincronizados con el ritmo del sik'u y el bombo, cuya melodía proviene de instrumentos de caña como la zampoña (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Durante la danza, los participantes sostienen un bastón elaborado a partir del miembro viril de un toro. Esta tradición tiene sus raíces en la época colonial (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a).

- c. Taruka Chakuy: Esta danza tradicional pertenece a la comunidad de Chumo; en el que el término "chaku" remite a un sistema comunitario de la época ancestral, en el cual los hombres creaban surcos con el propósito de atrapar venados (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). La representación tiene lugar durante los meses de carnaval; en el transcurso de esta danza, se recrea la caza del venado, también conocido como "taruca", seguido por la entrega simbólica al gobernador de la comunidad (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). La ceremonia se desenvuelve entre cánticos y movimientos, adoptando la forma de un ritual religioso (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a).

Por su parte, en Pitumarca, se destacan las siguientes danzas costumbristas:

- a. Qanchi Sarasani: Esta danza, con raíces en la época colonial-republicana, tiene un carácter religioso y se origina en el distrito de Pitumarca (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Se presenta durante la festividad de la mamacha Natividad cada 8 y 9 de septiembre; cuya celebración comienza con las misas, en donde los q'anchis, divididos en grupos, actúan como guardianes celosos de la mamacha Natividad durante la procesión (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Después de la bendición, inician una danza que exhibe su fuerza en el desafío de yawarmayu, equilibrio en las vueltas con las waracas multicolores y finalmente, demuestran su destreza artística en los zapateos

(Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Esta danza es una parodia del mestizaje, debido que en la parte inferior de la vestimenta, adoptan un estilo militar, cubriendo las pantorrillas con una banda militar de color verde, mientras que desde la cintura para arriba visten el traje característico de Pitumarca. En la espalda llevan animales disecados según su ayllu (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a).

- b. **Qarataka:** Esta danza tradicional del distrito de Pitumarca es parte de las festividades en honor al patrón San Miguel y se realiza del 8 al 12 de octubre; durante esta celebración, los jóvenes asumen el papel de huma o guía (k'arataka), enfrentándose a desafíos que ponen a prueba su hombría y fuerza en juegos dramáticos de equilibrio y virilidad (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Generalmente recae en jóvenes que cumplen 18 años, marcando su ingreso formal a la vida social de acuerdo con las costumbres locales (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). La música que acompaña esta danza incluye de 1 a 3 clarinetes y un tambor que marca el ritmo de una marcha ligera (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a).
- c. **Qenqo:** Una danza de índole carnavalesca, principalmente practicada por la comunidad de Chilca, entre otras, que se lleva a cabo durante los meses de febrero y marzo y representa una imitación de la manera en que las aguas del nevado Ausangate descienden en zigzag, formando lo que se conoce como qenqo (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Para esta ocasión, los participantes visten sus trajes más llamativos y multicolores, confeccionados artesanalmente con el propósito de atraer a sus seres queridos. Durante la celebración, salen ataviados con estas vestimentas, tocando el instrumento ancestral conocido como lawita, mientras las mujeres entonan una serie de melodías (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a). Al concluir la festividad, los participantes se retiran en parejas, muchos jóvenes inician relaciones sentimentales, y

algunos de ellos formalizan su compromiso a través del matrimonio (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a).

Imagen 11: Representación de la danza de Qenqo, Pitumarca



Fuente: Municipalidad Provincial de Canchis, 2022a.

Artesanía textil cusqueña:

De acuerdo con Callañaupa (2007), la práctica del tejido tradicional andino tiene raíces profundas en la adoración de la vida diaria. Las creencias y supersticiones asociadas con esta artesanía se transmiten oralmente de una generación a otra. A pesar de que la actividad textil ha experimentado una disminución en las últimas décadas debido a cambios en las creencias religiosas, la pérdida de dominio de la lengua y avances tecnológicos que han alterado el estilo de vida de la población, el vínculo cultural persiste como un medio para conectar a las personas con su herencia tejedora (Callañaupa, 2007).

Es importante destacar que recientemente, en el año 2018 el Ministerio de Cultura declaró Patrimonio Cultural de la Nación a los conocimientos, técnicas y usos asociados al tejido tradicional del distrito de Pitumarca, por su contenido simbólico fuertemente enraizado en la cultura del Perú antiguo y vigente en la cosmovisión, la vida cotidiana y la identidad cultural de sus portadores (Andina Noticias, 2018, mayo 9). De este modo, Pitumarca obtiene la denominación de “Capital del Tejido Andino”, actividad de la cual es portadora la población principalmente femenina.

De este modo, se denota que la artesanía textil es una de las manifestaciones culturales más destacadas de Canchis. Los textiles producidos en la zona son conocidos por su alta calidad y su belleza estética. Las técnicas de tejido utilizadas son tradicionales y se han transmitido de generación en generación. La producción textil es una actividad económica importante para la población local, que vende sus productos en los mercados locales y en las ciudades cercanas (Mendoza, 2017).

De acuerdo a ello y para fines de esta investigación, a continuación, se detallan las manifestaciones artesanales más destacables desde el aspecto textil.

Tabla 2: Artesanía textil en los distritos de Sicuani y Pitumarca

Variable artesanal	Técnicas artesanales
Artesanía Textil	Tejido en telar de 4 estacas o <i>q. Khallwa</i> .
	Tejido en telar de cintura o <i>q. Pampa away</i>

	Telar de pedal
	Tejido a máquina manual plano
	Tejido a máquina manual en intarsia
	Tejido a crochet
	Tejido a 2 palitos
	Tejido a 5 palitos
	Tejido a palitos circular
	Tejido en Horquilla

Elaboración propia.

Las artesanas participantes del presente estudio son portadoras de las técnicas artesanales textiles del tejido en telar ancestral, en su modalidad de 4 estacas (*q. Khallwa*) y telar de cintura (*q. Pampa Away*). En menor medida, también poseen conocimientos en telar de pedal, y tejido a mano en sus variantes de tejido a palitos (2 palitos, 5 palitos, palitos circulares) y tejido a crochet. No obstante, para efectos de este estudio vamos a remitirnos a sus saberes ancestrales relacionados a la técnica y prevalencia de la tradición en el uso del telar y sus componentes iconográficos.

2.1.3. Desarrollo textil en los distritos de Sicuani y Pitumarca y sus efectos en el territorio y sus sujetos

El desarrollo textil en los distritos de Sicuani y Pitumarca ha sido un factor clave en la economía de la región y ha tenido un impacto significativo en el territorio y sus sujetos. Estos distritos, ubicados en la provincia de Canchis, región de Cusco, Perú, han sido tradicionalmente conocidos por su producción textil, que se remonta a la época precolombina (Alfaro, 2017).

La producción textil en Sicuani y Pitumarca ha sido un medio de subsistencia para las comunidades locales, que han mantenido técnicas y diseños ancestrales transmitidos de generación en generación. La producción textil también ha sido una fuente de ingresos económicos para las comunidades locales y ha fomentado la creación de pequeñas empresas y cooperativas. Sin embargo, el desarrollo textil en estos distritos también ha tenido efectos negativos en el territorio y sus sujetos. La intensificación de la producción ha llevado a la sobreexplotación de los recursos naturales, como la tierra y el agua, lo que ha tenido un impacto en la biodiversidad y en el equilibrio ecológico (Cáceres, 2015). Además, la producción textil ha aumentado la demanda de mano de obra, lo que ha llevado a la migración de jóvenes y adultos de las zonas rurales a las urbanas en busca de mejores oportunidades (Gutiérrez, 2019).

Esta investigación centra su análisis específicamente en una técnica textil: el telar de cintura o telar de cuatro estacas, así como sus saberes asociados para su desarrollo. En cuanto a este último punto, Callañaupa (2007) indica que las fibras principalmente utilizadas para el tejido en telar de cintura o en telar de cuatro estacas es la lana de alpaca, así como de oveja, que se introdujo desde el s.XVI como parte de la llegada de los españoles los países conquistados de esta parte del hemisferio. Además de la alpaca y la oveja, hay otras fibras que se utilizan en menor medida, dada su escasez, su gran valor o su peligro de extinción, como el guanaco y la vicuña (Callañaupa, 2007).

El lector podrá contar con mayor información sobre el telar de cintura o el telar de cuatro estacas en el apartado relacionado al textil andino en el marco teórico de esta investigación, no obstante, con el fin de brindar un abordaje contextual hacia las expresiones producto de esta práctica en los distritos de Sicuani y Pitumarca, el lector podrá encontrar en las siguientes líneas los principales patrones de diseño producto del tejido en telar ancestral en los territorios

mencionados, así como un breve abordaje inicial hacia la representación iconográfica y la relación que esta tiene con el entorno y su visión del mundo.

En investigaciones desarrolladas por Callañaupa (2007) y más tarde, por Del Solar (2017), coinciden en que las personas naturales de Sicuani y Pitumarca recrean patrones iconográficos vinculantes a sus actividades diarias, así como también históricas y tradicionales. De este modo, sus variables principales están relacionadas a la agricultura, la astronomía, la flora, la fauna y representaciones humanas (Del Solar, 2017).

Por ejemplo, las expresiones iconográficas tejidas en esta técnica en cuanto a la agricultura en Sicuani, giran en torno a herramientas agrícolas como el k'umo, cultivo de tubérculos como las papas (Del Solar, 2017). Mientras que en Pitumarca, las variantes no serían muy distintas, enfatizando representaciones iconográficas del cultivo del maíz, las lagunas o qochas, campos de cultivo o chacras (Del Solar, 2017).

Imagen 12: Iconografías de k'umo (arriba), cultivo del maíz (medio) y laguna o qocha (abajo)



Fuente: Del Solar, 2017.

Imagen 13: Iconografía de chacras o campos de cultivo alrededor de una chaska o estrella



Fuente: Del Solar 2017.

En cuanto al entorno, se representan también constelaciones, estrellas o chaskas específicamente, tanto en Sicuani como en Pitumarca (Del Solar, 2017). Este último distrito también representa ríos en forma de zig-zag en sus tejidos (Callañaupa, 2007). Por su parte, respecto a la flora y la fauna, las flores, la flor de la papa, rosas, iconografías de aves, picaflones o q'entis, en ambas localidades, pero con mayor prevalencia en Pitumarca (Del Solar, 2017) (Callañaupa, 2007).

Imagen 14: Iconografía Constelación de estrellas



Fuente: Del Solar, 2017.

Imagen 15: Iconografía de rosas



Fuente: Callañaupa, 2007.

Imagen 16: Iconografía de picaflor o q'enti, chupando el néctar de una flor



Fuente: Callañaupa, 2007.

2.1.4. Principales retos y obstáculos frente a la artesanía textil y sus impactos

La artesanía textil es una de las principales manifestaciones culturales y económicas del Perú. Sin embargo, esta actividad enfrenta diversos retos y obstáculos que limitan su desarrollo y generación de ingresos para los artesanos.

Uno de los principales retos que enfrenta la artesanía textil en el Perú es la falta de acceso a tecnología y herramientas modernas, lo que limita su capacidad para producir en grandes cantidades y mejorar la calidad de sus productos (Ludeña-Choez, 2020). Además, la

competencia con productos industriales más baratos y de menor calidad también representa un desafío para los artesanos (Instituto de Economía y Desarrollo Empresarial, 2019).

Otro obstáculo importante es la falta de acceso a financiamiento y capacitación empresarial, lo que dificulta la innovación y la mejora de los procesos productivos (Carrión, 2018). Asimismo, la informalidad en el sector artesanal limita el acceso a mercados y reduce las posibilidades de crecimiento económico (Instituto de Economía y Desarrollo Empresarial, 2019).

Los impactos de estos retos y obstáculos son significativos, tanto en términos económicos como culturales. La falta de acceso a tecnología y herramientas modernas limita la capacidad de los artesanos para competir en el mercado y generar ingresos suficientes para mantener sus tradiciones culturales. Además, la competencia con productos industriales puede disminuir el valor cultural y la identidad de los productos artesanales (Ludeña-Choez, 2020).

Por otro lado, la falta de acceso a financiamiento y capacitación empresarial limita la innovación y el crecimiento económico en el sector artesanal, lo que a su vez afecta negativamente el desarrollo económico y social de las comunidades que dependen de esta actividad (Carrión, 2018).

De este modo, la artesanía textil en el Perú enfrenta diversos retos y obstáculos que limitan su desarrollo y generación de ingresos para los artesanos. Estos desafíos tienen importantes impactos económicos y culturales en las comunidades que dependen de esta actividad. Es necesario implementar políticas y programas que promuevan el acceso a tecnología, financiamiento y capacitación empresarial para fomentar el crecimiento y desarrollo del sector artesanal en el Perú.

2.2. Canchis y la brecha digital y de las TICs

La reducción de la brecha digital y de las TICs es una tarea que el Ministerio de Transportes y Comunicaciones se ha trazado hasta el 2026, como parte de su estrategia “Innovar para conectar”, de la Dirección General de Políticas y Regulación en Comunicaciones (Ministerio de Transportes y Comunicaciones, 2023). De acuerdo a ello, el Gobierno Regional del Cusco (2023) desarrolló un diagnóstico de brechas. Entre ellas, se observan distintas brechas relacionadas al campo digital, desde aquellas vinculadas al acceso a internet por parte de las instituciones públicas y la población, hasta la capacitación digital.

Según el mencionado estudio del Gobierno Regional del Cusco (2023), en el rubro de Comunicaciones, se detallan algunas brechas referidas a las TICs y a la esfera digital: a. el acceso a una estación autorizada del servicio de TV y rad, b. la población de al menos 100 habitantes sin cobertura del servicio de telefonía pública, c. el porcentaje de las localidades con al menos una entidad pública sin cobertura del servicio de acceso a internet fijo, d. el porcentaje de las localidades con población de al menos 100 habitantes sin cobertura del servicio a internet fijo, e. el porcentaje de localidades con población de al menos 100 habitantes sin cobertura del servicio de telefonía móvil, f. el porcentaje de las capitales de distrito que no cuentan con un centro de acceso digital y g. el porcentaje de capitales de provincia no implementadas como ciudades digitales. A continuación, se observan cada uno de los resultados por cada brecha (Gobierno Regional del Cusco, 2023).

En primer lugar, en cuanto a la brecha del porcentaje de distritos que no cuentan con al menos una estación autorizada del servicio de TV y radio, se tienen buenos resultados. La región del Cusco experimenta una brecha del 20%, mientras que la provincia de Canchis ha reducido su brecha a 0% para el 2022 (Gobierno Regional del Cusco, 2023).

En segundo lugar, de acuerdo al porcentaje de localidades con población de al menos 100 habitantes sin cobertura del servicio de telefonía pública, se tiene que la región del Cusco experimenta una brecha del 67%, mientras que la provincia de Canchis posee una brecha relativamente similar del 56% (Gobierno Regional del Cusco, 2023).

En tercer lugar, en cuanto al porcentaje de localidades con al menos una entidad pública sin cobertura del servicio de acceso a Internet fijo, se tiene que la región del Cusco posee una brecha del 65%, mientras que, en la provincia de Canchis, la brecha sube y alcanza un 98% (Gobierno Regional del Cusco, 2023).

Luego, con referencia al porcentaje de localidades con una población de al menos 100 habitantes sin cobertura del servicio de telefonía móvil, se tiene que la región del Cusco experimenta una brecha del 29%, mientras que la provincia de Canchis tiene una brecha menor, con apenas un 13% (Gobierno Regional del Cusco, 2023).

En cuanto a los servicios de accesibilidad y capacitación digital, el porcentaje de capitales de provincia que no están siendo implementadas como ciudades digitales experimenta una brecha del 98.9% para la región del Cusco en el 2020. Los datos no han variado para el 2022, con un 97.8% de brecha existente aún (Gobierno Regional del Cusco, 2023). De estos datos, específicamente Canchis experimenta la totalidad de la brecha en ciudades digitales con un 100% (Gobierno Regional del Cusco, 2023).

Por último, el estudio revela que el 100% de capitales de distrito no cuentan con un centro de acceso digital. La brecha ha sufrido una ligera baja para el 2022 con 96%. De esta cifra, Canchis cuenta con el total de la brecha experimentada (100%) (Gobierno Regional del Cusco, 2023).

2.3. Mujer artesana andina y telarista como sujeto social: roles y desafíos desde una perspectiva de género

Desde tiempos inmemoriales el tejido ancestral ha sido una práctica cultural ejecutada por mujeres. Ellas a través del textil expresan su cosmovisión del mundo, especialmente vinculada con el calendario agrícola en el mundo andino. Pero no solo eso, a través de sus urdimbres también intentan dar a conocer su conocimiento de los 3 mundos en el ande: el *q. hanan pacha* o mundo de arriba, el *q. kay pacha* o mundo terrenal y el *q. uku pacha* o mundo de abajo. Esta comprensión lo expresan en su arte y al mismo tiempo ellas se vuelven parte del tejido social, relatando historias a través del textil y a través de su relacionamiento en la comunidad (Fajardo, 2010).

De acuerdo a ello, según Fajardo los roles en las que la mujer andina participa se clasifican en 3 vertientes: su participación en el proceso productivo, su aporte en el juego de las relaciones sociales y la tarea transmisora de valores y pautas de conducta (Fajardo, 2010, p. 58).

De este modo, Ojinaga añade un especial énfasis en el rol de las mujeres artesanas, especialmente desde el campo del textil. Ella indica que es una de las pocas prácticas femeninas que ha permanecido hasta nuestros días. El uso del telar de cintura y de antiguas técnicas de hilado y tejido sugieren cierta continuidad en las actividades de las mujeres y de su papel social (Ojinaga, 2020, p.12).

Se podría inferir, tomando las palabras de Fajardo que estos roles en la mujer andina surgen a partir del mito de la creación en que Pachacamac le entrega el cuidado de toda la naturaleza y

la vida y su perpetuación, mientras al hombre corresponde la responsabilidad del mundo invisible, el futuro y los proyectos, la investigación y el experimento (Fajardo, 2010, p. 58).

Como añadidura, es importante destacar aquí que históricamente si bien las mujeres poseen un rol creador y de cuidado de la naturaleza y la vida como lo menciona bien Fajardo (2010); en la actualidad, producto de la globalización, también se pueden observar algunos desafíos en medio de los esfuerzos por la igualdad de género. Uno de ellos lo corroboraría Noe Mamani Ccajiavilca, el presidente de la red de artesanos de Canchis, quien menciona que paulatinamente las mujeres están insertándose también en actividades vinculadas a la comercialización, y ya no solo la producción textil. Esta actividad comercial usualmente la realizan los hombres de la zona (Mamani, comunicación personal, 16 noviembre de 2021).

Como conclusión de lo antes descrito, todos estos conceptos serán utilizados en este trabajo manteniendo un especial énfasis en la contribución que ofrece el proceso de la fotografía participativa, desde el modelo de facilitación hacia mujeres artesanas, ya sean jóvenes o más adultas en una apuesta por conocer la visión que tienen respecto de su práctica cultural, cómo se observan en el espacio cultural en donde están inmersas y cuáles son esas narrativas o historias significativas para poder empezar a construir un cambio social, un cambio que parte desde su propia autovaloración, hasta que permita construir diálogos para la revaloración de ellas como sujetos sociales y artísticos importantes en la cultura de sus pueblos, y por ende, para empezar a construir espacios de reflexión para la revaloración cultural del textil ancestral andino, promover una dinámica de mercado para que pueda volverse un medio de vida sostenible y así incentivar a las nuevas generaciones que continúen con la tradición.

2.4. La asociatividad y sus efectos

La asociatividad en el Perú, así como en la región de los Andes ha sido moldeada por diversas influencias a lo largo del tiempo, como señala la Comisión Económica para América Latina y el Caribe - CEPAL (1987). Este organismo identificó tres aristas fundamentales que dieron origen a las formas asociativas en esta área geográfica: las arraigadas tradiciones culturales, la movilización campesina impulsada por la necesidad de afrontar desafíos comunes y la intervención activa del Estado.

La asociatividad, entendida como una facultad social de los individuos, se erige como un medio para la unión, la suma de esfuerzos y el intercambio de ideas (González et al., 2016). Usualmente, la unión en formas asociativas por parte de los individuos responde a poder generar una mayor escala para fines de intercambio o comerciales (Liendo y Martínez, 2001). En esa línea, PROMPERU (2013) destaca que se trata de un mecanismo de cooperación que, a pesar de implicar competencia entre los participantes, proporciona beneficios como la reducción de costos y el acceso a mayores volúmenes de venta. Requiere un grado esencial de organización, establece objetivos comunes, preserva la autonomía de los participantes y cuenta con cierto grado de permanencia. Además, se fundamenta en principios éticos como la confianza, la transparencia, el respeto y la participación.

En cuanto a la asociatividad para el sector artesanal, el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo junto con la Organización Internacional del Trabajo – OIT (2016), indican que:

“Es una forma de Organización que permite que los artesanos puedan lograr mayor productividad, es decir tener más productos en menor tiempo de trabajo, con menos costos y menos recursos.” (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo & Organización Internacional del Trabajo, 2016, p. 15).

De acuerdo a las características de la asociatividad, se resalta el trabajo articulado, la colaboración voluntaria, la unión, la base en la confianza y acuerdos consensuados, el alcance de objetivos comunes y su base organizativa en objetivos y reglas comunes (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo & Organización Internacional del Trabajo, 2016, p. 15).

En el contexto peruano, las formas asociativas más comunes para sectores comerciales y no comerciales incluyen la Asociación, regulada por el "Código Civil", con constituyentes mínimos de tres personas y una duración ilimitada (PROMPERU, 2013).

Desde el punto de vista comercial, la asociación cuenta con diversas ventajas. Por ejemplo, desde el ámbito comercial, una de sus principales ventajas radica en que, al juntarse, se pueden adquirir insumos o equipos para el trabajo a precios más módicos debido al mayor volumen de compra, hay mayor capacidad de negociación de precios, acceso a capacitaciones, se logran mayores volúmenes de producción, mejora de precio de venta, acceso a nuevos mercados, se puede mejorar la calidad de los productos (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo & Organización Internacional del Trabajo, 2016). Por su parte, algunas desventajas destacables desde el punto de vista comercial es que el patrimonio no se puede repartir aún así sea el caso de disolución o transformación de la asociación, así como de existir utilidades, estas no pueden ser distribuidas de forma directa ni indirecta entre los asociados (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo & Organización Internacional del Trabajo, 2016).

No obstante, el concepto de asociatividad cobra una dimensión especial al abordar la participación de las mujeres en estas estructuras colaborativas (Hernández & Ramírez, 2020). Las relaciones que se generan, las redes tejidas, la confianza compartida y la colaboración constante se entrelazan de manera significativa con el empoderamiento femenino.

Este empoderamiento, concebido no solo desde una perspectiva económica, sino también desde una óptica psicológica y personal, abarca elementos como la autoestima, la superación personal y la toma de decisiones, así como se vincula estrechamente con factores sociales y culturales asociados a los roles de género (Hernández & Ramírez, 2020). En este contexto, las mencionadas autoras señalan que la asociatividad se convierte en un vehículo para desafiar las estructuras tradicionales, permitiendo a las mujeres no solo contribuir económicamente, sino también desarrollar un sentido de independencia y autorreflexión.

Así, las mujeres andinas, al sumarse a estas formas asociativas, no solo aportan al desarrollo económico de sus comunidades, sino que también desempeñan un papel crucial en la transformación de las percepciones arraigadas sobre el género. La asociatividad, en este sentido, se erige como una herramienta valiosa para la construcción de una sociedad más equitativa, donde las mujeres encuentran un espacio para expresar su autonomía, forjar su identidad y participar activamente en la toma de decisiones que afectan su vida y la de su comunidad (Hernández & Ramírez, 2020).

Adicional a los beneficios ya vistos en los párrafos precedentes, es relevante indicar también que a través de las diferentes formas asociativas y redes colaborativas, se contribuye crucialmente al fortalecimiento del capital social, definido por Atria (2003) como la suma de relaciones sociales e interacciones basadas en la confianza, cooperación y reciprocidad, como un elemento crucial para el desarrollo sostenible de las comunidades.

En este contexto, la participación activa de las personas en formas asociativas genera una red de relaciones sólidas y confiables (Atria, 2003). La confianza mutua que se construye dentro de estos grupos no solo promueve el intercambio de recursos y conocimientos, sino que también

fomenta comportamientos de cooperación y reciprocidad. Estos valores son fundamentales para el funcionamiento efectivo de cualquier comunidad, ya que permiten afrontar desafíos de manera conjunta, aprovechando la diversidad de habilidades y perspectivas presentes en el grupo (Atria, 2003).

Hasta el 2022, se han registrado un total de más de 23 asociaciones de artesanas y artesanos pertenecientes a la Red de Artesanos de la provincia de Canchis (Municipalidad Provincial de Canchis, 2022b). Asimismo, la mencionada red se encuentra institucionalizada y reconocida por el Gobierno Provincial de Canchis mediante la resolución de alcaldía N°127-2022, siendo las siguientes personas parte de su junta directiva:

Tabla 3: Junta Directiva 2022 - Red de Artesanos de la Provincia de Canchis

Presidente	Noe Vicente Mamani Ccajiavilca
Vicepresidente	Flora Tintaya Quispe
Secretaria	Nelly Soncco Maxi
Tesorera	Vilma Rosa López Uscamaita
Fiscal	Feliciano Quispe León
Delegado de Guía de Turismo	María Quispe Quispe
Delegado de Prensa y Propaganda	Victoria Quispe Mamani
Delegado de Organización	Avelina León Soncco

Elaborado a partir de: Municipalidad Provincial de Canchis, 2022b.

2.5. Pandemia por COVID-19 y repercusión en el sector de la artesanía textil en Sicuani y Pitumarca

Previo a la pandemia por el virus de la COVID-19, el escenario de vida de la comunidad de artesanas de Sicuani y Pitumarca giraba en torno a la producción textil, la práctica de saberes ancestrales como el hilado, el teñido natural y el tejido. Es así que el textil y sus prácticas asociadas no solo eran parte de la dinámica cultural de estas localidades, sino que también se volvía en su segundo medio de vida más importante luego de la práctica ganadera. De este

modo, las mujeres artesanas esperaban cada domingo, dado que era el día clave para poder vender sus productos en las ferias locales, cerca de la plaza de armas o para viajar a la ciudad del Cusco y ofrecer sus obras a diversos intermediarios.

Es importante destacar que la práctica de la artesanía textil de Canchis es una de las más reconocidas por su calidad y belleza estética, mientras que la producción textil consiste en una actividad económica importante para la población local (Mendoza, 2017). No obstante, también es importante denotar que el sector artesanal ha sido marcado por una serie de desafíos estructurales previo a la pandemia, como la desigualdad, el contexto de informalidad en el que desarrollan sus prácticas comerciales, las barreras asociadas al idioma quechua, entre otros.

Bajo este marco, desde el año 2007 el Estado peruano registra la Ley del Artesano N°29073, que reconoce al artesano como sujeto social y que al mismo tiempo regula las condiciones para su desarrollo. De este modo, la ley indica lo siguiente: *“Son fines de la presente Ley promover el desarrollo del artesano y de la artesanía en sus diversas modalidades, integrándolos al desarrollo económico del país, facilitar el acceso del artesano al financiamiento privado, mejorar sus condiciones de productividad, competitividad, rentabilidad y gestión en el mercado, fomentar la formación de artesanos y la divulgación de sus técnicas, desarrollando aptitudes o habilidades, y recuperar y promover las manifestaciones y valores culturales, históricos y de identidad nacional (...) para el empleo sostenible”* (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2010).

Años más tarde, la situación de la población artesana de estas localidades no fue ajena a lo que vivía el resto de América Latina: la pandemia global por la COVID-19 llegó y trajo consigo una innumerable ola de muertes y temor de las familias. Según el último estudio conjunto entre el BID, UNESCO, Mercosur, SEGIB y OEI, se han visto afectadas un promedio de 2.6 millones de puestos de trabajo vinculados a las industrias creativas y culturales, junto con pérdidas de

ingresos que oscilan en un 80% (Secretariat et al., 2021). Ante ello, se activaron una serie de políticas públicas por los Estados de América Latina en diversos frentes: *“aquellas políticas que priorizan la oferta cultural y creativa, las que sostienen la participación y consumo de bienes y servicios culturales, y aquellas que han sido diseñadas para garantizar la reactivación de actividades”* (Secretariat et al., 2021, p.160).

Las políticas públicas implementadas en América Latina orientadas a difundir la oferta cultural y creativa se basaron en poder generar medidas de contención sobre los efectos que tuvo la COVID-10 sobre la oferta cultural. De acuerdo a ello, algunas de las medidas que destacaron fueron los *“Apoyos directos’ al sostenimiento de ingresos y salarios, la ‘Adaptación de los modelos empresariales’ mediante la reconversión de actividades y roles profesionales y la implementación de ‘Prestaciones sociales’ dedicadas al cuidado y contención de artistas y trabajadores culturales”* (Secretariat et al., 2021, p.160). Existen experiencias destacadas en este rubro como *“el programa ‘Puntos de cultura’ de Argentina, dedicado a apoyar la realización y sostenimiento de proyectos y organizaciones culturales; la Ley Aldir Blanc de Brasil, a partir de la que se otorgaron fondos concursables, aportes extraordinarios y préstamos con condiciones preferenciales; el ‘Fonca’ de México, que apoyó proyectos culturales de diversas disciplinas; o la convocatoria ‘Comparte lo que somos’, de Colombia”* (Secretariat et al., 2021, p. 160).

En segundo lugar, las políticas públicas orientadas al acceso a la cultura y a la demanda incluyen la *“Promoción de contenidos nacionales’ en plataformas digitales y eventos en línea y el ‘Estímulo a la demanda’ a través del acceso gratuito a plataformas digitales. Por ejemplo, ‘Cine en casa’ de Paraguay, gracias a la que se emitieron diversos largometrajes nacionales, de manera accesible y gratuita; ‘Mi memoria es historia’, de Chile, que convocó a toda la ciudadanía a dejar registro de sus historias en cuarentena para que estas formen parte del archivo del Museo Histórico Nacional (...)”* (Secretariat et al., 2021, p. 161).

Por último, las políticas públicas orientadas a la reactivación e implementación de políticas transversales para las industrias creativas y culturales se refieren a las que *“impactan de forma simultánea en la producción de contenidos culturales y en el acceso de audiencias a estos bienes y servicios. En este grupo se incluyen también las medidas orientadas a reglamentar el regreso de las actividades presenciales a través de protocolos de apertura de espacios y equipamientos culturales como salas, teatros, cines, clubes de música en vivo y salas de shows (...)”* (Secretariat et al., 2021, p. 161).

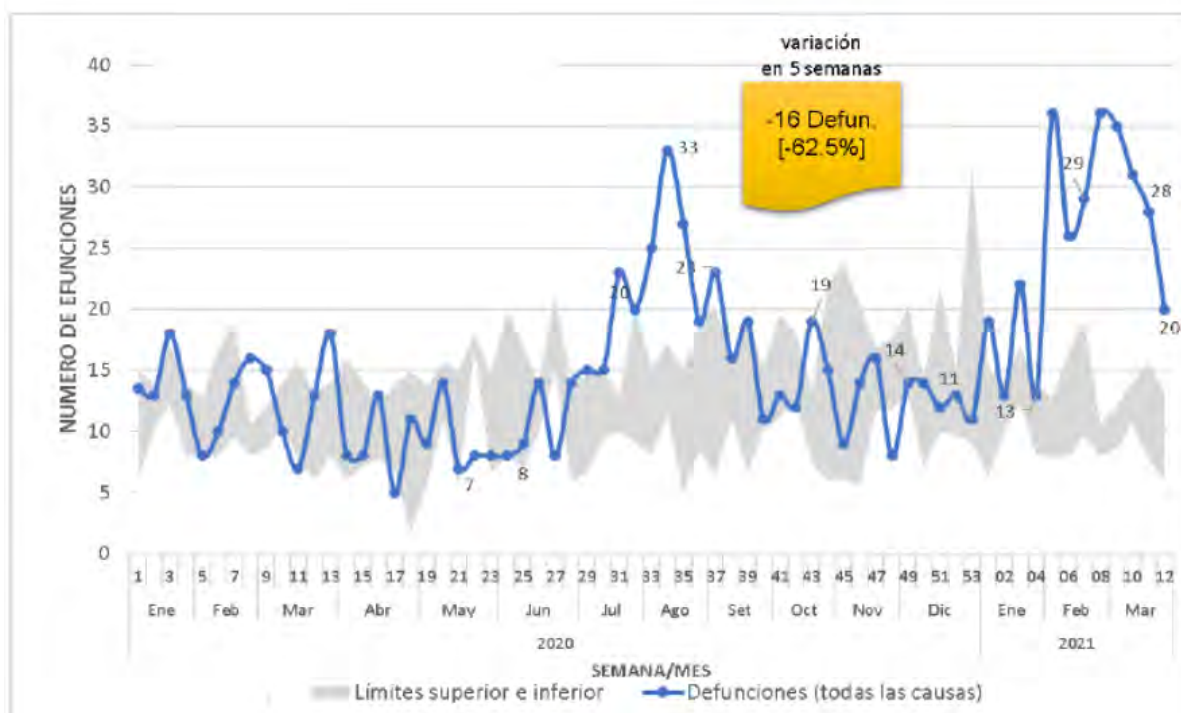
Ahora, en el escenario peruano, según profesionales del Instituto de Estudios Peruanos (Aparicio M. y Moscoso M., mayo 10, 2021), se observa que la crisis específicamente del sector artesanal en el país a raíz del COVID-19 devela una co-dependencia entre el mercado turístico y la producción artesanal. Para ello, es importante resaltar que el gobierno peruano mantuvo las medidas de confinamiento hasta el 30 de junio del 2020, habiéndose iniciado el pasado 16 de marzo del mismo año, logrando así una cuarentena nacional de 107 días, con 285,213 contagios acumulados y 9,677 personas fallecidas (DW, julio 1, 2020). Además, se experimentó un serio golpe a la economía del país, logrando operar apenas en un 44% durante ese periodo de tiempo en medio de la pandemia (Calle, M., mayo 23, 2020). Aunado a eso, un factor que recrudeció más la crisis en el sector artesanal del país fue el cierre prolongado de los vuelos internacionales, reanudándose mediante Decreto Supremo, apenas el 5 de octubre del 2020 (El Peruano, 2020b).

De este modo, según los profesionales del Instituto de Estudios Peruanos esta dependencia del sector artesanal ante la demanda del público extranjero *“no solo ha mostrado que los productores de artesanías no tienen a quién vender sus productos, sino también que el gremio está desguarnecido debido a que trabaja en la informalidad, no tiene seguridad social y no existe un mercado interno sólido. A esto se suma que no queda claro qué organismo del Gobierno es la*

máxima autoridad en el tema, ya que se traslapan responsabilidades entre los gobiernos locales y regionales, y los ministerios de Cultura y de Comercio Exterior y Turismo” (Aparicio, M. y Moscoso, M, 10 de mayo, 2021).

Específicamente, la pandemia del COVID-19 ha tenido un impacto significativo en Canchis. De acuerdo a un informe de la CENEPRED (2021), según los datos del SINADEF del Ministerio de Salud (2021), el exceso de las tasas de mortalidad en la provincia de Canchis siguió de forma directamente proporcional las tendencias nacionales durante el 2020 y 2021, tiempo en el que se desató la pandemia global. A continuación, se observa el cuadro que marca esta tendencia por encima de la media.

Gráfico 1: Exceso de mortalidad en la provincia de Canchis, Cusco durante el COVID-19 respecto a su media histórica



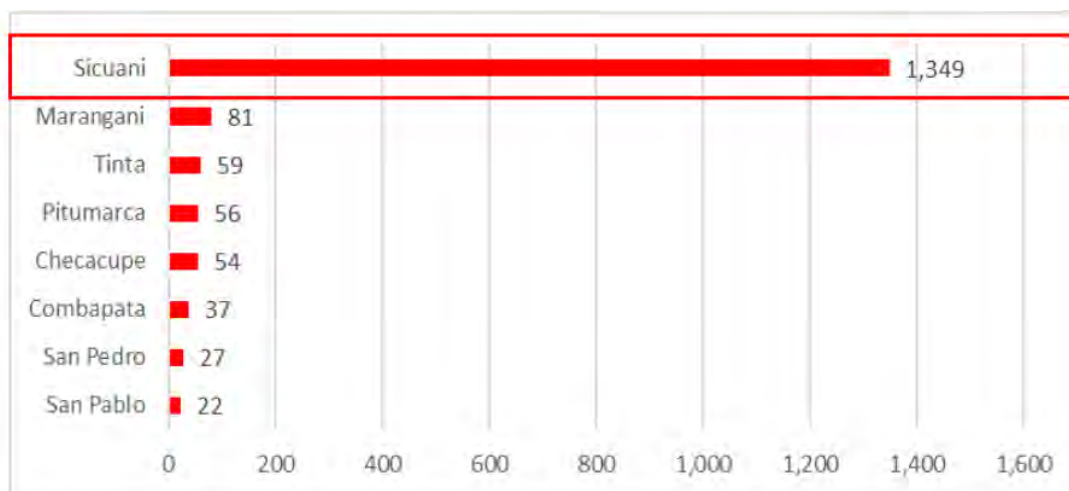
Fuente: Sistema de Defunciones SINADEF – MINSA SE 12 – 2021 corte al 29/03/2021. En: CENEPRED, 2021.

Según lo observado en la tabla, el CENEPRED argumentó lo siguiente:

“Según cifras del MINSA, durante el 2020 el departamento de Cusco registró un mayor número de fallecimientos entre los meses de julio a setiembre (curva de color azul), en comparación a años anteriores (curva de máximo y mínimo en color plomo), estas cifras se redujeron entre el mes de octubre y noviembre, pero iniciaron un nuevo ascenso en el mes de diciembre, continuando al mes de enero del 2021” (CENEPRED, 2021, p.8).

De los distritos integrantes de la provincia de Canchis, el distrito de Sicuani fue el que obtuvo un mayor reporte de casos positivos de COVID-19 durante la pandemia, desde sus inicios hasta mayo del 2021, con un total de 1349 casos (CENEPRED, 2021). Por su parte, Pitumarca registró 22 casos positivos durante el mismo periodo (CENEPRED, 2021). Así, se resume el número total de casos positivos en la siguiente tabla.

Gráfico 2: Casos positivos (pruebas rápidas) COVID-19 en la provincia de Canchis (15 de marzo 2020 - al 29 marzo 2021)



Fuente: Elaboración propia con datos de la Diresa Cusco (Corte al 29.03.2021)

Fuente: CENEPRED, 2021.

Como consecuencia, la CENEPRED (2021) informó tras su análisis que el 10.3% de la población de este distrito se encontró en nivel de riesgo muy alto de contagio de la SARS-COV2, es decir 4,761 habitantes; luego un 49.9% o 22,992 habitantes se encontraron en riesgo Alto, un 32.2 % o 14,865 personas en riesgo medio y un 7.6 % en riesgo bajo, lo que representa a 3,484 personas.

En el sector de la artesanía textil en Sicuani y Pitumarca. En primer lugar, las medidas de confinamiento y distanciamiento social han reducido drásticamente la demanda de productos artesanales. Los turistas, que son una fuente importante de ingresos para las y los artesanos locales, han disminuido en número debido a las restricciones de viaje (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2020).

Además, la pandemia ha afectado la cadena de suministro de la industria textil. Los proveedores de materiales y herramientas de fabricación han visto afectadas sus operaciones debido a las restricciones de transporte y comercio (Organización Mundial de la Salud, 2020). Esto ha provocado retrasos en la producción y el aumento de los precios de los materiales, lo que ha disminuido la rentabilidad de los artesanos.

Por último, la pandemia ha afectado la capacitación y el aprendizaje de los artesanos. Los talleres y programas de capacitación han sido suspendidos, lo que ha limitado la oportunidad de los artesanos de aprender nuevas técnicas y mejorar su calidad de trabajo (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2020).

En resumen, la pandemia del COVID-19 ha tenido un impacto significativo en el sector de la artesanía textil en Sicuani y Pitumarca (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2020). La disminución de la demanda, los problemas en la cadena de suministro, la suspensión de eventos de comercialización y la falta de capacitación son algunos de los factores que han afectado a los artesanos locales. A pesar de que nos encontramos en un escenario post pandémico, resulta aún importante que se tomen medidas para apoyar a los artesanos y fomentar la recuperación del sector, para evitar el cierre de negocios y la pérdida de empleos.

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

Una vez que se ha reflexionado sobre el marco teórico y conceptual de esta investigación, así como de explorar el contexto en el que ha surgido la experiencia del taller de fotografía

participativa, este tercer capítulo tiene el objetivo de poder presentar el diseño de la investigación, así como el enfoque y método elegidos para poder cumplir cada uno de los objetivos propuestos. Del mismo modo, se explorarán las unidades de análisis que son materia de esta tesis, así como las principales herramientas desarrolladas.

3.1. Diseño de la investigación

De acuerdo a lo mencionado en la sección de resumen e introducción de la presente tesis, el contexto producido por la COVID-19, el confinamiento otorgado por el estado peruano y la ausencia del turismo agravaron la situación económica de las asociaciones de artesanas de las localidades de Sicuani y Pitumarca, así como representó una amenaza en la preservación de su tradición. En medio de este contexto y gracias al financiamiento del Ministerio de Cultura para la reactivación del sector artesanal, desde el mes de mayo del 2020 se ejecutan los talleres de fotografía participativa bajo modalidad de facilitación remota, con el objetivo de poder reflexionar sobre la identidad cultural y del textil ancestral como práctica de patrimonio inmaterial, así como evidenciar las brechas por las que atravesaban en medio de este contexto y del paulatino desuso de este saber.

Así, esta tesis tiene el objetivo general de poder describir cómo los talleres de fotografía participativa desarrollados con las asociaciones de mujeres artesanas telaristas de Sicuani y Pitumarca, durante el 2020, permitieron la reflexión de su identidad cultural y del textil ancestral como práctica de patrimonio inmaterial.

Del mismo modo, la investigación profundiza en los siguientes objetivos específicos:

- a. Describir el proceso metodológico de los talleres de fotografía participativa ejecutados durante el 2020 hacia las asociaciones de mujeres artesanas en los distritos de Sicuani y Pitumarca, provincia de Canchis – Cusco.

- b. Sintetizar la experiencia de las asociaciones de mujeres artesanas participantes en los talleres de fotografía participativa ejecutados durante el 2020, relacionadas a su identidad cultural y a su práctica textil.
- c. Analizar las representaciones y discursos de identidad cultural y textil ancestral expresados en las fotografías, producto de los talleres de fotografía participativa ejecutados durante el 2020.

Cabe destacar que los tres principios éticos sobre los que se ha desarrollado la tesis son los siguientes.

- a. Respeto por las personas: Este principio “incluye la autonomía, que indica que se debe respetar la capacidad de autodeterminación de las personas, y la protección de las personas cuya autonomía se encuentra disminuida” (Universidad de Chile, 2022).
- b. Beneficencia, no maleficencia: Es “la búsqueda del bien para lograr los máximos beneficios posibles. Y reducir la posibilidad de daño o injusticia” (Universidad de Chile, 2022).
- c. Justicia: Exige que “todos los casos sean tratados de manera similar y que los casos considerados diferentes se traten de tal forma que se reconozca la diferencia” (Universidad de Chile, 2022).

Del mismo modo, todas las personas que serán parte del levantamiento de información firmarán un Protocolo de Consentimiento Informado (PCI), para garantizar su conformidad e información oportuna (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019).

3.2. Metodología de la investigación

La tesis contempla un enfoque cualitativo de investigación, el cual “aborda las realidades subjetivas e intersubjetivas como objetos legítimos de conocimiento científico. Busca comprender desde la interioridad de los actores sociales, las lógicas de pensamiento que guían las acciones sociales” (Galeano M, 2004, p.18). Cabe resaltar que posee una lógica inductiva de investigación, puesto que se partirá de una experiencia práctica para luego poder establecer conclusiones generales.

Para este estudio se utilizará el método de estudio de caso, ya que es un método recomendado para estudiar fenómenos nuevos en donde se mide y registra la conducta de las personas involucradas del objeto de estudio (Yin, 1984). Los aprendizajes producto de la experiencia vivida en los talleres de fotografía participativa desarrollados por una comunidad primariamente rural es un fenómeno poco estudiado y particular, por lo que resulta apropiado este método.

Fueron 3 las asociaciones de artesanas que participaron de los talleres de fotografía participativa. Para la presente tesis, se ha escogido una muestra de 4 artesanas participantes de manera aleatoria durante toda la experiencia de ejecución de los talleres durante el 2020. Los criterios de selección de este grupo corresponden al bagaje cultural del cual son portadoras, al corredor de la zona de procedencia en donde adquieren sus prácticas y a su importancia en términos de patrimonio inmaterial. A continuación, se detallan a las siguientes personas:

1. Avelina Cruz Condori, Sicuani. Asociación Qori Maki
2. Edith Kana Quispe, Sicuani. Asociación Qori Maki
3. Lidia Huamán Huaraya, Pitumarca. Asociación Apu Auquis
4. Josefa Chuquichampi Cutitire, Pitumarca. Asociación Apu Auquis

3.3. Hipótesis guía

Al tratarse de un estudio cualitativo, la hipótesis desempeña un papel distinto, ya que no se puede establecer al principio de la investigación; en cambio, emerge y se desarrolla durante el propio proceso de estudio (Guerrero, 2016). Por tanto, se tiene la siguiente hipótesis guía:

H1. Se puede identificar que los talleres de fotografía participativa desarrollados con las mujeres artesanas telaristas de Sicuani y Pitumarca durante el 2020 permitieron reforzar reflexiones y sentimientos de auto-valoración de su identidad cultural y del textil andino como práctica de patrimonio cultural inmaterial propia, como factores que las motivan a resistir y mantenerse resilientes en su uso, y a mantener su tradición como medio de vida durante la crisis ocasionada por la COVID-19.

De la misma manera, se detallan hipótesis por cada objetivo específico.

H1.1. Los elementos de la identidad cultural y de la práctica textil por las participantes del taller están relacionadas a la vestimenta tradicional, como el uso de las polleras, los sombreros típicos, sus colores y significados, así como otros elementos como el idioma quechua, las iconografías propias de la zona expresados en los textiles y prácticas relacionadas como el teñido de fibras naturales, el hilado mediante una rueca o “pushk’a”, el uso de urdimbres suplementarias o complementarias, entre otros aspectos que se han visto plasmados en las fotografías como en sus reflexiones.

H1.2. El taller de fotografía desarrollado en el 2020 está basado en la metodología de fotografía participativa, que permite a las asociaciones de artesanas crear procesos reflexivos y de apropiación, mediante el uso de fotografías como vehículo de expresión de sus desafíos.

H1.3. Las mujeres participantes del taller expresan sus principales desafíos en cuanto al textil ancestral como práctica de patrimonio propio, relacionado mayormente a la dinámica económica

y a la necesidad de seguir promoviendo su revaloración. Del mismo modo, se ven a sí mismas como sujetos valiosos protectores de su cultura, reconociéndose, valorándose y motivándose a resistir y a incentivar a sus pares a continuar con esta práctica cultural.

H1.4. Las fotografías producto de los talleres reflejan el entendimiento y el proceso reflexivo de las asociaciones de mujeres participantes, retratando los elementos que forman parte de su identidad cultural, como la vestimenta, las prácticas culturales asociadas al textil ancestral, como lo es el hilado, el teñido, el tejido y las iconografías que permanecen generación tras generación. También, las fotografías retratan a las sujetas protectoras de la cultura, lo que les permite una construcción de reflexiones y narraciones propias y empoderantes.

3.4. Unidades de análisis

La presente tesis utiliza tres unidades de análisis, los cuales se detallan a continuación.

Primero, **la metodología de fotografía participativa**, proceso en el cual las personas pueden reflexionar, identificar y representar sus realidades y sus desafíos a través del recurso fotográfico (Wang & Burris, 1997). En este caso, se valorarán las subcategorías referentes a su origen, los sujetos de la acción fotográfica, el proceso metodológico, la ética en el empleo de este proceso, y la fotografía participativa y las cámaras móviles.

Luego, **la identidad cultural**, definida como *“un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. (...) Se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior”* (Molano, 2007, p.73). Se examinarán subcategorías como los elementos que definen la identidad cultural en la zona, tales como el idioma, la vestimenta, las prácticas culturales, la cosmovisión y la religión.

Una tercera categoría es, **la práctica textil como práctica de patrimonio cultural**, relacionada al **telar de cintura o al telar de cuatro estacas** que es la principal técnica usada por las mujeres de estas localidades. Así, se estudiarán subcategorías que abarcan toda la cadena de la práctica textil, desde la esquila de la fibra de alpaca u oveja, el hilado, el teñido, el tejido de urdimbres suplementarias y complementarias, la iconografía y el producto terminado.

Por último, **los discursos visuales de identidad cultural**, vinculado a la muestra fotográfica elegida para esta investigación. Se generará una descripción conceptual y técnica de las mismas, así como una explicación narrativa según los testimonios de las mujeres participantes.

3.5. Técnicas y herramientas para el levantamiento y análisis de la información

Por cada objetivo específico planteado, se utilizarán ciertas técnicas de recojo y análisis de la información, las cuales se detallan a continuación.

Para el primer objetivo específico, se plantea trabajar con la técnica de revisión documental que consiste en la recolección de información escrita o audiovisual que ayuda en la construcción de conocimiento sobre un tema determinado (Gómez et. al, 2017), lo que permitirá un primer abordaje al conocimiento de los elementos constitutivos de la identidad cultural y de la práctica textil de las mujeres artesanas participantes. Además, se complementará el estudio con la observación participante hacia estas mujeres, proceso que permite aprender acerca de las actividades de un grupo determinado en su dinámica convencional, usando la observación y participando en sus actividades (Kawulich, 2005). Por último, se culminará de recoger información desde entrevistas semi estructuradas a las mujeres artesanas participantes, cuyo objetivo es *“conocer la opinión y la perspectiva que un sujeto tiene respecto de su vida, experiencias o situaciones vividas”* (Campoy & Gómez, 2009, p.10).

Para el segundo objetivo específico, se desarrollará una revisión documental sobre la documentación metodológica de los talleres, tales como los sílabos, guías metodológicas y materiales empleados diversos. Del mismo modo, se complementará esta información obtenida con entrevistas semiestructuradas dirigidas a las y los facilitadores del taller de fotografía participativa, con el objetivo de ahondar mucho más en el proceso metodológico y en las perspectivas de los facilitadores para llevar a cabo esta propuesta metodológica.

Con respecto al tercer objetivo específico, se valorarán entrevistas colectivas dirigidas especialmente a las mujeres artesanas participantes de los talleres. Su utilidad radica en que a través del proceso dialogal, las personas puedan intercambiar experiencias y así permitirles obtener fuentes de memoria (Molina, 2009).

Por último, con respecto al cuarto objetivo específico, se partirá de una recolección de una muestra fotográfica elegida por cada mujer artesana participante y se codificarán según las temáticas. Del mismo modo, se generará una descripción conceptual y técnica de las mismas, así como una explicación narrativa según los testimonios de estas mujeres. Esto tiene el objetivo en sí mismo de complementar todo el análisis frente al componente visual de la fotografía como parte de la autovaloración, empoderamiento y entendimiento del patrimonio cultural inmaterial dentro del grupo meta. Aquí, se valorará el enfoque de las fichas de indización propuestas por Brisset (2004), quien, desde su visión sobre el análisis fotográfico y la antropología visual, incluye una fase de identificación, descripción y autoría para el estudio.

Los instrumentos para el recojo de la información serán las guías y protocolos respectivos para la observación participante, las guías para las entrevistas semi estructuradas, dirigidas a tanto el equipo facilitador como a las mujeres artesanas participantes y la guía para la ejecución de la

entrevista colectiva, así como las matrices para el análisis fotográfico. Puede encontrar todos estos recursos en la sección de anexos de este documento.

Es importante indicar que el estado de emergencia sanitaria producida por la COVID-19 constituye también un desafío para el levantamiento cualitativo. Por esta razón, se propone poder matizar o reorientar estas miradas metodológicas sobre los comportamientos sociales que arrojen luz sobre la congruencia o la incongruencia entre las representaciones o discursos y las prácticas sociales concretas (García et al., 2020). Así, la presente investigación levantará la información de modo físico, pero también a través de la mediación del uso del Internet, con tecnologías como Zoom y WhatsApp.



CAPÍTULO IV: LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO PARA LA REFLEXIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL Y LA PRÁCTICA TEXTIL EN LOS TALLERES DE SICUANI Y PITUMARCA

En el presente capítulo, se efectúa un análisis de la información recolectada conforme al marco metodológico delineado en el capítulo anterior. En consecuencia, se adquiere una comprensión más profunda del proceso fotográfico y se logra la identificación de reflexiones y relatos concernientes a la identidad cultural y al ámbito textil, en base a la vivencia de dos asociaciones de artesanas: Qori Maqui, cuya presidencia ostenta Avelina Cruz, y Apu Auquis (Mapani Harapampa), liderada por Lidia Huamán.

Este capítulo se estructura en tres secciones. La primera se titula "El Taller de Fotografía Participativa en Sicuani y Pitumarca" y detalla la metodología diseñada y ejecutada para esta experiencia. El segundo subcapítulo, bajo el nombre de "La Experiencia de las Asociaciones de Mujeres Artesanas Participantes en el Taller", presenta a los testimonios de las protagonistas y esboza una síntesis de sus vivencias. Finalmente, el tercer apartado, "Fotografías Resultantes Producto del Taller de Fotografía Participativa en Sicuani y Pitumarca", se dedica a la exposición y análisis de una muestra de imágenes resultantes del taller; ahonda en los elementos visuales y discursivos relacionados con la tejeduría de la memoria y la reflexión acerca de la identidad cultural, el telar ancestral y sus prácticas concomitantes.

4.1. El taller de fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca

Conforme a lo previamente expuesto, el propósito de este segmento es exponer el marco en el que se desarrolló el taller de fotografía participativa que se llevó a cabo en las localidades de

Sicuani y Pitumarca. Este taller fue una faceta del proyecto que resultó vencedor de la convocatoria "Líneas de Apoyo a la Cultura", gestionadas por el Ministerio de Cultura, y tuvo lugar durante la segunda mitad del año 2020, en un contexto marcado por la pandemia del COVID-19.

Específicamente, esta sección se divide en tres partes. La primera se enfoca en el contexto que precedió a la convocatoria de las Líneas Económicas de Apoyo a la Cultura y la propuesta ganadora que culminó en la realización del taller de fotografía participativa en ambas localidades. La siguiente aborda los objetivos, las protagonistas, la metodología y las etapas empleadas en el taller. Asimismo, se profundiza en las herramientas utilizadas en el contexto de la pandemia, identificando sus oportunidades y limitaciones. Por último, se analizan los resultados más destacados y las lecciones aprendidas a partir de esta experiencia para ambas asociaciones de mujeres participantes.

De igual forma, en este capítulo, el lector encontrará reflexiones personales, expresadas en primera persona, derivadas de mi participación en este proceso en ambas localidades.

4.1.1. El contexto social del taller de la fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca

El taller de fotografía participativa se llevó a cabo en la segunda mitad del año 2020, en un período marcado por un contexto global sin precedentes: la pandemia de la COVID-19. A pesar de los estragos en la salud y la economía causados por la pandemia, el gobierno peruano, siguiendo el ejemplo de otros gobiernos de la región, promulgó una serie de decretos de urgencia, enmarcados en la Política Nacional de Cultura al 2030, y en particular, en el Plan Estratégico Nacional de Artesanía (PENDAR) 2019-2029. El objetivo número 2 de este plan se centraba en *"fortalecer la protección y salvaguardia del patrimonio cultural para su uso social en referencia al*

Plan" (Ministerio de Cultura, 2020, p.117), con una directriz que abogaba por *"implementar y generar incentivos para la puesta en valor del patrimonio cultural, utilizando criterios de priorización"* (Ministerio de Cultura, 2020, p.117).

En este contexto de auge de la pandemia y el confinamiento nacional, se establecieron los Apoyos Económicos a la Cultura – MINCUL, concebidos para respaldar a personas naturales y jurídicas vinculadas a las industrias culturales, las artes y la promoción de las tradiciones, expresiones y manifestaciones culturales, según el Decreto de Urgencia N° 058-2020, titulado *"Decreto de Urgencia que ofrece mecanismos de amortiguamiento financiero para mitigar los efectos económicos en el sector Cultura"* (Ministerio de Economía y Finanzas, 2020, p.1).

El objetivo primordial de dicho Decreto de Urgencia era proporcionar mecanismos económicos para atenuar los efectos de la COVID-19 en las industrias culturales, las artes y las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial, con la finalidad de promover el acceso, la promoción y la producción de bienes y servicios culturales (Ministerio de Economía y Finanzas, 2020). En este sentido, en aquel momento, el mencionado Decreto de Urgencia destinó 6 millones 300 mil soles a la categoría presupuestal de puesta en valor y uso social del patrimonio cultural (Ministerio de Economía y Finanzas, 2020).

Fue en junio del 2020 cuando se abrió la convocatoria conocida como *"Líneas de Apoyo Económico a la Cultura 2020"*, que posteriormente tendría una segunda fase de convocatoria en el 2021 (Ministerio de Cultura, s.f.). Entre las líneas de apoyo económico priorizadas por el Ministerio de Cultura, se incluyeron las siguientes: *"a) Iniciativas colectivas dirigidas a promover el fortalecimiento de la memoria comunitaria. b) Iniciativas colectivas dirigidas a la obtención de recursos materiales para la realización de prácticas del patrimonio cultural inmaterial. c) Iniciativas colectivas para la promoción y difusión del arte tradicional en plataformas digitales o*

redes sociales. d) *Iniciativas colectivas e individuales para la creación y promoción de contenidos audiovisuales de danza y música tradicional peruana*" (Ministerio de Cultura, 2020b, p.5).

En medio de ese contexto, quien escribe esta investigación recibe una llamada telefónica durante el mes de julio de la señora artesana Avelina Cruz, mujer conocedora del arte ancestral del telar de cintura y telar de cuatro estacas, quien junto a su asociación -Qori Maqui- observaron la convocatoria como una oportunidad para hacer frente a los desafíos y repercusiones económicas que traía consigo la pandemia global. De esta manera, Avelina Cruz indicó:

"Hemos recibido una charla en la plaza de armas de Sicuani sobre los Apoyos Económicos que da el Ministerio de Cultura, queremos postular, pero no sabemos cómo hacerlo porque dicen que se tiene que hacer por la web y no conocemos" (Avelina Cruz, mujer artesana, 2020), es lo que recuerdo que me expresó.

Una semana más tarde, me contactó también la señora Lidia Huamán Huaraya, mujer artesana originaria de Pitumarca, con quien, de la misma manera acepté ayudarla en ingresar la postulación para su asociación.

El proceso de postulación consistía en el llenado de una serie de documentos en línea y por la plataforma de la convocatoria. Entre los archivos solicitados figuraba *"el título de la propuesta, el rubro afectado por la emergencia sanitaria del COVID-19, las características generales de la expresión afectada, el plan de Amortiguamiento que contiene a su vez la descripción general de la propuesta, las principales actividades, localidad, cantidad de integrantes y monto solicitado"* (Ministerio de Cultura, 2020). Adicionalmente, la persona postulante representante de la asociación o el colectivo debía de firmar una declaración jurada, así como presentar la lista de participantes, junto a sus firmas y documentos de identidad.

Una de las principales problemáticas identificadas por las mujeres artesanas fue que no entendían los procesos virtuales para poder postular, algunas no conocían a profundidad el idioma español y otras se mostraban inseguras frente a si su idea de Plan de Amortiguamiento iba a resultar merecedor del financiamiento, cuyo monto ascendía a seis mil soles. La situación expresada fue el impulso suficiente para poder ayudarlas a co-crear, junto con ellas, su postulación digital y, a su vez, me permitió reflexionar la complejidad por la que atraviesan las personas dedicadas a la artesanía, la brecha digital que experimentan frente a esta clase de procesos, así como el acceso limitado que tienen para los servicios públicos, debido a que no se encuentran en su lengua materna, el quechua. Asimismo, resulta relevante traer a la reflexión que, a través de esta experiencia, se notan también las brechas estructurales que posee la provincia de Canchis, en cuanto a las brechas de acceso digital y de las TICs. Como se recuerda en el marco contextual, la provincia de Canchis experimenta una brecha del 13% de la población sin cobertura de servicio de telefonía móvil, así como de un alarmante 100% de brecha experimentada en ciudades digitales, así como un 100%, es decir, la totalidad de la brecha en centros de acceso digital (Gobierno Regional del Cusco, 2023).

De esta manera, sostuve conversaciones telefónicas con ambas participantes, una vez que habían recopilado todos los documentos requeridos. En dichas conversaciones, consulté sobre cómo planeaban desarrollar su propuesta para el Plan de Amortiguamiento, frente a ello, mencionaron que presentarían la propuesta en una reunión comunitaria programada para la semana siguiente, donde informarían a las demás mujeres de sus respectivas asociaciones sobre esta oportunidad y recabarían sus opiniones sobre el Plan de Amortiguamiento, con la intención de tomar una decisión voluntaria sobre su participación.

Así, las asociaciones Qori Maqui y Apu Auquis (Mapani Harapampa) acordaron presentar una propuesta que les permitiera obtener los recursos necesarios para tejer un pequeño lote de

productos. Además, tenían como objetivo fortalecer su identidad cultural y preservar la memoria de sus miembros. Esta iniciativa tenía como objetivo el empoderamiento de las mujeres integrantes de las asociaciones para que pudieran contribuir al proceso de revalorización del tejido y sus prácticas tradicionales.

La negociación para llegar a dicho acuerdo resultó ser más sencilla de lo previsto. Las integrantes de las asociaciones expresaron la necesidad primordial de adquirir materia prima para tejer un lote de productos navideños. Sin embargo, al mismo tiempo, comprendieron la importancia de la revalorización del textil para motivar a las miembros de las asociaciones a seguir tejiendo y para inspirar al público en general sobre el valor cultural e histórico del textil en la región andina.

En consecuencia, la propuesta se dividió en dos componentes principales: la adquisición de lana de alpaca, para la continuación de la actividad textil, y la creación de una propuesta visual destinada a promover la identidad cultural y la revalorización del textil ancestral. En la solicitud para cada una de las asociaciones se propuso que el 70% de los fondos solicitados se destinen a la compra de la lana de alpaca, mientras que el porcentaje restante se destinó a la compra de dos teléfonos móviles de gama media. Estos dispositivos se convertirían más adelante en las herramientas principales para la captura de fotografías durante el taller.

Posteriormente, a través de la aplicación de mensajería WhatsApp, compartieron conmigo sus ideas para completar el formulario digital. Además, imprimieron y completaron los documentos de Declaración Jurada para cada una de las asociaciones y sus respectivas líderes, y obtuvieron las firmas de las artesanas voluntarias para cada caso. Estos documentos se escanearon y se enviaron por correo electrónico a mi dirección, con la colaboración del propietario de una cabina de internet ubicada en la Plaza de Armas de Pitumarca, en el caso de Lidia y su asociación, Apu Auquis (Mapani Harapampa), y a poca distancia de la residencia de la señora Avelina Cruz, líder

de Qori Maqui, en las afueras de Sicuani. Una vez que se recibió toda la documentación y se obtuvo la aprobación de ambas artesanas, procedí a ingresar sus solicitudes a través de la plataforma proporcionada por el Ministerio de Cultura.

De esta manera, transcurrieron los meses y ambas asociaciones obtuvieron el financiamiento en la categoría de "Iniciativas colectivas para el fortalecimiento de la memoria comunitaria", a nombre de estas dos mujeres resilientes, Avelina Cruz y Lidia Huamán. La noticia fue comunicada a ambas por el Ministerio de Cultura a través de llamadas telefónicas. En las semanas siguientes, las artesanas iniciaron la implementación del proyecto, que establecía un plazo de 90 días para su ejecución completa, iniciando su implementación en el mes de octubre del 2020 y terminando en diciembre del 2020.

En primer lugar, se llevaron a cabo las compras de los insumos solicitados. Luego, para la segunda parte del proyecto, establecieron contacto directo con Walter Silvera, abogado, comunicador y fotógrafo con inclinaciones hacia proyectos sociales, comunicación participativa y la vida comunitaria. El propósito de este contacto era subcontratarlo para desarrollar una propuesta visual destinada a fortalecer la memoria comunitaria en relación con el textil ancestral. Debo mencionar que mi relación con ambas asociaciones de mujeres artesanas en estos valles ha sido muy cercana desde el 2016. Tras un promedio de 5 años de estar trabajando junto con ellas en proyectos vinculantes a la Cooperación Internacional en la ONG italiana ASPeM, en la que mi trabajo estaba relacionado al campo comunicacional y de articulación comercial de artesanías, conocí por primera vez a ambos grupos de artesanas de Canchis, con quienes años más tarde formaríamos un lazo de respeto y amistad imborrable y que permanece intacto hasta la fecha.

4.1.2. Objetivo y antecedentes que inspiraron el taller

Cuando las artesanas se pusieron en contacto con el fotógrafo Walter Silvera y expusieron el plan de su iniciativa visual destinada a la revalorización del textil no poseían una comprensión precisa acerca de la metodología más adecuada para alcanzar tal propósito. Fue en este contexto que Silvera introdujo por primera vez el concepto del taller de fotografía participativa como un enfoque metodológico idóneo para la intención que las mujeres manifestaron. En este sentido, Silvera argumenta lo siguiente:

"La recepción de la llamada telefónica grupal me llenó de gratitud, principalmente al constatar que se trataba de estas señoras, con las cuales ya había tenido contacto previamente. La genuina deferencia y preocupación que mostraban hacia sus prácticas culturales, y el hecho de haber expresado su deseo de proponer 'algo visual', en sus propias palabras, con el fin de resignificar el textil y sus propias memorias e identidades, me conmovieron profundamente. Esto me recordó mis visitas anteriores a las comunidades, donde había impartido lecciones de fotografía, o había realizado fotografía documental por mi cuenta, y durante nuestras conversaciones habíamos reflexionado sobre la importancia de los medios visuales para contribuir al diálogo y para otorgar nuevos significados a nuestro entorno. Parece que esta idea había quedado en sus mentes, y me pareció sorprendente que la resaltarán en esta ocasión y en esta convocatoria. Por supuesto, me sentí honrado de colaborar con ellas, pero esta vez aportando una metodología que les resultaría novedosa: la fotografía participativa" (Silvera, comunicación personal, 28 de mayo de 2023).

Esta propuesta metodológica fue entonces socializada por Silvera hacia las artesanas por vía telefónica. De esta forma, él expresó:

"Les comenté sobre el taller de fotografía participativa, usando el poder de la imagen, pero retratada desde sus propias miradas y no necesariamente de la mía como fotógrafo, porque una

cosa es cómo yo puedo retratarles, y otra cosa es cómo ellas ven la vida, qué mejor en estos contextos de pandemia. A ellas les pareció interesante. Querían comenzar, saber más, había mucha predisposición” (Silvera, comunicación personal, 28 de mayo de 2023).

De este modo, el taller de fotografía participativa implementado para la asociación Qori Maqui en Sicuani y para la asociación Apu Auquis, nombre que luego tendría una actualización a Mapani Harapampa en Pitumarca nace como un esfuerzo alternativo para hacer visible sus quehaceres y sus retos, desde una visión legítima en donde ellas mismas fueron las protagonistas de sus propios registros.

En palabras del facilitador Walter Silvera, así como en los documentos de la intervención, el taller tuvo como objetivo principal *“visibilizar usando las nuevas tecnologías, el quehacer y la producción de las artesanas en el contexto de pandemia”* (Silvera, comunicación personal, 28 de mayo de 2023).

Se puede decir que el taller de fotografía participativa tenía la visión de registrar o visibilizar las vivencias de las portadoras del arte ancestral del telar de cuatro estacas, telar de cintura y telar de pedal, sus desafíos, sus retos en medio de una pandemia, para que las fotografías puedan ser un vehículo de la memoria (Silvera, 2020). Así también, esta experiencia buscaba afianzar en ellas el autorreconocimiento como sujetas sociales importantes en nuestro contexto cultural peruano, así como fortalecer su aporte para el legado histórico de nuestro país. El proceso tenía la intención de abrir caminos de reflexión para fortalecer los medios de vida de las mujeres artesanas, dentro del confinamiento nacional y del auge de las herramientas digitales (Silvera, 2020).

Según el testimonio de Silvera, la inspiración detrás de este taller radica en el deseo de romper con la visión tradicional de que los pueblos rurales son meros espectadores de su propia realidad, sujetos pasivos que solo pueden ser retratados por otros, personas ajenas a su contexto. La propuesta surge del anhelo por fomentar una comunicación horizontal y participativa, donde los propios miembros de la comunidad – en este caso las mujeres artesanas de ambas asociaciones- puedan retratar sus vivencias, expresar sus sueños, y resaltar la riqueza de su patrimonio cultural. En palabras del facilitador de esta experiencia, Walter Silvera:

“Por más pericia que se tenga [refiriéndose a los profesionales de la comunicación], nunca se va a llegar a convivir con una realidad determinada. La naturalidad con la cual se puede documentar, la intimidad de la familia, el circuito en donde uno se desenvuelve es vital (...)” (Silvera, comunicación personal, 28 de mayo de 2023).

4.1.3. Cronograma del taller y plan de trabajo

El desarrollo del taller de fotografía participativa tuvo una duración de 3 meses, desde la primera semana de octubre hasta la tercera semana de diciembre del año 2020. Para la pre-producción y producción del taller se priorizó el uso de herramientas digitales para la facilitación de los procesos, tomando en cuenta la situación de la pandemia y el cierre de aeropuertos. De este modo, la totalidad del taller se llevó como un formato híbrido, en el que las primeras sesiones se pusieron en relieve el uso de la plataforma Zoom para la facilitación virtual y luego se combinó la acción protagónica de la plataforma de mensajería WhatsApp para el acompañamiento virtual durante las sesiones de las salidas fotográficas.

En total, se tuvo 50 horas de facilitación virtual a través de estas dos herramientas mencionadas y 15 horas asincrónicas desarrolladas de forma autónoma por parte de cada una de las

asociaciones. Cabe destacar que estas últimas horas corresponden a las salidas de campo para tomar fotografías, las mismas que tuvieron un acompañamiento a través de la red de mensajería WhatsApp. Sumó a la propuesta el conocimiento previo de las mujeres artesanas participantes con respecto a sus habilidades y desafíos por parte de Silvera, el facilitador de la propuesta.

Así, el cronograma estuvo dividido en 3 grandes etapas: planeamiento, ejecución y evaluación.

A continuación, se explicará en detalle cada etapa y sus respectivos componentes:

Etapas 1: Planeamiento

- a. Exploración y Evaluación Inicial de la Situación de las Artesanas Participantes en Qori Maqui (Sicuani) y Apu Auquis (Pitumarca):

Se realizó una investigación preliminar con el propósito de evaluar la situación actual de las artesanas que participan en el proyecto Qori Maqui en Sicuani y Apu Auquis en Pitumarca. Se llevó a cabo un diagnóstico simple que abarcó aspectos como sus habilidades, necesidades y recursos disponibles con el fin de adquirir una comprensión completa de su contexto antes de comenzar el proyecto. Fue de gran ayuda el conocimiento previo de ambas asociaciones participantes.

- b. Creación de los Términos de Referencia del Taller de Fotografía Participativa:

En este proceso, se formularon los requisitos esenciales para la realización del taller de fotografía participativa. Esto incluyó la definición de los objetivos, el alcance del taller, los criterios de participación y otros detalles relevantes. Estos requisitos sirvieron como una guía para llevar a cabo el taller de manera efectiva.

c. Desarrollo de Recursos para las Sesiones Virtuales: Introducción, Teoría Fotográfica y Guía para las Salidas Fotográficas:

Se produjeron los recursos necesarios para llevar a cabo las sesiones virtuales del taller. Esto implica la creación de presentaciones para la sesión introductoria, la sesión teórica sobre fotografía y herramientas digitales, así como una guía detallada para la facilitación de las salidas fotográficas.

Etapas 2: Ejecución

La segunda etapa describe el desarrollo de cada una de las sesiones del taller de fotografía participativa. En esta etapa se visualizan las cinco primeras fases del taller, las cuales se detallan a continuación:

d. Fase 1: Realización de la Sesión Introductoria:

En esta etapa inicial, se llevó a cabo la primera sesión del taller, cuyo objetivo fue proporcionar una introducción al proyecto y establecer las bases para el trabajo posterior. Durante esta sesión se presentaron los objetivos y se brindó información general sobre el taller.

e. Fase 2: Impartición de la Sesión de Formación en Fotografía Básica:

En esta fase, se llevó a cabo una sesión de formación que abordó los conceptos fundamentales de la fotografía. Se proporcionó información teórica sobre aspectos como la composición, la iluminación y las técnicas básicas de captura de imágenes.

f. Fase 3: Diálogo de Saberes y Selección de Temas Fotográficos:

Esta etapa fomentó un diálogo entre las participantes para discutir temas relevantes que deseen fotografiar. Se llevó a cabo la selección de temas y áreas de enfoque para las próximas salidas fotográficas.

g. Fase 4: Organización de Salidas Fotográficas y Facilitación:

En esta fase, se planificó y llevó a cabo las salidas fotográficas en función de los temas elegidos en la Etapa 3. Durante estas salidas, se brindó apoyo y orientación a las artesanas participantes para capturar imágenes relacionadas con los temas seleccionados.

h. Fase 5: Capacitación básica en redes sociales - Facebook:

Esta quinta fase del taller no estuvo planificada previamente, sin embargo, surgió a respuesta de la necesidad de las artesanas participantes por saber más del entorno digital, especialmente de las redes sociales, así como del contexto propio de la evolución del taller. De este modo, se brindaron dos capacitaciones mediante la plataforma Zoom sobre cómo poder crear un fanpage de Facebook y cómo poder colocar contenido de valor en él y mantener actualizada la plataforma.

Etapa 3: Evaluación

h. Fase 6: Realización de Sesiones de Reflexión y Exposición:

En esta etapa, se organizaron sesiones de reflexión donde las participantes compartieron sus experiencias y fotografías. Se fomentó el diálogo y la discusión en torno a las imágenes capturadas, permitiendo que las participantes reflexionen sobre su trabajo y su significado.

i. Elaboración del Informe Final:

En la fase final, se preparó un informe que documentó todo el proceso del taller, desde la planificación hasta la ejecución y los resultados obtenidos. El informe incluyó las reflexiones de las participantes, las imágenes capturadas y los logros alcanzados en el proyecto.

De este modo, se propuso el siguiente cronograma para la consecución del taller:

Tabla 4: Cronograma propuesto Plan de trabajo Taller de Fotografía Participativa

CRONOGRAMA DE TALLER DE FOTOGRAFÍA PARTICIPATIVA	OCTUBRE				NOVIEMBRE				DICIEMBRE		
	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3	S4	S1	S2	S3
Sondeo previo diagnóstico actual artesanas participantes Qori Maqui (Sicuani) y Apu Auquis (Pitumarca)	X										
Elaboración de Términos de Referencia del Taller de Fotografía Participativa	X										
Desarrollo de materiales para sesiones virtuales: presentación de sesión inicial de entrada, presentación teórica de fotografía y herramientas digitales, guía para facilitación de salidas fotográficas.		X									
Fase 1: Desarrollo de sesión introductoria		X									
Fase 2: Desarrollo de sesión teórica de formación en fotografía básica			X								
Fase 3: Desarrollo de diálogo de saberes – selección de temas a fotografiar				X							
Fase 4: Desarrollo de salidas fotográficas y facilitación					X	X	X	X			
Fase 5: Desarrollo de sesiones de reflexión y exposición									X	X	
Elaboración de informe final											X

Elaboración propia a partir de informe final y entrevistas.

4.1.4. Actores del taller

a. Las Participantes del taller:

Como se indicó en el apartado precedente, la convocatoria ganada por las “Líneas Económicas de Apoyo a la Cultura 2020” exigió en su proceso brindar un listado de personas participantes. De acuerdo a ello, la invitación de participantes por cada asociación fue promovida por las artesanas lideresas de cada una de ellas: la señora Avelina Cruz, de la asociación Qori Maqui, y por la señora Lidia Huamán, de la asociación Apu Auquis o Mapani Harapampa. De este modo, cada artesana mediante una convocatoria de reunión en las afueras de las viviendas de cada

una de ellas, se llevó a cabo el proceso explicativo del fondo concursable, así como de su objetivo, entre los cuales figuraba el taller de fotografía participativa. Luego de ello, cada una de las convocadas decidía voluntariamente si deseaba participar del concurso o no. Si la respuesta era positiva, debían de llenar sus datos en el documento del proceso de convocatoria y así oficializar su postulación.

De esta manera, la artesana Edith Kana, da mayores detalles de este proceso de invitación:

“Sí, la señora Avelina trajo un documento donde decía que íbamos a presentarnos un grupo de artesanos y presentar al concurso. Y ahí yo estuve (...)” (Edith Kana, entrevista a profundidad, 2023).

De este modo, fueron once (11) el total de participantes de la experiencia de fotografía participativa. Es importante indicar que las participantes del taller son a su vez miembros activos de las asociaciones de artesanas Qori Maqui y Apu Auquis, que más adelante esta última cambiaría de nombre a Mapani Harapampa.

Es importante indicar que, si bien la sumilla y los contenidos cronograma fueron aplicados para ambas asociaciones, el proceso de facilitación y acompañamiento virtual se hizo por separado para cada asociación, respetando sus propias dinámicas internas.

A continuación, se detalla un cuadro con el nombre de las mujeres partícipes de esta intervención.

Tabla 5: Listado de participantes del taller de Fotografía Participativa

Asociación	Distrito	N°	Nombre de artesana participante	Saber - Técnica textil
Asociación Qori Maqui	Distrito de Sicuani, provincia de Canchis – Cusco.	1	Avelina Cruz Condori	Tejido en telar de cintura
		2	Edith Kana Quispe	Tejido en telar de cintura Tejido en telar de cuatro estacas Tejido en crochet Tejido a 2 palitos Tejido a 4 palitos
		3	Jacinta Mamani Quispe	Tejido en telar de cintura Tejido en telar de cuatro estacas
		4	Eulogia Suni Mamani	Tejido en telar de cintura Tejido a 2 palitos
		5	Magdalena Espetia Charaje	Tejido a 2 palitos Tejido a 4 palitos Tejido a crochet
Asociación Apu Auquis (más adelante, Mapani Harapampa)	Distrito de Pitumarca, provincia de Canchis, Cusco.	6	Lidia Huamán Huaraya	Tejido en telar de cintura Tejido en telar de cuatro estacas Tejido en crochet Tejido a 2 palitos Tejido a 4 palitos
		7	Josefa Chuquichampi Cutiri	Tejido en telar de cintura Tejido en telar de cuatro estacas Tejido a 2 palitos Tejido a 4 palitos
		8	Eva Nely Rojo Bisa	Tejido en telar de cintura Tejido en telar de cuatro estacas Tejido en crochet Tejido a 2 palitos Tejido a 4 palitos
		9	Timotea Dueñas Cusimayta	Tejido en telar de cintura Tejido en telar de cuatro estacas Tejido en crochet Tejido a 2 palitos Tejido a 4 palitos
		10	Bacilia Mamani Irco	Tejido en telar de cintura Tejido en telar de cuatro estacas Tejido en crochet Tejido a 2 palitos Tejido a 4 palitos
		11	Luisa Suico Yucra	Tejido en telar de cintura Tejido en telar de cuatro estacas

				Tejido en crochet Tejido a 2 palitos Tejido a 4 palitos
--	--	--	--	---

Elaboración propia a partir de entrevistas a artesanas y conocimiento propio.

En el siguiente capítulo se profundizará a mayor detalle información relevante de ambas asociaciones, su forma de organización, así como de las formas de vida y la relación con el textil de las mujeres artesanas integrantes.

b. Facilitadores del taller:

En el marco de esta iniciativa de fotografía participativa, el segundo conjunto de figuras cruciales lo constituyeron los encargados de la facilitación del taller. Como se mencionó en la sección previa, una vez que las artesanas líderes obtuvieron el proyecto, establecieron contacto directamente con el fotógrafo alternativo Walter Silvera, quien, con el transcurso de las semanas, asumió el papel principal como facilitador del taller. Esta acción denota la relevancia de la colaboración entre las artesanas líderes y el fotógrafo en el desarrollo de la iniciativa.

Walter Silvera, nacido en Lima, cuenta con una formación académica en Derecho y Ciencias Políticas; sin embargo, su trayectoria lo llevó a adentrarse en el mundo de la fotografía a través de su participación en los Talleres de Fotografía Social (TAFOS). A lo largo de su carrera, ha ocupado la posición de editor gráfico en el periódico La República; y colaboró con UNICEF en proyectos de comunicación comunitaria, donde también se llevaron a cabo talleres de fotografía participativa producidas por campesinos promotores de salud en aproximadamente 140 comunidades ubicadas en las regiones de los Andes y la Amazonía (Walter Silvera - fotografía profesional, s. f.).

En los últimos años, Silvera ha centrado su trabajo en la fotografía de viajes y en cuestiones relacionadas con el desarrollo humano. Su interés se enfoca en la captura de retratos íntimos de personas, la representación de su vida cotidiana, la apreciación de la riqueza de la vida sencilla y la documentación de las festividades populares (Walter Silvera - fotografía profesional, s. f.).

Desde el año 2015, Walter Silvera ha colaborado como consultor en comunicaciones en la organización no gubernamental italiana ASPEm, en el marco del proyecto de desarrollo económico local denominado "Mujeres con Talento". En su papel dentro de la ONG, se ha destacado por su contribución en el ámbito de la fotografía documental, además de brindar asistencia técnica al grupo de artesanas de la provincia de Canchis. Durante este período, Silvera estableció un vínculo significativo con las artesanas que ahora participan en este taller de fotografía participativa. Por lo tanto, su amplia experiencia, sus intereses fotográficos y su previa relación con estas mujeres en la provincia de Canchis (Cusco) lo convierten en un recurso de gran valor para el proyecto de fotografía participativa que se expone en esta tesis.

Por otra parte, la autora de esta investigación también desempeñó un rol activo como facilitadora secundaria en este proceso. Soy natural de Lima y desde temprana edad me interesé por los problemas sociales que ocurrían en nuestro país, por lo que me formé en la carrera de Gestión y Alta Dirección, con mención en Gestión Social por la Pontificia Universidad Católica del Perú. No obstante, mi trayectoria me llevó a conocer a mayor profundidad el campo de las comunicaciones tras mi paso por distintas organizaciones de Cooperación Internacional. En ese contexto conozco a Silvera dentro de la organización italiana ASPEm, en la que nos unimos en diversas tareas relacionadas al campo de la comunicación participativa y comunitaria con el proyecto "Mujeres con Talento", implementado en la provincia de Canchis.

Mi responsabilidad principal para el desarrollo del taller de fotografía participativa materia de este estudio radicó en proporcionar apoyo complementario a Silvera, especialmente en lo que respecta a la ejecución de la sesión introductoria del taller, como en la gestión de los documentos en línea a través de la plataforma del Ministerio de Cultura. Específicamente, en el contexto del taller de fotografía participativa, mi tarea consistió en complementar la facilitación de las sesiones introductorias y, de manera destacada, brindar asistencia en tiempo real a las artesanas participantes a través de la plataforma de mensajería WhatsApp, durante las salidas fotográficas. El rol que desempeñé durante el proyecto motivó mi interés por la comunicación alternativa y participativa a través de medios visuales, como la fotografía. Ello además sirvió como principal inspiración para escribir esta investigación.

4.1.5. Metodología del taller y fases de desarrollo

Como se recuerda, el taller de fotografía participativa con mujeres artesanas en Sicuani y Pitumarca se desarrolló durante los meses de octubre a noviembre del año 2020, en medio de la segunda ola por la COVID-19 y del cierre de espacios para la comercialización y el turismo internacional (Silvera, 2020). Se utilizó una metodología participativa y horizontal para todo el taller, a través de la promoción del enfoque dialogal, así como de la experiencia de registro fotográfico desarrollada por las propias participantes. El empleo de esta metodología aunada con el rol mediador del equipo facilitador, fomenta que las participantes se apropien del tema y compartan sus propias vivencias. De este modo, en palabras del facilitador principal, Walter Silvera expresa,

“Muchas veces el concepto de lo participativo se reduce a pedir opiniones del resto y no a interactuar, no abrir las puertas al diálogo, a culturas diferentes, a partir de que el otro tiene capacidades iguales o superiores a nosotros (...) Creo que [la metodología participativa] es un

instrumento para el diálogo intercultural. Creo que es una manera en la cual podemos reconocernos, mirar al otro y reconocer y valorar su cotidianeidad (...)" (Silvera, comunicación personal, 28 de mayo de 2023).

La intervención de fotografía participativa se desarrolló en cinco fases principales, y una sexta fase extraordinaria, las cuales se detallan en la siguiente tabla:



Tabla 6: Fases del Taller de Fotografía Participativa

Fases	Título de Fase	Sub-contenidos de fase	Cantidad de Participantes	Facilitadores	Herramienta empleada	Periodo
1	Presentación y sensibilización	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación general del taller de fotografía participativa • Presentación de cada participante e historia de vida junto con desafíos. 	11	Walter Silvera y Solange Crousillat	Zoom	Octubre, 2020
2	Formación en fotografía básica	<ul style="list-style-type: none"> • La fotografía: ¿cómo tomar fotos desde nuestros celulares? • Composición y técnica fotográfica con celulares: luz, ángulo, plano, significados e historias. 	11	Walter Silvera	Zoom y cámara móvil	Octubre, 2020
3	Diálogo de saberes: Selección de temas a fotografiar	<ul style="list-style-type: none"> • Diálogo de reflexión: los temas que deseo fotografiar 	11	Walter Silvera y Solange Crousillat	Zoom	Octubre, 2020
4	Salidas fotográficas	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de técnica y composición fotográfica – preliminar • Trabajo de campo: retratando mi mirada I • Revisión y facilitación en Línea • Trabajo de campo: retratando mi mirada II 	11	Walter Silvera	Cámara móvil y WhatsApp	Noviembre, 2020

		<ul style="list-style-type: none"> • Revisión y facilitación en Línea • Trabajo de campo: retratando mi mirada III • Revisión y facilitación en Línea • Trabajo de campo: retratando mi mirada IV • Revisión y facilitación en Línea 				
5	Exposición y reflexión	<ul style="list-style-type: none"> • Círculo de reflexión para la selección de fotos. • Desarrollo colectivo de narrativas • Difusión de fotografías • Círculo de reflexión final y vinculación con utilidad en plataformas digitales 	11	Walter Silvera y Solange Crousillat	Zoom	Noviembre, 2020
6	Capacitación en redes sociales ¹	<ul style="list-style-type: none"> • Gestión de Fanpage de Facebook y colocación de posts en wall. 	11			Diciembre, 2020

Elaboración propia a partir de informe de intervención y entrevista a profundidad (Silvera, 2023).

Nota: Cabe destacar que en el siguiente apartado se estará profundizando más sobre el campo de las herramientas empleadas para este taller.

¹ La capacitación en redes sociales fue una fase no prevista desde el inicio del taller. Esta se incorporó al final de las sesiones, debido que finalmente no se pudo realizar la exposición fotográfica, debido a los cambios al interior de la Municipalidad Provincial de Canchis. No obstante, se está incluyendo como una sexta fase y será explicada posteriormente a mayor profundidad.

4.1.5.1. Fase 1: Presentación y sensibilización

La primera fase del taller de fotografía participativa estuvo relacionada a la presentación y sensibilización del taller. En cuanto a los contenidos, se tocaron específicamente dos temas:

1. La presentación general del taller de fotografía participativa y 2. La presentación de cada participante e historia de vida junto con sus desafíos. A continuación, se detallará cada contenido.

La primera reunión que se tuvo fue a través de la plataforma Zoom, en donde por cada asociación se compartió una aproximación inicial del taller de fotografía participativa, explicando los objetivos del mismo y obteniendo su consentimiento y aprobación para participar. Para esta sesión de presentación, asistieron en su totalidad las personas integrantes de cada una de las asociaciones. En ese sentido y debido a las brechas digitales que las artesanas experimentaban, se juntaban en una sola casa para asistir a la sesión de Zoom.

Es relevante destacar que la implementación del taller de fotografía participativa en estas dos localidades se vio confrontada por diversos desafíos. Además de los obstáculos previamente identificados relacionados con la pandemia de la COVID-19, como la situación de salud y la economía, también se hicieron evidentes limitaciones estructurales. Entre estas limitaciones se incluyó la escasa disponibilidad de acceso a Internet y la necesidad de orientar a las participantes en el uso de herramientas digitales. No obstante, en medio de ese escenario, la señora artesana Josefa Chuquichampi, integrante de la asociación Qori Maqui, recuerda ese momento de resiliencia y de autodescubrimiento y comenta: *“Sí tuvimos una reunión con el señor Walter virtual y nos explicó qué se iba a hacer (...). Me impactó el hecho tener la tecnología, de que en Lima nos veían y aquí conversábamos, fue un impacto [usar zoom en las reuniones]”* (Chuquichampi, entrevista a profundidad, 2023).

En esta sesión introductoria, se presentaron los principales aspectos que contenía el taller de fotografía, desde un lenguaje muy sencillo y una metodología visual, con la intención de no hacer muy pesado los contenidos.

A continuación, se generó un espacio de confianza, de conocimiento mutuo y participativo, en el que cada una de las integrantes se presentó, detalló sus orígenes, lo que le gusta hacer como mujer artesana, las técnicas que dominaba, así como su expectativa por el taller y los desafíos por los que se encontraban atravesando en medio de la COVID-19. Como consecuencia de ello, Silvera expresa:

“La primera conexión fue un momento importante, en donde ellas podían ser escuchadas desde el primer momento, y en donde se promovía ese trato horizontal que todo enfoque participativo persigue. Fue un momento en donde ellas también afianzaron sus lazos con ellas mismas y con nosotros” (Silvera, comunicación personal, 28 de mayo de 2023).

Luego de la sesión introductoria, se establecieron de forma conjunta pequeños compromisos para que se suscite el plan de trabajo. De este modo, las integrantes de cada asociación se ponían de acuerdo entre sí para el manejo de sus tiempos. En palabras del propio facilitador de la experiencia menciona lo difícil que también era poder lidiar con el estado de angustia e incertidumbre permanente que afectaba sus vidas por la pandemia global del COVID-19.

“Era realmente conmovedor ver esas ganas por las que querían desarrollar el taller, pero también la sensación colectiva de temor hacia lo desconocido que se nos avecinaba en materia del estado de emergencia nacional, sumada a la distancia, a ver si realmente podríamos vernos más allá de la pantalla, a ver si algún día volveríamos a los tiempos de antes. De hecho, hasta nosotros mismos no sabíamos si iba a salir bien todo porque hacer este taller de esta manera y en estas circunstancias fue una cosa sin precedentes. Al final algunas desertaron en el camino, no porque no querían seguir en el taller, sino por la situación

económica que las golpeaba cada semana que pasaba y no podían sustentar sus medios de vida. Fue frustrante también para nosotros” (Silvera, comunicación personal, 28 de mayo de 2023).

Se acordó con las mujeres artesanas integrantes de estas asociaciones poder tener una sesión semanal y combinarlas con aspectos prácticos. Simultáneamente, como resultado del diálogo y de la expresión compartida de sus expectativas y vivencias en ese momento, se llegó a la conclusión de que la exploración de la identidad y la reflexión sobre el valor del textil ancestral constituían un punto en común. Esta temática se erigió como el primer indicio de lo que posteriormente se convertiría en uno de los aspectos centrales de la presente investigación.

Desde una perspectiva objetiva, es importante resaltar que la primera fase se vio beneficiada por el conocimiento previo que las artesanas tenían de los facilitadores. Tanto Walter como yo habíamos colaborado con estas mujeres artesanas desde el 2016. Esta familiaridad con las participantes, basada en el respeto por su labor y la construcción de la confianza, les brindó la comodidad necesaria para expresarse de manera más abierta y sincera durante la reunión introductoria, en la que compartieron sus experiencias y vivencias. Esta confianza y cercanía continuaron siendo elementos fundamentales en las fases posteriores del taller, en donde la distancia física no se consideró un limitante para el ejercicio de la construcción de confianza. Estos factores contribuyeron a los resultados que se presentarán en esta investigación.

4.1.5.2. Fase 2: Formación en fotografía básica

Esta segunda fase propuso conocer algunos elementos básicos para la toma de fotografías usando los dispositivos celulares (smartphones). Estos conocimientos se iban mezclando con información sobre composición y técnica fotográfica como: la luz, los tipos de ángulo, tipos de

plano y sus significados comunicacionales, al igual que el poder de la historia propia en cada foto.

El abordaje de estos conocimientos se hizo a partir de ejemplos prácticos para facilitar el aprendizaje. En ese sentido, se mostraban fotografías aleatorias de ejemplo y a partir de las mismas se iba dando el ejemplo de los efectos de la luz, los tipos de plano, ángulos y algunos datos clave sobre la composición. No obstante, es importante recalcar que no se empleaban palabras técnicas como “ángulo”, sino se procuraba usar un lenguaje lo más práctico posible. Estas formaciones duraban unos 30 minutos en promedio, con ejemplos prácticos y de la vida cotidiana. Luego estos ejemplos se iban probando usando el celular directamente y fomentando la práctica.

Para reflexionar sobre ello, Silvera (2023) añade:

“Yo he tenido que hablar con gente que nunca se había tomado una foto en su vida. No existe plano busto, plano americano... no sirve. Nos vamos de frente a qué conseguimos con “por qué la cámara está hacia abajo o hacia arriba, qué logro con eso” el aprendizaje es más fluido. Se hace un ejercicio de la cámara de esa manera y el trabajo ha funcionado” (Silvera, comunicación personal, 28 de mayo de 2023).

Es importante tomar una pausa para reflexionar ante la cita de Silvera. La estrategia empleada por Silvera para la facilitación en estos contextos propone varias ventajas, como la accesibilidad, ya que, al utilizar un lenguaje simple y fácil de entender, se reduce una barrera común en la enseñanza de un campo nuevo, lo que hace que la educación en fotografía sea accesible para un público más amplio, incluso para aquellas mujeres no familiarizadas con la terminología técnica. Por otro lado, al concentrarse en el "por qué" de las decisiones de composición y ángulo, se promueve una comprensión más profunda de los principios fundamentales de la fotografía. Las participantes pueden entender la relación entre la posición

de la cámara y la apariencia visual de la imagen. Asimismo, el uso de un lenguaje cotidiano y fácil de entender puede hacer que el proceso de aprendizaje sea más fluido, ya que las participantes no se sienten abrumadas por la jerga técnica y pueden centrarse en experimentar y aplicar conceptos de manera práctica. De este modo, al presentar la enseñanza de la fotografía de una manera menos intimidante y más comprensible, es probable que más personas se sientan motivadas a participar y aprender. Esto puede fomentar un ambiente de aprendizaje inclusivo y colaborativo en las ambas asociaciones de artesanas en materia de fotografía.

En total se dieron dos sesiones mediante la plataforma Zoom para aprender algunos temas de fotografía básica a través de la experiencia y de los ejemplos. Se combinaban estas charlas con el aprendizaje directo usando el teléfono móvil. De acuerdo a ello, las artesanas iban turnándose para repetir los ejercicios en el celular habilitado, y otras usaban sus propios smartphones para practicar lo aprendido. Las horas de práctica para hacer del conocimiento un factor inherente podía ser variada. Podía durar entre otra media hora o podía extenderse a una hora.

Algunos conocimientos se irían reforzando en las fases siguientes, en especial en la fase 4 que constituyó en aquella fase de ir poniendo todo lo aprendido en los recorridos de práctica para la toma de sus propias fotografías.

Antes de concluir este apartado, me permito hacer una reflexión personal como co-facilitadora general del taller. Considero que los desafíos de la facilitación a distancia por el contexto de la pandemia global por la COVID-19 significaron un limitante para poder seguir ampliando el conocimiento técnico en fotografía y en su uso aplicativo en la fotografía móvil. A pesar de ello, se hizo todo lo que la facilitación virtual y el uso de tecnologías digitales permitieron. Más adelante, en el apartado de resultados de este capítulo, se expondrán también las reflexiones de las mismas artesanas sobre los desafíos y alternativas de mejora.

4.1.5.3. Fase 3: Diálogo de saberes – selección de temas a fotografiar

En la tercera fase se llevó a cabo una sesión de Zoom especialmente para poder dialogar de forma conjunta y así seleccionar los temas que fueron de interés para cada una de las integrantes de las asociaciones en retratar. Según ello, lo primero que se hizo fue promover un espacio de diálogo, Walter Silvera y yo a la distancia a través de Zoom como facilitadores y las artesanas en la vivienda de su lideresa. En el caso de Qori Maqui, fue en la vivienda de la señora Avelina Cruz, mientras que en el caso de Apu Auquis – hoy Mapani Harapampa- fue en la casa de Lidia Huamán.

En este espacio surgió la pregunta “¿Qué desean retratar ahora de lo que están viviendo, lo que están pasando?” (Silvera, 2020). Para lo que se desarrolló un primer espacio de diálogo, en el que algunas mujeres libremente en idioma español y también en idioma quechua iban conversando entre ellas para formar un acuerdo común como asociación. En medio de este espacio de intercambio libre, se llegó muy fácil a un acuerdo común: *“fotografiamos lo que sabemos hacer como artesanas, para que las personas aprecien nuestro arte y también puedan ojalá comprarnos o buscar mejores alternativas para que contemos con más recursos”*, expresó Huamán (Silvera, 2020).

En medio de este espacio de diálogo intercultural y de saberes, las mujeres artesanas compartieron su conocimiento ancestral sobre el telar de cintura, sobre sus prácticas culturales relacionadas al tejido y su significado cultural. Desde una percepción personal, ese espacio fue rico para nosotros como facilitadores, ese ánimo a la reflexión de las participantes sobre la importancia de su labor como guardianas del patrimonio cultural inmaterial fue particularmente rico, puesto que permitieron identificar elementos y momentos clave para posteriormente fotografiarlo.

“En este caso [con población que protegen nuestra cultura a través del arte, como ellas] puedes descubrir que los contenidos brotan y hay una cantidad impresionante. Nos hemos alejado tanto de la cultura que terminamos conociendo muy poco” (Silvera, comunicación personal, 28 de mayo de 2023)

En consecuencia, a partir de este diálogo se tomaron acuerdos por asociación y luego conjuntamente. De este modo, a continuación, se muestra la clasificación de temas priorizados por las artesanas participantes.

Tabla 7: Listado de temas priorizados a retratar por las asociaciones participantes del taller de fotografía participativa

N°	Tema	Categoría de investigación principal	Categoría de investigación secundaria
1	Práctica cultural: Recoger plantas	Textil ancestral como expresión del patrimonio inmaterial.	Identidad cultural.
2	Práctica cultural: hilado	Textil ancestral como expresión del patrimonio inmaterial.	Identidad cultural.
3	Práctica cultural: teñido	Textil ancestral como expresión del patrimonio inmaterial.	Identidad cultural.
4	Práctica cultural: Colores	Textil ancestral como expresión del patrimonio inmaterial.	Identidad cultural.
5	Práctica cultural: Tejido en telar ancestral	Textil ancestral como expresión del patrimonio inmaterial.	Identidad cultural.
6	Práctica cultural: Tejido en otras técnicas	Textil ancestral como expresión del patrimonio inmaterial.	Identidad cultural.
7	Nuestros productos – nuestra historia	Textil ancestral como expresión del patrimonio inmaterial.	Identidad cultural.

Elaboración propia a partir de insumos del informe final, así como de la participación propia durante el taller.

Esta sesión tuvo una duración aproximada de 2 horas y media. Al final se concretó en esta lista de 7 temas a fotografiar mediante un acuerdo oral durante la sesión entre todas las participantes. Todas estas prácticas además constituyen sus saberes como artesanas. Se evidencia que conectan de una manera muy fácil sus saberes culturales y en medio del diálogo entre ellas iban compartiendo las particularidades que tenía cada asociación respecto

a la forma del tejido, al empleo de ciertos insumos versus otros, y a la particularidad iconográfica en sus textiles. Más allá de un momento de elección de temas, también fue un espacio para compartir sus saberes. Además, aquí también con el testimonio de la señora Lidia Huamán descrito líneas antes, se conoce también un primer vestigio respecto a una expectativa subliminal: conseguir mayores oportunidades económicas a partir del textil y de sus saberes en medio de la pandemia.

Siento que este proceso fue particularmente enriquecedor no solo para las señoras participantes, sino también para nosotros como facilitadores. En medio del diálogo entre las artesanas para que elijan los temas respectivos explicados anteriormente, las artesanas compartían ciertas anécdotas, así como intercambiaban información sobre sus prácticas culturales. El espacio de reflexión colectiva permitió para nosotros saber un poco más de su cultura, de la valoración de su arte y del textil como uno de los ejes más importantes de sus vidas y de su acontecer cotidiano.

4.1.5.4. Fase 4: Salidas fotográficas

Esta fase se caracteriza principalmente por ser una fase totalmente práctica. Aquí se complementan los aprendizajes teóricos de las sesiones precedentes y se iba directamente al campo, o dentro de una casa de alguna compañera artesana a hacer los registros según los temas seleccionados por las asociaciones.

Es importante indicar que, a diferencia de otras experiencias de fotografía participativa desarrolladas en contextos urbanos, como se ha visto en el apartado teórico de este documento, en el caso de la experiencia de fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca esta no fue muy estructurada, por lo tanto, eran sesiones libres y exploratorias en la que las artesanas tenían en sus manos las cámaras móviles y registraban parte de su realidad según los temas priorizados. En ese sentido, la retroalimentación que se experimentaba se hacía por la plataforma de WhatsApp, inclusive durante las sesiones de campo o a posteriori,

dependiendo de los datos móviles disponibles en ese momento. Las mujeres artesanas, en su mayoría a través de sus lideresas enviaban un grupo de fotografías y deseaban recibir una retroalimentación y fortalecer sus aprendizajes en técnica fotográfica. Es aquí en donde Silvera generaba una conversación asincrónica con ellas, haciéndoles recordar los componentes de composición, los significados de los ángulos o planos para que ellas puedan seleccionar libremente e ir mejorando su técnica fotográfica.

De este modo, la señora Lidia Huamán añade en su testimonio algunos detalles de cómo fue su vivencia en las salidas fotográficas:

“Primero, por ejemplo, nos dijo [Walter Silvera] que debíamos ir a tomar fotos por nosotros mismos. Retratamos primero nuestras fotos primero de cualquier cosa, luego fuimos al campo. De ahí poco a poco; al final el taller terminó casi todos aprendiendo, tanto las compañeras como también nosotras. El señor Walter nos enseñó también cómo podemos subir las fotos al Facebook, cómo tenemos que colgar y así” (Huamán, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

Se desarrollaron un promedio entre cuatro y cinco salidas de campo por cada asociación. No se tiene el número exacto documentado de sesiones prácticas, puesto que al ser sesiones prácticas libres y sin una estructuración del trabajo de campo, sino un acto meramente kinestésico, se iba desarrollando en medio de las líneas rutinarias de las señoras. Esto ha hecho que la práctica de registro fotográfico goce de una mayor legitimidad y naturalidad. De este modo, Walter Silvera recuerda lo siguiente:

“Por supuesto, nuestro trabajo se circunscribe al aspecto técnico. Me acuerdo mucho de las cosas más bonitas que he visto, cuando la asociación de artesanas de Pitumarca, las fotos sobre su teñido. Hay una intimidad, una naturalidad sobre la cual se desenvuelven. Toda esa documentación para mí es hasta conmovedora. Para mí es muy íntimo a pesar que sea

algo laboral. Es cotidianidad total. Dudo que alguien de afuera lo pueda documentar así” (Silvera, comunicación personal, 28 de abril de 2023).

De acuerdo a ello, como personal facilitador, nos adaptamos mediante las facultades que otorgan las redes virtuales a “conectarnos” cuando ellas nos indicaban que iban a salir a campo. Creemos que implementar esta lógica de trabajo en medio de un contexto tan difícil como la pandemia del COVID-19 y el trabajo a distancia fue un método acertado para el contexto en el que se vivía, pero al mismo tiempo, desafiante.

4.1.5.5. Fase 5: Exposición y reflexión

Luego de las sesiones prácticas en las que las artesanas registraron sus saberes culturales relacionadas al textil ancestral como temáticas priorizadas, se tuvo la intención de desarrollar una exposición fotográfica en un ambiente otorgado por la Municipalidad Provincial de Canchis. No obstante, a pesar de los primeros acercamientos exitosos a la Municipalidad Provincial de Canchis y a la gerencia de desarrollo económico local, dentro de la cual se circunscribe el trabajo del gobierno local con el sector artesanal, meses más tarde, este no habría podido suscitarse como originalmente se planificó, dadas las prioridades municipales cambiadas debido a los movimientos internos del personal y de actividades en el gobierno local mencionado (Silvera, 2020). Cabe destacar que, en un primer momento, se confirmó el espacio a ser expuesto para el Día Internacional del Artesano en el 2021 en la plaza de armas de la ciudad. Pese a esta circunstancia, el proyecto viró y optó por otra solución que más adelante será explicada.



Primero, antes de que se sepa el desenlace sobre la exposición de fotografías, se generó un último círculo de reflexión por la plataforma Zoom. Este tuvo el objetivo de poder promover la reflexión para la selección de las fotografías priorizadas por las mujeres artesanas integrantes de ambas asociaciones. Durante el desarrollo del círculo de reflexión, se resaltan los diálogos

expuestos por las participantes en medio de la clasificación de para lo que ellas consideran, las fotos que mejor reflejen sus prácticas culturales.

La señora Edith Kana, una de las integrantes de Qori Maqui recuerda que esta selección fue un momento bonito además para estrechar lazos y ver los vínculos comunes que había en su deseo para revalorar la cultura y su nexos con las mayores oportunidades económicas que podría traer esta revaloración en sus medios de vida. De este modo, al final del diálogo, se eligieron de forma colectiva y consensuada un total de seis fotografías que tenían la intención de poder ser ampliadas para luego ser colocadas en paneles en medio de la plaza de armas de la ciudad. A continuación, se detallan los 6 registros seleccionados.

Tabla 8: Lista de fotografías seleccionadas de forma participativa y colectiva por artesanas participantes para exposición

N°	Fotografía	Código	Asociación perteneciente
1		QM003	Qori Maqui
2		QM015	Qori Maqui
3		QM034	Qori Maqui

4		AA001	Apu Auquis (Mapani Harapampa)
5		AA023	Apu Auquis (Mapani Harapampa)
6		AA040	Apu Auquis (Mapani Harapampa)

Elaboración propia a partir de informe (Silvera, 2020).

Como se indicó líneas arriba, para la exhibición y difusión de las fotografías capturadas durante el taller de fotografía participativa, se esperaba contar con un espacio proporcionado por la Municipalidad Provincial de Canchis. Sin embargo, debido a restricciones logísticas y de disponibilidad de espacios, no fue posible obtener el local.

Ante esta situación, se tomó la decisión de adaptar la estrategia y aprovechar las ventajas de las redes sociales como plataforma alternativa para compartir y difundir las imágenes. De acuerdo a ello, se desarrolló una sexta fase no prevista inicialmente: la capacitación en el uso de redes sociales, especialmente Facebook.

4.1.5.6. Fase 6: Capacitación en redes sociales

Se desarrollaron capacitaciones no previstas en un manejo básico en redes sociales. Específicamente se realizaron estas capacitaciones a partir de los fanpages de cada asociación, con el fin que las fotografías puedan ser colocadas en esta plataforma y las artesanas participantes de cada asociación aprendan en el proceso. Se hizo un ejercicio con

cada una de las asociaciones para que sus integrantes puedan subir una foto al wall de la red social Facebook. Al inicio, esto fue un poco difícil para las artesanas participantes, hasta que luego pudieron seguir subiendo sus contenidos por sus propios medios. En esa línea, Lidia Huamán detalla algunas impresiones de este proceso:

“Al inicio tuvimos dificultades: ‘se malogrará’ pensábamos o ‘¿qué dirán?’ pensábamos. Antes era novedad. Ahora es natural y ya siempre ponen las compañeras, siempre cuelgan [Facebook]; es normal ahora” (Huamán, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

Imagen 17: Posteo en Fanpage Apu Auquis (Mapani Harapampa)



Extraído a partir de: Facebook, asociación Apu Auquis.

Debido a que recién era incipiente el uso del fanpage de Facebook y a la ausencia de un financiamiento para pauta digital, las publicaciones tuvieron un alcance orgánico limitado, no obstante, se reconoce la potencialidad de lograr un alcance más amplio si se desarrollan acciones sostenidas en el tiempo.

Además, es necesario relatar algunas limitaciones que trajo consigo el no poder implementar la exposición física. En primer lugar, es importante reconocer las dificultades de acceso a internet y barreras de infraestructura que han limitado no solo a las artesanas participantes de este taller, sino a todas las de la comunidad a poder acceder a los medios digitales, dado que en algunas zonas rurales la conexión es limitada o simplemente no hay conexión, y en otras en donde sí hay acceso, poder contar con internet resulta aún en una inversión que muchas veces no todas pueden correr.

Por otro lado, otra limitante fue que no todas las mujeres participantes de estas asociaciones tienen redes sociales. Para algunas era la primera vez que veían una red social, empezaban a interactuar con ella, por lo que la familiaridad con estas plataformas requiere de un acompañamiento más continuo que no se pudo dar durante el tiempo del taller, para garantizar que las mujeres artesanas aprovechen al máximo las ventajas de las redes sociales, así como la creación de contenido atractivo y efectivo. Por ello, la experiencia pese a los esfuerzos realizados, el alcance de la experiencia pudo haberse visto restringido dada la alta necesidad de manutención de las redes sociales para que estas vayan sumando cada vez más un mayor alcance en el largo plazo.

Más allá del campo digital, la ausencia de una exposición física impidió la experiencia de interacción directa de las y los habitantes con las fotografías y las historias detrás de ellas, lo que pudo disminuir la conexión emocional que se logra en una exhibición presencial.

No obstante, más allá de las limitaciones expuestas, también se identificaron oportunidades. Tras la capacitación en el manejo de la red social Facebook, se empezó a valorar el uso utilitario y a largo plazo de las fotografías al permanecer en este espacio digital, en beneficio de mayores ventanas de alcance al público para garantizar medios de vida.

Las diversas fases de nuestro taller de fotografía participativa en las localidades de Sicuani y Pitumarca se llevaron a cabo con el objetivo de empoderar a las mujeres artesanas y darles una plataforma para expresar sus vivencias y saberes culturales a través de la fotografía. La primera fase se centró en la presentación y sensibilización, donde las artesanas se familiarizaron con el taller y compartieron sus historias personales y desafíos. A pesar de los desafíos tecnológicos, se estableció un ambiente de confianza y cercanía.

En la segunda fase, se proporcionó formación en fotografía básica, centrándose en aspectos prácticos y técnicos. A pesar de las limitaciones impuestas por la pandemia, se lograron transmitir conceptos clave sobre la fotografía móvil de manera efectiva.

La tercera fase se enfocó en el diálogo de saberes y la selección de temas a fotografiar. Las artesanas compartieron sus conocimientos culturales y llegaron a un consenso sobre qué aspectos deseaban retratar en sus fotografías. Esto reveló la importancia de la identidad y la reflexión sobre el textil ancestral en sus vidas.

La cuarta fase consistió en salidas fotográficas, donde las artesanas aplicaron sus conocimientos y registraron sus prácticas culturales. La experiencia de campo fue auténtica y permitió un aprendizaje significativo.

Finalmente, la quinta fase, que originalmente tenía la intención de ser una exposición física, se adaptó a las limitaciones logísticas. Se optó por utilizar las redes sociales como plataforma para compartir y difundir las fotografías. Esto brindó una exposición virtual de las creaciones

de las artesanas, aunque se enfrentaron a desafíos como la falta de acceso a Internet y la familiarización con las redes sociales.

4.1.6. Herramientas empleadas en el taller

El contexto de la pandemia, el confinamiento y el cierre de aeropuertos descritos en esta investigación obligó a que las herramientas empleadas durante todo el taller se hayan trasladado a la esfera digital y de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TICs). En ese sentido, a continuación, se resume en el siguiente cuadro la lista de herramientas empleadas durante esta experiencia.

Tabla 9: Relación de herramientas empleadas en el taller de fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca

Herramienta	Fase	Sesión en la que fue empleada la herramienta
Zoom	Fase 1: Presentación y sensibilización	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación general del taller de fotografía participativa • Presentación de cada participante e historia de vida junto con desafíos.
	Fase 2: Formación en fotografía básica	<ul style="list-style-type: none"> • La fotografía: ¿cómo tomar fotos desde nuestros celulares? • Composición y técnica fotográfica con celulares: luz, ángulo, plano, significados e historias.
	Fase 3: Diálogo de saberes: Selección de temas a fotografiar	<ul style="list-style-type: none"> • Diálogo de reflexión: los temas que deseo fotografiar
	Fase 5: Exposición y reflexión	<ul style="list-style-type: none"> • Círculo de reflexión para la selección de fotos. • Desarrollo colectivo de narrativas • Círculo de reflexión final y vinculación con utilidad en plataformas digitales
Cámara móvil	Fase 2: Formación en fotografía básica	<ul style="list-style-type: none"> • Composición y técnica fotográfica con celulares: luz, ángulo, plano, significados e historias.
	Fase 4: Salidas fotográficas	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de técnica y composición fotográfica – preliminar • Trabajo de campo: retratando mi mirada I • Trabajo de campo: retratando mi mirada II • Trabajo de campo: retratando mi mirada III • Trabajo de campo: retratando mi mirada IV
WhatsApp	Fase 4: Salidas fotográficas	<ul style="list-style-type: none"> • Sesiones de revisión en línea

Elaboración propia a partir del informe de la intervención, así como por parte de la entrevista a Walter Silvera y conocimiento propio.

a. *WhatsApp*:

Una aplicación de mensajería instantánea ampliamente adoptada, ha experimentado un incremento en su popularidad en una variedad de entornos, incluyendo comunidades rurales. La utilización de WhatsApp en zonas rurales ha demostrado presentar múltiples beneficios y ventajas. Uno de los principales aspectos ventajosos radica en su simplicidad y facilidad de uso, lo que la convierte en una herramienta accesible para un amplio espectro de usuarios (Bouhnik & Deshen, 2014). Asimismo, WhatsApp se destaca por ser una plataforma de comunicación rentable, lo que resulta especialmente beneficioso en áreas rurales caracterizadas por recursos limitados (Giordano et al., 2017). La inmediatez que proporciona WhatsApp en las interacciones comunicativas es altamente apreciada, ya que permite la rápida identificación de problemas y una pronta respuesta en contextos sanitarios (Giordano et al., 2017).

En el ámbito de las comunidades rurales, WhatsApp ha sido empleado para facilitar la comunicación y mejorar diversos aspectos de la vida. Por ejemplo, en las instituciones universitarias en áreas rurales de Sudáfrica, WhatsApp se ha utilizado como una herramienta mediadora para incrementar la participación de los estudiantes en las tutorías electrónicas (Motaung y Dube, 2020). Asimismo, en contextos rurales relacionados con la comercialización de frutas, se han evidenciado las ventajas de utilizar WhatsApp, como la agilidad y simplicidad en las comunicaciones (Akhmadi et al., 2021). En el contexto de la atención médica rural, se ha observado que WhatsApp constituye una herramienta útil para los trabajadores sanitarios en las comunidades, ya que respalda la prestación de atención médica en ubicaciones dispersas en entornos rurales (Pimmer et al., 2017).

La aplicación de la herramienta WhatsApp en la experiencia de facilitación a distancia durante el taller de fotografía participativa tomó protagonismo principalmente durante la fase de acompañamiento en las sesiones prácticas para las tomas de fotografías. De este modo, Silvera como facilitador expresa cómo se generaban estas comunicaciones:

“En realidad fue la primera vez en que se capacitaba bajo estos medios. No había otra porque vivíamos la pandemia. Efectivamente, se utilizó el Zoom. Pero el acompañamiento no fue con Zoom, fue con WhatsApp. Eso fue interesante porque se según lo que deseaban fotografiar íbamos revisando: por ejemplo, ir a teñir. Entonces yo estaba sentado en Lima esperando que ellas documentaran. Ellas me enviaban 2 o 3 fotos. Y yo inmediatamente me activaba y daba una retroalimentación (...) Nos asistimos mucho con el WhatsApp. Había otros casos en donde no había señal y enviaban a posteriori las fotos” (Silvera, entrevista a profundidad, 2023).

b. Zoom:

Zoom, una plataforma de videoconferencia ampliamente adoptada, ha demostrado ser de utilidad en diversos entornos, incluyendo las áreas rurales. Una de las ventajas principales de Zoom en contextos rurales radica en su capacidad para conectar a personas y organizaciones a través de distancias geográficas. Facilita la comunicación y la colaboración en tiempo real, lo que permite a los habitantes participar en reuniones, talleres y programas educativos sin necesidad de desplazarse físicamente (Selwyn, 2004). Esta característica resulta especialmente beneficiosa en áreas rurales donde la infraestructura de transporte puede ser limitada.

Adicionalmente, Zoom puede contribuir al desarrollo económico en las áreas rurales. Facilita el teletrabajo y el trabajo a distancia, permitiendo a las personas laborar desde sus hogares o desde ubicaciones rurales sin necesidad de trasladarse a centros urbanos (Townsend et al., 2013). Esto puede estimular las economías locales y reducir la migración de talento.

Además, Zoom posibilita reuniones de negocios virtuales y oportunidades de networking, permitiendo a empresarios rurales conectarse con potenciales socios, inversionistas y clientes (Philip et al., 2015).

Sin embargo, es esencial reconocer que el uso de Zoom en comunidades rurales enfrenta desafíos. El acceso limitado a una conectividad a Internet confiable, especialmente en áreas rurales remotas, puede obstaculizar el uso efectivo de Zoom (Townsend et al., 2013). Para garantizar un acceso equitativo a Zoom y otras plataformas en línea en comunidades rurales, se requiere abordar la disponibilidad y accesibilidad de la infraestructura de Internet de banda ancha. Además, la alfabetización digital y la capacitación en habilidades pueden resultar necesarias para capacitar a las personas en áreas rurales en el uso efectivo de Zoom y aprovechar al máximo sus funcionalidades (Wei et al., 2011).

Para la experiencia del taller de fotografía participativa específicamente se utilizó el formato de videollamada a través de la mencionada plataforma. Esta fue la alternativa priorizada para capacitar en las sesiones iniciales, así como en las finales y en las que exigían el diálogo entre participantes. Dada la distancia debido a la situación de confinamiento por la pandemia de la COVID-19, se valoró esta herramienta pese a las ya conocidas limitaciones estructurales que tenía el pueblo de Canchis, así como las portadoras de los saberes ancestrales en cuanto al acceso a las herramientas digitales. En ese sentido, en el escenario comunitario, las mujeres artesanas se juntaban en la casa de una de ellas y todas juntas escuchaban la sesión de zoom a través de un celular habilitado con la app. Para muchas artesanas era la primera vez que accedían a Zoom, lo cual marcó un aprendizaje y un hito durante la intervención. Así, Josefa Chuquichampi remarcaría su percepción:

“Nos sentimos impresionadas ver a la gente de Lima y hacer como si conversáramos cercanamente” (Josefa Chuquichampi, entrevista a profundidad, 2023).

c. Cámara móvil:

Las cámaras móviles se han convertido en un componente ampliamente difundido en la sociedad contemporánea, disfrutando de una amplia adopción y ofreciendo numerosas ventajas en diversos dominios. La incorporación de cámaras en dispositivos móviles ha generado una revolución en la fotografía, permitiendo a las personas capturar y compartir momentos de manera instantánea. En el contexto de las comunidades rurales, las cámaras móviles han demostrado su valor de manera particular, al proporcionar beneficios y oportunidades singulares.

Uno de los aspectos más destacados de la utilidad de las cámaras móviles en las comunidades rurales se refiere a su accesibilidad y asequibilidad. Los teléfonos móviles equipados con cámaras integradas están ampliamente disponibles y resultan más económicos que las cámaras profesionales, lo que los convierte en una herramienta accesible para un público más extenso (Cohen & Kietzmann, 2014). Esta accesibilidad permite a los residentes, tanto de zonas urbanas como rurales, adentrarse en la fotografía y la narración visual, capturando la esencia de sus comunidades y compartiendo sus perspectivas con un público más amplio.

Adicionalmente, las cámaras móviles permiten a los habitantes de las comunidades documentar su cotidianidad (Carrier, 2019). Pero más allá de los beneficios mencionados, las cámaras móviles ofrecen aplicaciones prácticas en múltiples campos. En el ámbito de la salud, las cámaras móviles pueden emplearse en telemedicina, permitiendo a los profesionales de la salud evaluar y diagnosticar a pacientes a distancia (White et al., 2014). En la agricultura, estas cámaras pueden contribuir a la vigilancia de cultivos y la identificación de plagas (Odumosu et al., 2021). En educación, las cámaras móviles pueden enriquecer las experiencias de aprendizaje al posibilitar que los estudiantes documenten y compartan sus observaciones y descubrimientos (Ferreira y Serpa, 2020).

Sin embargo, es esencial tener presente los desafíos relacionados con su uso en comunidades. La accesibilidad a las cámaras móviles y las competencias en alfabetización digital pueden variar en contextos rurales, lo que subraya la necesidad de esfuerzos para superar la brecha digital y garantizar una participación equitativa (Ferreira y Serpa, 2020).

Particularmente, esta herramienta fue la protagonista para la experiencia de fotografía participativa que es materia de esta investigación. Cabe destacar que el capital que dio el financiamiento permitió comprar 2 celulares smartphones y planes de datos mensuales para cada uno de ellos. No obstante, además de los celulares que otorgó el financiamiento, las artesanas participantes que contaban con un smartphone también utilizaban sus propios teléfonos móviles para hacer sus registros. Al respecto, Silvera resalta el componente utilitario que tiene la cámara móvil:

“Se eligieron celulares con cámara para que pueda ser más fácil el envío de los materiales” (Silvera, entrevista a profundidad, 2023)

En ese sentido, Edith Kana, artesana integrante de la asociación Qori Maqui recuerda algunos momentos respecto de su experiencia tomando fotografías con la cámara móvil.

“La primera capacitación el compañero Walter nos dijo que íbamos a trabajar y van a hacer este taller de fotos y así por nosotras mismas, salir al campo (...) varias cosas, y hemos hecho todo. Hemos salido al río, a tomar fotos de lo que queríamos, de lo que hacemos, de nuestros productos (...) Al final aprendimos mucho, no sabíamos muy bien cómo hacer fotos, fue importante” (Edith Kana, entrevista a profundidad, 2023).

4.1.7. Fotografías resultantes producto del taller de fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca

La muestra fotográfica desarrollada por las artesanas de Sicuani y Pitumarca está compuesta por 59 fotografías seleccionadas por las integrantes del taller. La totalidad de las imágenes fueron desarrolladas mediante las cámaras móviles y son registros desde su propia mirada sobre sus prácticas culturales alrededor del textil ancestral, de ellas mismas como sujetas activas protectoras de la cultura, así como de su producto textil acabado. De acuerdo a ello, el análisis que se presentará en este apartado tiene la intención de identificar a las autoras de cada una de las fotografías, así como de conocer los principales temas abordados en las imágenes, y los elementos principales que constituyen la composición de cada fotografía. Para el análisis de las fotografías resultantes se muestra el siguiente cuadro que reúne un conteo del total de fotografías registradas por cada una de sus autoras.

Tabla 10: Listado de fotografías por autora

N°	Autora	Asociación	Distrito de pertenencia de la asociación	Código de fotografías realizadas	Total
1	Avelina Cruz Condori	Qori Maqui	Sicuani, Cusco	QM001, QM003, QM009, QM015	4
2	Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Sicuani, Cusco	QM002, QM004, QM007, QM008, QM017, QM018, QM019, QM021, QM022, QM024, QM025, QM026	12
3	Magdalena Espetia Charaje	Qori Maqui	Sicuani, Cusco	QM005, QM011, QM012, QM013, QM020,	5
4	Jacinta Mamani Quispe	Qori Maqui	Sicuani, Cusco	QM006, QM023, QM027, QM028, QM029	5
5	Eulogia Suni Mamani	Qori Maqui	Sicuani, Cusco	QM010, QM014, QM016	3
6	Lidia Huamán Huaraya	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Pitumarca, Cusco	AA031, AA034, AA038, AA045, AA049, AA050, AA057	7
7	Eva Nely Rojo Bisa	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Pitumarca, Cusco	AM032, AM037, AM046, AM047, AM048	5

8	Timotea Dueñas Cusimayta	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Pitumarca, Cusco	AM033, AM056	2
9	Bacilia Mamani Irco	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Pitumarca, Cusco	AA035, AA040, AA041, AA042	4
10	Luisa Suico Yucra	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Pitumarca, Cusco	AA036	1
11	Josefa Chuquichampi Cutiri	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Pitumarca, Cusco	AA039, AA043, AA044, AA051, AA052, AA053, AA054, AA055, AA058, AA059	10
TOTAL					59

Elaboración propia a partir de datos del informe, así como conocimiento propio.

Cabe destacar que en el Anexo 1 de la presente investigación se puede encontrar una descripción desglosada de cada una de las 59 fotografías realizadas por cada autora desarrollada en una matriz de doble entrada. En ella, se encontrará información descriptiva de cada fotografía, así como también información técnica. Además, este capítulo tiene el propósito de desarrollar un análisis fotográfico a mayor profundidad de una selección de 7 fotografías de ambas asociaciones, las mismas que fueron elegidas durante las visitas de campo que realicé para este estudio durante el 2023.

Con la información indicada en el Anexo 5 así como en la descripción precedente, se detallan las siguientes conclusiones sobre las fotografías resultantes del taller, divididos en 2 formas de aproximación a. los temas de las fotografías y b. los elementos constitutivos de las fotografías:

Los temas de las fotografías

Ambas asociaciones de artesanas y sus integrantes desarrollaron sus registros en los temas expuestos en el subcapítulo precedente, siendo así las prácticas culturales alrededor del textil ancestral el eje central de la propuesta que decidieron retratar. De acuerdo a ello, las artesanas participantes registraron las prácticas culturales de recoger plantas, el hilado, el

teñido, los colores fruto del teñido, el tejido en telar ancestral, el tejido en otras técnicas textiles y los productos terminados.

Tabla 11: Listado de fotografías desarrolladas por temáticas

Temas	Descripción general	Cantidad de fotografías
Práctica cultural: Recoger plantas	Son consideradas aquellas imágenes que representan la actividad cotidiana de las artesanas de la zona en la recolección o paña de hojas y plantas, en su mayoría tintóreas para la producción textil.	15
Práctica cultural: hilado	Son consideradas aquellas imágenes que representan la actividad del enmadejado en forma de 8, proceso final del hilado.	4
Práctica cultural: teñido	Son consideradas aquellas imágenes en donde se expone el micro-proceso de teñido de fibras naturales, usando en su mayoría elementos tintóreos provenientes de la naturaleza.	7
Práctica cultural: colores	Son consideradas aquellas imágenes que en su mayoría se muestran los distintos colores acabados fruto del proceso del teñido.	10
Práctica cultural: tejido en telar ancestral	Son consideradas aquellas imágenes donde se observan los elementos, urdimbres en la producción textil, especialmente utilizando el telar de cintura o el telar de 4 estacas.	4
Práctica cultural: tejido en otras técnicas	Son consideradas aquellas imágenes en las cuales se observan otras técnicas textiles distintas al telar ancestral, especialmente técnicas de tejido a mano propias de la zona.	7
Nuestro producto – nuestra historia	Son consideradas aquellas imágenes en las que se expone un producto textil terminado.	12
TOTAL		59

Elaboración propia.

De esta manera se puede concluir que las participantes han registrado con mayor recurrencia imágenes concernientes a la práctica cultural de recoger plantas, obteniendo un total de 15 de 59 fotografías. Esta categoría de fotografías tiene la particularidad que todas son desarrolladas en campo abierto, en la acción específica de la recolección. Usualmente las plantas que se muestran en los escenarios fotográficos son en su mayoría “chili-chili”, planta cuyas hojas son utilizadas para tinturar de color verde los hilos de fibra de alpaca.

Otra de las categorías que también tuvo mayor recurrencia fue la de los productos terminados. Ambas asociaciones retrataron sus productos terminados tanto en telar de cintura, telar de

cuatro estacas, así como también de productos tejidos a mano con motivos navideños. Esto último dada la temporalidad con la que se llevó a cabo el taller de foto participativa, cuyos registros fotográficos se hicieron entre el mes de octubre y noviembre del 2023. Entre los productos textiles terminados, se observan grupos de chalinas, chales y carteras tejidas en pampa away o telar de cintura, y por el otro lado, adornos navideños tejidos a palitos y a crochet. Se han registrado un total de 12 fotografías dentro del universo de 59 de la muestra total.

En tercer lugar, otra de las tomas recurrentes, en especial realizadas por la asociación Qori Maqui, fueron de la categoría colores, obteniendo así una totalidad de 10 fotografías de las 59. La representación de los colores fue dada por las madejas de fibra de alpaca luego de ser tinturadas de forma natural. Se observan colores múltiples desde los amarillos, rojos, verdes, hasta los azules y morados.

Los elementos constitutivos de las fotografías

Es importante analizar los elementos que forman parte de la composición fotográfica y que puede brindar explicaciones complementarias a la descrita en la sección precedente. De este modo, el escenario retratado por las personas también forma parte de sus vivencias, su recuerdo y su identidad. Por ello, a continuación, se van a describir algunos de los elementos constitutivos más recurrentes en la muestra final.

En primer lugar, uno de los elementos recurrentes en la composición fotográfica es el *espacio natural*. Estas imágenes capturan la belleza y la serenidad de entornos naturales, lo que añade profundidad y contexto a las fotografías, permitiendo una conexión visual entre los sujetos y su entorno. Específicamente se observan valles rurales arbóreos de plantas típicas andinas como el chili chili, el árbol del eucalipto y tunas.

En segundo lugar, se observa la presencia constante de la *colectividad* en las imágenes. La observación de varias personas dentro de una misma foto, emana la sensación a la colectividad y a la importancia de la vida en asociación, creando un sentido de unidad y colaboración. La interacción entre las personas y su entorno resalta además la importancia de la comunidad en la vida cotidiana y en el desarrollo de las prácticas culturales alrededor del textil ancestral. Además, los gestos de colaboración y apoyo mutuo se convierten en un lenguaje visual que resalta la fuerza y la unión de la comunidad. La composición de las fotografías producidas a menudo coloca a los sujetos en posiciones que fomentan la conexión visual entre ellos, creando una sensación de cercanía y relación humana que trasciende la imagen estática.

Otro elemento distintivo en estas imágenes son las *vestimentas típicas*, las cuales aportan una fuerte identidad cultural a las fotografías. Las vestimentas tradicionales reflejan la herencia y las raíces culturales de la comunidad, aportando color y autenticidad a las composiciones. Asimismo, la elección de que la mayoría de los sujetos fotografiados lleven vestimenta tradicional en las fotos no solo resalta la identidad cultural, sino que también es un acto de preservación y respeto por la herencia cultural. Los colores, los patrones y los detalles de las vestimentas se convierten en puntos focales que atraen la mirada y provocan la curiosidad del espectador, invitándolo a explorar más allá de la superficie.

Por último, y quizás el elemento más destacado, son los insumos asociados a la práctica textil. Estos insumos, como fibras, hilos y utensilios relacionados con la producción de textiles son capturados en las fotografías, mostrando la importancia de la práctica textil en la vida diaria de la comunidad. Estos objetos no solo son elementos visuales, sino que también cuentan historias de habilidades tradicionales y técnicas artesanales transmitidas de generación en generación. Se considera que la presencia de estos objetos en las fotos recuerda la importancia de las prácticas textiles en la vida diaria de la comunidad, al tiempo que celebra el valor de la labor manual y la creatividad en la expresión cultural.

4.1.8. Principales lecciones aprendidas del taller de fotografía participativa

La muestra fotográfica desarrollada por las artesanas de Sicuani y Pitumarca está compuesta por 59 fotografías seleccionadas por las integrantes del taller. La totalidad de las imágenes fueron desarrolladas mediante las cámaras móviles y son registros desde su propia mirada sobre sus prácticas culturales alrededor del textil ancestral. Considero que cada una de las fotografías tomadas por las participantes son no solo vehículos para su reflexión sobre la identidad y sobre el textil ancestral, sino también son reflejo de sus formas de ver el mundo, de su convivencia con la naturaleza y con la relevancia que tienen las prácticas textiles en su acontecer cotidiano.

Una de las principales lecciones de la experiencia del taller, se destaca de manera notoria la aptitud para el aprendizaje de la técnica por parte de las artesanas participantes. En palabras de Silvera se detalla este punto:

“Algo que se puede constatar con el trabajo es que hay una capacidad muy fuerte de aprendizaje. Hay unas ganas de aprender a usar las herramientas. Lo otro es su capacidad estética y de composición es muy rica, pueden desarrollar eso con una mirada muy particular y eso es lo que queda. Es emocionante. Personas que no pensaban ser fotógrafas, ver de ahí el resultado. En el caso de Pitumarca y Sicuani, estamos viendo que eran mujeres, claro no lo hemos mencionado porque para mí es natural, pero es válido hacerlo” (Silvera, comunicación personal, 28 de mayo de 2023).

Uno de los principales aprendizajes de esta experiencia en medio de la COVID-19, radica en la oportunidad de la digitalización para la implementación de técnicas de comunicación participativa y alternativa. En ese sentido, considero que la fotografía participativa en medio de la era digital emerge como una poderosa herramienta para capturar momentos, expresar emociones y compartir experiencias. Esta iniciativa se ha fortalecido aún más gracias al acceso a herramientas digitales por parte de las participantes, que ha democratizado y ha

abierto puertas a nuevas formas de colaboración y comunicación. La combinación de la fotografía participativa con la digitalidad, aprovechando dispositivos móviles, herramientas como Zoom y aplicaciones de mensajería como WhatsApp, presenta una serie de ventajas significativas que trascienden las fronteras tradicionales de la creatividad y la conexión humana.

En primer lugar, la digitalidad ha hecho que la fotografía sea más accesible que nunca. Las cámaras móviles permiten a las personas capturar instantáneas en cualquier lugar y momento, empoderando a individuos de todas las edades y niveles de experiencia para explorar su creatividad visual, como en el caso de las mujeres artesanas participantes de esta experiencia. Esto, combinado con la fotografía participativa, brinda una oportunidad única para que las comunidades compartan sus perspectivas únicas y narrativas personales y colectivas (Carrier, 2019). La diversidad de voces que puede ser capturada a través de este enfoque enriquece la narrativa visual y ofrece una visión más completa de la realidad, una realidad a la que muchas veces somos ajenos o no vemos a plenitud desde sus propias miradas.

En segundo lugar, a nivel metodológico la digitalidad facilita la colaboración a distancia de manera sin precedentes. Plataformas como Zoom permiten la realización de talleres, charlas y reuniones en línea, acorta hasta en cierta medida las barreras geográficas y culturales que antes podrían haber obstaculizado la participación en proyectos fotográficos. Los participantes han podido intercambiar ideas, recibir retroalimentación y aprender unas de las otras, independientemente de su ubicación física. Además, aplicaciones de mensajería como WhatsApp se convierten en canales efectivos para la coordinación y el intercambio de imágenes y experiencias. La instantaneidad de estas plataformas permite una comunicación fluida entre las participantes y sus facilitadores, lo que es esencial para la realización de proyectos de fotografía participativa. Los grupos de WhatsApp pueden servir como espacios para compartir progresos, discutir ideas y brindar apoyo emocional, creando una sensación

de comunidad y colaboración constante. A pesar de los desafíos propios del uso de esta herramienta en contextos rurales, la simplicidad y facilidad de uso que ofrece la plataforma WhatsApp, la convierte en una herramienta accesible para diversos contextos (Bouhnik & Dshen, 2014).

Por otro lado, si bien la experiencia digitalizada de fotografía participativa ha presentado oportunidades transformadoras en este campo alternativo, también ha traído consigo una serie de desafíos:

A pesar de los esfuerzos realizados durante la experiencia, uno de los desafíos más destacados fue aún la brecha digital y de alfabetización tecnológica experimentada por las participantes para el horizonte de implementación del proyecto de fotografía participativa. Muchas artesanas miembros de las asociaciones no estaban muy familiarizadas con el funcionamiento de cámaras móviles, aplicaciones de mensajería y plataformas en línea, lo que dificultó en un inicio su participación activa. Aunque luego esto fue mejorando con el tiempo, se considera que de haber tenido un horizonte de tiempo mayor a 6 meses de implementación del proyecto se hubiesen logrado mejores resultados y se habría podido reforzar el componente de alfabetización digital como un componente transversal de las sesiones.

Otros son los desafíos estructurales propios de las comunidades rurales andinas que ponen en jaque su oportunidad de acceso a las tecnologías de la información y comunicación (TICs). En ese sentido, en muchas comunidades rurales peruanas, el acceso a dispositivos móviles y a Internet sigue siendo limitado. Esta situación no fue ajena a la experiencia de fotografía participativa para Sicuani y Pitumarca, por lo que se decidió por adquirir como parte de la línea de financiamiento otorgado por el Ministerio de Cultura, teléfonos celulares con cobertura de datos de la empresa Bitel, una de las pocas que lograban la cobertura a las zonas que eran frecuentadas por las mujeres participantes. Sin duda, la falta de

infraestructura y conectividad puede dificultar la participación en proyectos de fotografía participativa desarrolladas en comunidades similares a esta experiencia, puesto que se dependen de herramientas digitales para la facilitación.

Por último y uno de los desafíos más importantes fue la ausencia de un espacio físico de exposición fotográfica final en los talleres de fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca, a raíz de la decisión negativa por parte del alcalde. Esto devino en diversos desafíos notables.

La carencia de un lugar tangible donde las participantes puedan presentar sus obras limita la posibilidad de compartir sus creaciones con la comunidad local, privándolas de la oportunidad de generar un diálogo cultural enriquecedor y de fortalecer el sentido de pertenencia. Además, la falta de una exhibición física resta visibilidad al talento de las fotógrafas participantes y socava la posibilidad de inspirar a otros a explorar las reflexiones alrededor de la revaloración cultural de la práctica textil y de sus portadoras, además de las posibilidades que brinda el mundo de la fotografía. Sin duda, una de las principales lecciones que me llevo de esta experiencia es poder asegurar, pese a los contextos cambiantes, un espacio de exposición física, debido a que sus efectos trascienden de forma más poderosa en contextos rurales como los de esta experiencia. Esto a su vez, denota la reflexión y el cuestionamiento si los gobiernos provinciales, como este caso, comprenden a cabalidad y cuentan con políticas culturales para atender a estas poblaciones, que especifiquen su posición en tiempos de crisis o emergencia. En aquel tiempo, como facilitadora secundaria de la propuesta, puedo dar un alcance que no se vio ello de parte del gobierno municipal de Canchis durante el último trimestre del 2020.

Para abordar todos estos desafíos, resulta recomendable adoptar en un escenario post-pandémico para experiencias similares, un enfoque holístico que tenga en cuenta las necesidades y realidades específicas de las comunidades y combine la experiencia física con la digital. Esto implica proporcionar capacitación, infraestructura, apoyo técnico y adaptación

cultural para que la digitalidad sea una herramienta inclusiva y enriquecedora en el contexto de la fotografía participativa. Según lo antes descrito, Silvera conocedor de las iniciativas comunicacionales alternativas añade:

“Uno puede manejar con maestría los temas técnicos, pero solo ellos pueden entender su mirada. Hay una mirada, una carga valorativa diferente. Eso le da un valor, capturar momentos desde una óptica totalmente diferente. Así, no es solo un trabajo de registro, es adentrarse a una cultura de la cual no necesariamente somos parte y ahí radica el poder comunicacional: qué sale del corazón mismo de una cultura con la cual no necesariamente dialogamos” (Silvera, comunicación personal, 2023).

Sin duda, esta fue una travesía para mí también reveladora. El transcurso de la iniciativa nos permite como facilitadores y conocedores de los procesos de comunicación, deconstruirnos, denotar el poder del componente dialogal, así como la tarea pendiente de mirar a través de los ojos del otro, de conocer genuinamente sus preocupaciones, cómo ven la vida y cómo la documentan a través de la experiencia fotográfica. Es algo que ningún comunicador puede lograr con tanta autenticidad como estas personas y de ahí parte una motivación personal por acercar este estudio a la academia, para que más comunicadores y profesionales de otros rubros puedan desmitificar ciertos paradigmas y abrazar las técnicas alternativas.

Desde una perspectiva personal, considero que el enfoque de la comunicación participativa a través de esta experiencia del taller de fotografía constituye un esfuerzo por preservar y revitalizar la cultura local, respetando la cosmovisión y los valores ancestrales que han perdurado a lo largo de las generaciones. Al reconocer la importancia de la diversidad cultural y promover la participación activa de la comunidad en el proceso comunicativo, se construyen puentes que ayudan a preservar y enriquecer las tradiciones culturales. Ahora, es importante entender que la experiencia documentada materia de esta tesis es una experiencia única; no

obstante, forma parte de una de las pocas prácticas alternativas y descentralizadas que, a su vez, puede ser un punto de partida clave para otras experiencias similares.

Finalmente, noto que hoy tener la oportunidad de que las comunidades rurales cuenten con acceso a una herramienta tan poderosa como el smartphone, les abre un abanico de posibilidades, en las que el componente del registro de imágenes no solo se vuelve parte de una práctica cotidiana de documentación de la memoria, sino también permitiría poder ser un vehículo e insumo clave para mejorar sus medios de vida. De esta forma, siento que el acercamiento a la tecnología mediante metodologías participativas puede empoderar a las comunidades rurales y preservar sus patrimonios. Sin embargo, este mismo componente me lleva a la reflexión de los desafíos considerables para aquellas comunidades similares que carecen de estos recursos, debido a que pueden quedarse rezagadas en términos de interconexión y visibilidad. La brecha digital puede acentuar la desconexión de estas comunidades con el mundo exterior, limitando sus oportunidades de aprendizaje y desarrollo.

El informe final producto del taller junto con el desglose de los gastos financieros y los productos específicos fueron presentados ante el Ministerio de Cultura a fines del mes de diciembre del 2020, como parte de la rendición de cuentas del proyecto. Ante ello, el mencionado ministerio recepcionó la documentación. No se desarrollaron observaciones al informe, por lo que pasó a su archivamiento y a la finalización formal de la iniciativa.

4.2. Reflexiones sobre la identidad cultural y el textil ancestral a partir de las fotografías: La experiencia de las asociaciones de mujeres artesanas participantes del taller

En la sección anterior, el lector se familiarizó con la experiencia del taller, su enfoque metodológico y las fotografías resultantes. Este subcapítulo tiene como objetivo presentar a dos asociaciones de mujeres artesanas que participaron en el taller de fotografía participativa: Qori Maqui, ubicada en Sicuani, y Apu Auquis, hoy Mapani Harapampa, una organización en el distrito de Pitumarca, ambas en la provincia de Canchis, Cusco. Como investigadora, decidí regresar tres años después del taller para compartir las fotografías impresas con las participantes, utilizando la técnica de investigación de foto elicitación. Como se recuerda en el marco metodológico de esta investigación, la foto elicitación es un método que implica el empleo de imágenes fotográficas con el propósito de evocar respuestas, estimular diálogos, recordar experiencias personales, y generar opiniones y discusiones sobre los significados encapsulados en las imágenes (Banks, 2007; Rayón y De las Heras, 2012). El propósito de las entrevistas con las artesanas y las fotografías fue facilitar conversaciones con ellas, buscando comprender su conocimiento e interpretación sobre la identidad cultural y el tejido ancestral, considerándose este último como expresión del patrimonio inmaterial. Además, a partir de este entendimiento, se sintetiza también la experiencia vivida por las participantes en el taller de fotografía participativa.

Para abordar este análisis, se han identificado cinco áreas principales: las asociaciones participantes, el papel de las mujeres lideresas como sujetos sociales, los elementos de la identidad cultural y del tejido ancestral a través de sus testimonios, y finalmente, el análisis de las fotografías junto con los diálogos y reflexiones resultantes.

4.2.1. Las asociaciones participantes

La provincia de Canchis alberga una red de artesanos compuesta por 23 asociaciones, con un promedio de 200 miembros cada una. Noé Ccajiavilca, presidente de la red de artesanos en esta localidad, destaca que las asociaciones no solo son la forma organizativa más común entre los artesanos, sino que también facilitan la creación de vínculos duraderos entre sus miembros, fortaleciendo patrones de identidad colectiva (Ccajiavilca, comunicación personal, 20 de abril de 2023).

En ambas experiencias, tanto en Qori Maqui como en Apu Auquis, se observa una sólida relación entre los miembros y múltiples ventajas asociadas a la estructura de la asociación para superar desafíos de manera resiliente. Esto se refleja tanto en el ámbito económico, como en el acceso a recursos, como se evidencia en su admisión en el fondo concursable del Ministerio de Cultura. Además, los beneficios también se extienden al ámbito intangible. La vida en asociación permite a las artesanas compartir prácticas culturales, aportando así valor e innovación a su cadena de producción. La solidaridad colectiva también impacta positivamente en sus vidas, proporcionando un respaldo crucial cuando enfrentan adversidades.

4.2.1.1. La asociación Qori Maqui - Sicuani

La asociación Qori Maqui, que en quechua significa ‘manos de oro’, fue fundada en el 2007 en la ciudad de Sicuani (Cusco) y reúne hasta la fecha a nueve integrantes. Antes de su fundación, la asociación tenía el nombre de “Asociación de artesanas con habilidades y capacidades especiales”, puesto a que reunía a personas con esa condición; no obstante, sus miembros se sentían disconformes con este nombre, por lo que se solicitó un cambio. Su lideresa, Avelina Cruz brinda mayores detalles al respecto:

“Algunos compañeros tenían vergüenza que el nombre hacía referencia a nuestra condición de discapacitados, por eso se le cambió de nombre a Qori Maqui. Desde el 2007

más o menos estoy en Qori Maqui [desde que se fundó] no recuerdo bien, pero desde el inicio estuve ahí” (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

Desde entonces, la asociación tuvo como principal objetivo apalancar financieramente a sus artesanas y artesanos integrantes gracias a la producción de textiles en la técnica del telar de cintura -quechua: pampa away-, telar de cuatro estacas, telar de pedal, tejido de punto, incluyendo las técnicas de crochet, dos palitos y cinco palitos. Entre los productos más destacados que las artesanas Avelina y Edith me comentan según sus testimonios figuran: chalinas, bolsos, cartucheras, chullos, chompas, muñecos tejidos, así como accesorios de innovación como carteras y portataptops. En sus tejidos, resaltan figuras iconográficas que datan de tiempos prehispánicos característicos de la región andina del Perú, como la rosa, la estrella o chaska, así como figuras de animales, tales como el cóndor, la alpaca, la mariposa y el picaflor (Callañaupa, 2007).

A continuación, se muestra la lista de personas pertenecientes a la asociación Qori Maqui, junto a sus respectivos cargos dentro de la organización:

Tabla 12: Asociación Qori Maqui - Listado de participantes y cargos a la fecha (noviembre 2023)

Nombre y Apellido de artesano participante	Cargo dentro de la asociación
Aquilina Mamani Soto	Presidenta
Edith Kana Quispe	Secretaria
Avelina Cruz Condori	Tesorera
Juana Huanca Yupanqui	Tesorera Fiscal
Priscilla Huamán Huanca	Vocal
Jerónima Huanca Yupanqui	Socia
Magdalena Espetia	Socia
Esteban Puma Laura	Socio
Magaly Quispe Huanca	Socia

Elaboración propia con base en las entrevistas y conocimiento propio.

Cabe resaltar que para el año 2020, en el cual se ejecutaron los talleres de fotografía participativa, la asociación fue presidida por la señora artesana y lideresa Avelina Cruz Condori, que cuenta para noviembre del 2023 con 50 años.

La asociación Qori Maqui se destaca entre las 23 organizaciones que forman parte de la Red de Artesanos de Canchis. Lo hace al ser la única que reúne a personas con discapacidad. En lugar de ver esto como un obstáculo, la asociación abraza los desafíos específicos que enfrentan, considerándolos no como una limitación, sino como una ventaja diferencial y una oportunidad. De esta manera, sus miembros consideran que trabajar en el modelo organizativo de la asociación ha traído consigo múltiples oportunidades, entre ellas, las relacionadas a mayores ingresos económicos. Esta postura es respaldada justamente por la artesana Avelina Cruz, quien menciona:

“Estamos aquí para trabajar juntas, para pedir apoyo. Uno solo, nadie te reconoce. Para oportunidades de venta (...). Siento que sí me ha ayudado estar en la asociación; me ha brindado apertura a ferias, concursos, así (...). Me gustaría enseñar, poder lograr vender más mis productos” (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

Asimismo, otra ventaja importante de su acción en colectivo es la oportunidad de compartir e intercambiar saberes referidos a su práctica textil. Edith Kana, artesana perteneciente a la mencionada asociación enfatiza ello:

“Me siento bien, claro con mis compañeras hablamos y así, haciendo nuestros trabajitos (...). Considero que sí me ha ayudado así en pampa away [telar de cintura], mi compañera Juana sabe y entonces me ha enseñado y ahora sabemos todas, así desde hace tiempo (...). Ahora por el paro [paro nacional en medio del golpe de Estado del expresidente Pedro Castillo] ya no nos hemos juntado mucho, pero aparte ya sabemos [tejer en khallwa]. Nos gustaría lograr una tienda, un local de repente para nuestra asociación y vender nuestra

artesanía, porque hacemos casi de todo, nuestras compañeras también hacen todo. Yo creo que sí podríamos” (E. Kana, comunicación personal, 20 de abril de 2023).

La asociación Qori Maqui también enfrenta algunos desafíos. El más importante se refiere a la renovación del órgano de representación de la asociación. Ello debido a que Avelina manifiesta que cada cinco años hay cambio de junta directiva y, por tanto, debe de realizarse el trámite correspondiente en la municipalidad provincial de Canchis, consignando la nueva relación de nombres de las personas que forman la nueva junta directiva. Avelina indica más detalles al respecto:

“Me siento bien [con la asociación], pero a veces me preocupo de la asociación porque [sus directivos] está registrad, por eso me preocupo. [se ha vencido]” (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

4.2.1.2. La asociación Apu Auquis (Mapani Harapampa) - Pitumarca

La fundación de la Asociación Apu Auquis fue el resultado de la iniciativa del señor Remigio Pucho León, originario del distrito de Pitumarca, en la provincia de Canchis, Cusco. Durante los años 2009 y 2010, el señor Pucho León desempeñó un papel importante en la asociación "Asotex", donde se dedicó a la confección de ponchos. Fue en este contexto donde surgió la idea de reunir a mujeres tejedoras del mismo distrito para formar su propia asociación.

En el año 2012, la Asociación Apu Auquis se oficializó con el señor Remigio Pucho León como su primer presidente, la señora Basilia Mamani Irco como tesorera y la señora Lidia Huaman Huaraya como secretaria. La razón fundamental detrás de la creación de la mencionada asociación fue la generación de ingresos adicionales para los hogares de sus socios.

Desde sus inicios, Apu Auquis se ha especializado en la producción de tejidos en la técnica ancestral del telar de cintura -o pampa away en quechua-, así como en la técnica de telar de cuatro estacas, telar de pedal y tejido a crochet y palitos. Todos ellos elaborados con lana de alpaca, oveja y llama. Su enfoque principal ha sido el diseño y la producción de prendas y accesorios, principalmente confeccionados a partir de la lana de alpaca, lo que les permite combinar colores y diseños iconográficos y artísticos característicos de la región. Esta labor se lleva a cabo mediante técnicas de tejido tradicionales y con un profundo contenido simbólico relacionado con la cultura ancestral de Perú, que continúa vigente en la cosmovisión andina, la vida cotidiana y la identidad cultural del distrito de Pitumarca.

En el año 2021, Lidia Huamán y un grupo de compañeras de la asociación Apu Auquis formarían más adelante la Asociación Mapani Harapampa. Esta es una asociación comprometida con la mejora del bienestar de las alpacas y la optimización de la calidad de la fibra de alpaca que comercializan sus miembros. La razón detrás de la creación de esta asociación, menciona Lidia Huamán radica en la necesidad de elevar el valor de la fibra de alpaca en el mercado. En un principio, la fibra de alpaca se vendía a precios muy bajos, por lo que uno de los principales objetivos para las artesanas pertenecientes es superar esta situación obteniendo precios más competitivos y justos (comunicación personal, 19 de abril de 2023).

En ese sentido, Lidia Huamán agrega especialmente:

“Nuestra asociación, Mapani Harapampa, toma su nombre de la comunidad en la que operamos, una zona donde las alpacas son una parte esencial del entorno. En esta región, el “Apu” que protege y vela por el bienestar de las alpacas lleva el nombre de “Mapani”. Es por esta razón que elegimos el nombre de nuestra asociación, ya que refleja nuestra conexión profunda con las alpacas y el compromiso con su cuidado y la mejora de la calidad de la fibra que producen” (L. Huamán, comunicación personal, 19 de abril 2023).

Tabla 13: Asociación Mapani Harapampa - Listado de participantes y cargos a la fecha (noviembre, 2023)

Nombre y Apellido de artesana participante	Cargo dentro de la asociación
Lidia Huamán Huaraya	Presidenta
Josefa Chuquichampi Cutiri	Tesorera
Eva Nely Rojo Bisa	Vocal
Timotea Dueñas Cusimayta	Socia
Bacilia Mamani Irco	Socia
Luisa Suico Yucra	Socia

Elaboración propia con base en las entrevistas y conocimiento propio.

Al igual que en Qori Maqui, las artesanas pertenecientes a esta asociación identifican múltiples ventajas relacionadas al trabajo en colectivo. Así lo corroboraría la señora Josefa Chuquichampi, respecto a sus sentimientos de participar en la asociación Apu Auquis y luego, Mapani Harapampa:

“Me siento bien, me ha ayudado la asociación, porque nos ayuda también a vender, pero también para ayudarnos entre todas nosotras” (J. Chuquichampi, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

Adicionalmente, la artesana Lidia Huamán identifica ciertos motivadores intrínsecos vinculados al apoyo mutuo y a las ventajas que ello conlleva en su autopercepción:

“La asociación me ha ayudado para no seguir así [triste], para trabajar con más ánimo para ellas. Porque ellas me levantan también la moral, me dicen que tenemos que mejorar, trabajar, hilos los trabajos y la transformación que hacemos es la primera planta que se ha instalado en Pitumarca. La fibra cardada. Poco a poco estamos surgiendo más así. Mi sueño es dejar una mini planta bien instalada con su local, ¿no?” (L. Huamán, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

No obstante, la percepción de las artesanas también resalta múltiples desafíos, que en su mayoría son comunes entre las asociaciones del corredor. El principal reto que enfrentan está relacionado a la diversificación de mercados, en especial, la necesidad de poder expandirse hacia mercados a nivel nacional e internacional. Así, la señora Lidia Huamán enfatiza lo siguiente:

“Y también para los mercados, tener un mercado fijo, para el extranjero y para el nacional también. Hay desafíos más que todo con la pandemia, con los paros [producto del golpe de estado del expresidente Castillo y la asunción al mando de Dina Boluarte]. También por ejemplo a veces la envidia con otras organizaciones (...)” (L. Huamán, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

Los desafíos significativos asociados a las consecuencias de la pandemia y al contexto político afectaron gravemente la situación financiera de la asociación Mapani Harapampa. Todos estos factores tomaron especial relevancia en la consecución del taller de fotografía participativa, en especial, durante los procesos de reflexión y diálogo con las artesanas participantes. En el apartado 4.2.4. se especificará en mayor detalle esta relación.

4.2.2. Mujeres artesanas lideresas: El caso de Avelina Cruz y Lidia Huamán

En esta sección se explora a profundidad a las dos mujeres lideresas que hicieron posible el taller de fotografía participativa tras ganar los financiamientos del Ministerio de Cultura. Primero se explora una breve biografía de cada una, para luego vincular su rol como sujetos sociales protectores de su cultura, dentro de la dinámica de cada asociación y del contexto del taller de fotografía participativa.

4.2.2.1. Avelina Cruz de la Asociación Qori Maqui

Avelina Cruz Condori es una artesana peruana nacida en el pueblo de Ocongate, en la provincia de Quispicanchi en el departamento del Cusco. Para la fecha en la que se escribe esta investigación, Avelina cuenta con 50 años de edad, vive con su esposo Esteban Puma, con su hija y su nieta en una casa ubicada a las afueras de Sicuani, cerca de los rieles por donde pasa el tren hacia Puno. Desde temprana edad, Avelina demostró afinidad por las labores de la artesanía en telar de cintura, a pesar de enfrentar un obstáculo inesperado. A los 4 años, Avelina declara para el diario Perú 21 en el año 2019 que un rayo afectó la movilidad de una de sus manos, lo que parecía una limitación insuperable. Ella mencionó en el mencionado medio que un rayo impactó en ella causándole su actual condición:

“A los 4, 5 años. No sé bien [le cayó el rayo]. Y así siempre he estado mal; por eso no iba a la chacra. Me dicen que el rayo me cayó cuando estaba al lado de mi madrina. Yo no pensaba que podía tejer, porque tenía mal mi mano. Mis primas también me ayudaron. Al final, fue fácil, aunque poco a poco” (Palacios, 2019, junio 27).

Avelina revela que fue criada por su madrina. Desde entonces, su madrina la introdujo en el mundo del tejido, consciente de que, en su comunidad, todos tejían, y como tradición era un legado que debía preservarse. Con el tiempo, Avelina se convirtió en una hábil tejedora, aprendiendo a pastear ovejas y a tejer al lado de su amada madrina.

La vida de Avelina tomó un giro inesperado cuando se convirtió en madre a los 18 años. Dejando su hogar en Ocongate, Avelina me indicó que se mudó a Sicuani en busca de una oportunidad para un futuro mejor, tanto para ella como para su hija. A través de su perseverancia y habilidades en el tejido, Avelina cuenta que logró ganar un concurso de artesanía y, con ello, obtuvo la capacitación necesaria para mejorar sus habilidades y aprender a vender sus creaciones (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

Con el tiempo, Avelina se destacó en la técnica del "pampa away", un procedimiento de tejido tradicional que implica tejer en el suelo con hilos teñidos con hierbas y cochinilla; así aprendió a confeccionar carteras, chalinas y ponchos. Su dedicación y pasión por el tejido la llevaron a crear la asociación Qori Maqui, donde reúne a artesanas que viven una situación de discapacidad y habilidades especiales para brindarles mejores oportunidades en el mundo de la artesanía.

Entre las iconografías que ella plasma en sus tejidos, se puede observar vestigios de la cultura Inca y Wari. Las representaciones de la flor de la papa, las chacras, los animales y el cultivo del maíz, son las manifestaciones artísticas que más le gusta plasmar.

“Migré a Sicuani desde los 23 años. Esto me permitió también ir conociendo otras iconografías que ahora también represento en mis tejidos” (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

El reconocimiento público a la labor incansable de Avelina llegó en el Día Internacional de la Mujer en 2019. La Comisión de la Mujer y Familia del Congreso de la República del Perú la honró con el título de "Peruana que Luchan por Mantener la Cultura Viva", en el marco del reconocimiento "Peruanas que Luchan por el Cambio Social". Este prestigioso galardón destacó el compromiso de Avelina en la preservación de las tradiciones culturales peruanas y su contribución a la reivindicación de los derechos laborales, económicos y sociales de las mujeres en el país (ASPEm, 2019, marzo 8).

Imagen 18: Avelina Cruz Condori en el Congreso de la República tras recibir reconocimiento "Peruanas que mantienen la cultura viva"



Fuente: ASPEm, 2019, marzo 8.

Avelina reconoce que el trabajo de las artesanas rara vez se valora como debería en su comunidad y que la tradición artesanal está en riesgo de desaparecer. Sin embargo, ella y sus compañeras artesanas persisten en su compromiso de preservar su identidad cultural a través de sus creaciones.

Con la llegada de la pandemia global por la COVID-19, Avelina junto a su esposo Esteban Puma permanecieron en confinamiento viendo pasar días y noches sin turistas ni compradores. Esta situación la obligó a dejar con pesar de forma temporal la producción de textiles, para obtener un trabajo de limpieza en la loza deportiva del distrito de Sicuani. Pese a este contexto, Avelina junto a sus socias se reunían una vez por semana, con el objetivo de seguir compartiendo sus saberes y prácticas culturales, al tiempo que darse motivación para continuar preservando su tradición con el textil. En ese marco, meses más adelante Avelina y su asociación Qori Maqui ganarían el financiamiento de las líneas de apoyo a la

cultura en el marco de la COVID-19, lo que daría paso al taller de fotografía participativa que es materia de esta tesis.

4.2.2.2. Lidia Huamán de la Asociación Apu Auquis -Mapani Harapampa-

En la entrevista a profundidad con Lidia Huamán Huaraya pude conocer que es una destacada artesana del arte textil cuya vida está marcada por la determinación y la superación. Me cuenta que nació en la comunidad de Ananiso y que inició su camino de vida a una temprana edad cuando, a los 4 años, se trasladó a la comunidad de Pitumarca junto a su abuelita. Su madre la dejó al cuidado de su abuelita y Lidia pasó la mayor parte de su infancia en esta localidad, donde experimentó los desafíos inherentes a una educación limitada en una comunidad alejada.

Debido a la falta de acceso a una escuela y a la carencia de profesores en su comunidad natal, según la entrevista Lidia enfrentó dificultades para continuar con su educación. La distancia y la duración del viaje a la institución educativa hicieron que fuera necesario tomar la decisión de mudarse a Pitumarca, donde tendría mejores oportunidades para aprender y desarrollarse. A la edad de 15 años, se unió a su madre en esta comunidad, donde ella cuidaba a sus hermanos menores. Lidia es la segunda de seis hermanos, con cuatro hermanas y dos hermanos.

A lo largo de los años, Lidia ha demostrado una fuerte conexión con la tradición artesanal del tejido, una pasión que ha cultivado a lo largo de su vida. A medida que crecía en Pitumarca, Lidia también asumió el papel de educadora y transmitió sus conocimientos a su hijo, Luis Freddy, quien actualmente tiene 14 años. Luis ha aprendido de su madre las habilidades del tejido, y muestra un interés particular en tejer en una máquina, lo que refleja la continuidad de la tradición familiar en el arte textil.

Lidia me indicó que ha heredado el ritual textil de su abuela Julia Huamán, una figura destacada en el tejido de Pitumarca. Además, me reveló que domina todas las etapas del proceso de la técnica textil del telar de cuatro estacas (quechua: khallwa) y del telar de cintura (quechua: pampa away) (L. Huamán, comunicación personal, 19 de abril de 2023). También es experta en tejido de punto, especialmente en crochet, dos palitos, cinco palitos y horquilleta. Su pericia inicia desde el hilado inicial hasta el acabado del producto. (ASPEm, 2020, junio 17).

Entre sus creaciones más destacadas en la técnica de telar, figuran los chales, las chalinas, los accesorios como las carteras y bolsos, así como desde el 2019 ha incursionado en técnicas de innovación combinada entre hilo de plata y textil, para desarrollar productos de joyería fina.

Imagen 19: Lidia Huamán Huaraya, artesana lideresa de la asociación Mapani Harapampa extendiendo en cordel fibras de alpaca teñidas



Fotografía de autoría propia.

La paralización de la actividad turística producto de la pandemia de la COVID-19 afectó seriamente el negocio artesanal en la región, y con ello, las oportunidades económicas de la asociación. A pesar de la limitada movilidad en esa época, la familia de Lidia vivió del comercio y consumo de papas y chuños cultivados por ellos mismos, así como con carne de alpaca proveniente de las zonas más altas, donde su padre trabaja como alpaquero (ASPEm, 2020, junio 17).

En el 2020 Lidia fue entrevistada por la asociación ASPEm, en donde manifestó sentir inquietud por el bienestar de su padre en las gélidas altitudes de Tallani, donde la escasez de alimentos y las condiciones climáticas son desafiantes. Lidia indicó que la cuarentena volvió la vida monótona y difícil, especialmente al no poder dedicarse a la artesanía (ASPEm, 2020, junio 17). Además, declaró experimentar tristeza al observar las dificultades que enfrentan su hijo y sus hermanos en las clases virtuales debido a la precaria señal de internet y a la falta de familiaridad con la tecnología en Pitumarca (ASPEm, 2020, junio 17).

Tomando en cuenta lo anteriormente mencionado, la situación de Lidia refleja la de otras artesanas de su asociación y de la región de Pitumarca y Sicuani, donde el tejido es esencial para la economía. La pandemia ha causado dificultades económicas. En ese marco y en medio de su espera para que pronto termine la situación de emergencia sanitaria global, Lidia identificó la postulación a la convocatoria de las Líneas de Apoyo Económico a la Cultura, del Ministerio de Cultura, del cual luego fue ganadora junto a su asociación y dio paso al taller de fotografía participativa.

Hasta la fecha en la que se escribe esta investigación, Lidia reside en Pitumarca con su familia, incluyendo a su pareja y su hijo. Su vida está estrechamente vinculada a la comunidad y al arte del tejido, y su compromiso con la preservación de esta rica tradición textil es evidente en su dedicación a transmitir sus habilidades a las generaciones futuras. A través de su

perseverancia y amor por el arte textil, Lidia Huamán Huaraya continúa contribuyendo al legado cultural de su región y dejando una huella indeleble en la tradición textil del Cusco.

4.2.3. Elementos de la identidad cultural a partir de testimonios de artesanas participantes

Después de transcurrir tres años desde la realización del taller de fotografía participativa, decidí regresar a los distritos de Sicuani y Pitumarca en mi rol de investigadora para reunirme nuevamente con las mujeres artesanas que participaron en dicho taller. En esta ocasión, llevé conmigo las 59 fotografías resultantes (ver tabla fotografías resultantes del subcapítulo anterior), pero con una diferencia significativa: por primera vez, las imágenes estaban impresas, permitiendo que fueran apreciadas directamente por las participantes. Este enfoque tenía como objetivo facilitar un diálogo más profundo que permitiera comprender sus reflexiones sobre la identidad cultural y el textil ancestral como manifestación del patrimonio inmaterial, así como obtener insights sobre su experiencia general en el taller.

La elección de utilizar la técnica de investigación de la foto elicitación fue crucial para mí, ya que buscaba captar su perspectiva en un contexto post pandémico. En este escenario, las fotografías no solo representan recuerdos del pasado, sino que también se convierten en vehículos de reflexión en tiempo real. Las imágenes y sus recuerdos evolucionan en consonancia con el contexto actual, permitiendo explorar no solo las experiencias pasadas, sino también las percepciones actuales y las proyecciones hacia el futuro en función de los desafíos y cambios que estas mujeres enfrentan. Este enfoque no solo enriquece la comprensión de su historia, sino que también proporciona valiosas perspectivas sobre cómo las artesanas interpretan y enfrentan los retos contemporáneos en su práctica artesanal.

Según lo antes descrito, esta sección tiene por objetivo identificar los elementos constitutivos de la identidad cultural que son valorados por las participantes de ambas asociaciones. De

este modo, se plantearon los siguientes temas de análisis que al mismo tiempo explican la categoría de investigación de los elementos de la identidad cultural, como el espacio, las costumbres y tradiciones, el idioma y la vestimenta. Cabe destacar que esta sección no pretende profundizar en una explicación antropológica sobre la identidad cultural, sino que se pone en manifiesto y se priorizan los testimonios de las participantes.

4.2.3.1. Espacio o territorio

El primer tema que se abordó fue el espacio y territorio, ya que, en palabras de Reyes (2016), el espacio geográfico constituye uno de los elementos fundamentales que constituyen la identidad cultural. En cuanto a la percepción del espacio de Sicuani y Pitumarca respectivamente por parte de las artesanas participantes del taller de fotografía participativa, se podría deducir que se sienten a gusto con el territorio geográfico en el que viven. Sus comentarios resaltaron las virtudes del espacio, como la tranquilidad, las oportunidades económicas que ofrecen ambos territorios y la capacidad de ayuda. Con respecto a Sicuani, la señora Avelina Cruz, integrante de la Asociación Qori Maqui en Sicuani comenta:

“Es bonito [Sicuani], me gusta vivir aquí, es tranquilo. El aire es limpio. También por las oportunidades económicas. [Sr. Esteban interviene: hay mejores oportunidades económicas, aquí]” (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

Edith Kana, otra integrante de la asociación Qori Maqui respalda esta idea y añade:

“Sicuani es un pueblo muy solidario, hay de todo para negocitos, para trabajito, hay todo aquí” (E. Kana, comunicación personal, 20 de abril de 2023).

Respecto al segundo territorio materia del análisis, Pitumarca, Josefa y Lidia también resaltan el respeto, la tranquilidad y la solidaridad entre sus habitantes. De este modo, Josefa añade: *“Es tranquilo [Pitumarca]. La gente es tranquila, respetuosa”* (J. Chuquichampi, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

Cuando se habló del espacio territorial, Lidia rescató los productos agrícolas y ganaderos que son característicos en su zona, además de la labor del trueque – o en quechua ayni- como una práctica cultural que persiste hasta la fecha en la zona y que además les permite tener una canasta familiar diversificada.

“Los víveres que nosotros mismos cultivamos eso nomás nos hacemos trueque. Los que bajan del campo traen carne, los que trabajan acá venden su papa, su choclo, su haba. Entonces es un trueque que hacen ellos, todo encuentras. Luego también algunos crían animales menores, como el cuy y así. Entonces nosotros no nos podemos morir de alimentos así. A veces plata nos faltará, pero comida siempre tenemos. Como nos hace falta a veces hacemos el intercambio. El trueque se estaba perdiendo, pero con la pandemia volvió el trueque, nosotros lo llamamos el ayni” (L. Huamán, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

Tras lo indicado por las integrantes de ambas asociaciones, se puede concluir que la conexión emocional positiva de las artesanas con sus entornos sugiere un fuerte sentido de arraigo y pertenencia. La percepción de tranquilidad, solidaridad y oportunidades económicas en ambos lugares destaca la importancia de factores no solo económicos, sino también sociales y culturales en la calidad de vida de estas comunidades. La preservación de prácticas culturales como el trueque en Pitumarca evidencia la adaptabilidad y la resiliencia de las comunidades locales frente a desafíos como la pandemia.

Este análisis ofrece una perspectiva valiosa para comprender el impacto del entorno geográfico en la vida y experiencias de las artesanas, lo que puede influir en su creatividad, identidad cultural y bienestar general. Además, subraya la riqueza de las interacciones sociales y culturales que contribuyen al tejido comunitario en Sicuani y Pitumarca.

4.2.3.2. Costumbres y tradiciones

El segundo tema abordado fueron las costumbres y tradiciones, conceptos que, según lo estipulado en el marco teórico por Reyes (2016), son parte de la identidad local. Los testimonios de las asociaciones en Pitumarca y Sicuani resaltan la riqueza y diversidad de las tradiciones y costumbres arraigadas en la comunidad. A través de festividades como el carnaval y el festival de Machu Pitumarca, se celebra la conexión con danzas antiguas, involucrando a diversos grupos. La continuidad de estas prácticas a lo largo de los años subraya la importancia cultural y social que tienen para la comunidad. De esta manera, Lidia Huamán, artesana perteneciente al distrito de Pitumarca indica:

“Aquí lo que hay es el carnaval, después hay el 8 de junio que es el festival de Machu Pitumarca. Es una festividad donde bailan danzas antiguas. Ahí bailamos el club de madres, de la escuela, las asociaciones de artesanos, vaso de leche, todos así. Otra fiesta aquí es la Virgen de la Natividad. Es una fiesta patronal. Ahí más bien todos los varones bailan vistiéndose de mujer; es una danza costumbrista que años lleva así” (L. Huamán, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

Por otro lado, Edith resalta la fiesta del señor de Pampacucho, muy importante en el distrito de Sicuani.

“Aquí se celebra el señor de Pampacucho. En la capilla hacen matrimonios, bastantes personas se casan así. [Usualmente] empieza una semana antes y hay campo ferial, hay artesanías. Como para cerrar el 16 acaba con la celebración de los matrimonios. Luego carnavales, pero ahora no ha habido [por la pandemia], pero cuando había bailaban kashwa, todas las comunidades, se hacía chacui, el kashwa lo presentan los comuneros. Es una danza que se baila con polleras, con sus mantitas, así vestiditos; bailan, cantan, tocan [instrumentos musicales]” (E. Kana, comunicación personal, 20 de abril de 2023).

Se puede concluir que los testimonios ofrecen una visión enriquecedora de la vitalidad cultural de las comunidades en Pitumarca y Sicuani. La celebración de festividades y prácticas tradicionales como el carnaval y las danzas antiguas no solo demuestra la importancia de la herencia cultural, sino también la participación activa de diversos grupos en estas festividades. Además, la adaptación de las celebraciones a lo largo del tiempo, como la inclusión de danzas como la kashwa, resalta la capacidad de las comunidades para preservar y enriquecer sus tradiciones.

Este análisis destaca la profunda conexión entre las tradiciones culturales y la identidad de estas comunidades. La participación activa en eventos culturales no solo fortalece los lazos comunitarios, sino que también contribuye a la transmisión intergeneracional de valores y costumbres. En el contexto de la pandemia, la ausencia de ciertas festividades subraya los desafíos y cambios que las comunidades han experimentado, pero también resalta la resiliencia y la importancia continua de estas prácticas culturales en la vida cotidiana.

4.2.3.3. Idioma

El idioma o la lengua es el tercer elemento a ser analizado que constituye un aspecto central en la identidad cultural de un pueblo (Molano, 2007), (Reyes, 2016). En la última década, Edith comenta que en la provincia de Canchis se han hecho innumerables esfuerzos por recuperar el idioma quechua. Actualmente, menciona que es un requisito saber quechua para poder trabajar en Sicuani. De este modo, ella indica:

“Hablamos castellano y quechua, [pero] más hablan quechua; hasta los más pequeñitos en el colegio llevan curso de quechua. Antes no, pero desde hace 10 años implementan cursos de quechua. Porque no se podían comunicar, ahora es requisito para un trabajo aquí saber quechua” (E. Kana, comunicación personal, 20 de abril de 2023).

Por su parte, Avelina Cruz, integrante de Qori Maqui corrobora lo indicado por Edith y añade:

“Castellano y quechua, todos hablamos. [En nuestra familia] todos hablamos menos Sayuri (la más pequeña). En Sicuani algunos no hablan quechua. [Sr. Esteban interviene: antes en los colegios no enseñaban quechua, pero ahora es una obligación y ahora han cambiado por eso ya más [personas] hablan]” (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

En Pitumarca la realidad del uso del idioma quechua es aún más presente. De este modo, Lidia indica que la mayor parte de la comunidad nace y aprende primero el idioma quechua. Esta ha sido una práctica a lo largo de los años, y que, en estos últimos tiempos, los niños son bilingües, dominando tanto el quechua como el español.

“La mayoría hablan quechua. Los niñitos también, la primera palabra es quechua acá mayor part. Los niños escuchan. Ahora la nueva generación habla dos idiomas: castellano y quechua. Pero en los campos la mayoría es quechua” (L. Huamán, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

A partir de los testimonios indicados, se puede indicar que la evolución del uso del quechua en la provincia de Canchis refleja un cambio cultural importante en la última década. La implementación de cursos de quechua en las escuelas y la necesidad de saber quechua para trabajar en Sicuani indican un esfuerzo significativo para preservar y promover este idioma ancestral. El bilingüismo, especialmente en la nueva generación, muestra una adaptación positiva, donde los niños ahora dominan tanto el quechua como el español.

Este cambio no solo es lingüístico sino también cultural, ya que el quechua es un componente esencial de la identidad local. La iniciativa para preservar y promover el quechua sugiere un reconocimiento de su importancia cultural y una voluntad de mantener viva esta lengua en las

generaciones futuras. La narrativa sobre la enseñanza obligatoria del quechua y su uso cotidiano entre la población, especialmente en los niños, demuestra un compromiso con la diversidad lingüística y cultural en la provincia de Canchis.

4.2.3.4. Vestimenta

El cuarto elemento clave para la identidad cultural es la vestimenta. En palabras de Callañaupa (2007) la vestimenta tradicional de la región del Cusco ha diferenciado siempre a las personas por región, distrito y comunidad. Además, pueden indicar su estado civil y económico. La importancia de la vestimenta para la identidad cultural de los distritos de Sicuani y Pitumarca reflejado en el testimonio de las dos asociaciones no es la excepción. En ese sentido, las integrantes de la asociación Qori Maqui, describen sus vestimentas, tal como la señora Avelina Cruz:

“Mi vestimenta es todo bordado, el pecho, la pollera. En la chaqueta hay flores, animales, mariposas, flores luego grandes tipo rosas será, grandes. Mi pollera es multicolor bordado. Tiene flores, florecitas. Mi chaqueta es fucsia, es el único que tengo.”

Además de ello, Avelina reflexiona e indica que su vestimenta es de Sicuani, lo que resalta el origen geográfico de su identidad cultural y su conexión con esta región específica de Perú. Otro de los elementos específicos que fueron repetidos en el caso de las señoras de Qori Maqui, fue el uso del color rosado, que dan su sello personal de su asociación. Se menciona que el color rosado es especialmente representativo en su cultura. Esto muestra cómo los colores tienen un significado simbólico en la identidad cultural y cómo se utilizan de manera significativa en la vestimenta tradicional. En ese sentido, por ejemplo, la señora Avelina indicaría lo siguiente:

“Más que todo nosotros usamos el color rosado como un color representativo. Esta vestimenta es de Sicuani. En las ferias siempre lo usaba [la vestimenta típica polleras]. En [la pollera] de Quispicanchis también es bordado. Es nuestra ropa. Me siento bien, pero a veces cuando nos vamos con polleras al carro nos dicen “qué feas, qué apestosas” así, pero a mí sí me gusta, me siento bien, normal. No sé por qué se incomodarán algunos” (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

Avelina comparte que a veces recibe comentarios negativos cuando se viste con su ropa tradicional, como "qué feas, qué apestosas". Esta experiencia refleja cómo algunas personas pueden sentirse incómodas o juzgadas por su identidad cultural, pero también subraya su determinación de mantener y defender su tradición a pesar de la crítica externa. Pese a estos comentarios negativos, la artesana expresa que se siente bien y normal cuando viste su ropa tradicional. Esto muestra un fuerte sentido de pertenencia a su cultura y una actitud de aceptación y orgullo hacia su identidad cultural.

Para el caso de la Asociación Mapani Harapampa de Pitumarca, la señora Lidia Huamán manifestó que ellos seguían la práctica de tejer colchas o colchones de alpaca, cuyo uso histórico se remonta hacia la época de sus ancestros. Estos aspectos, constituirán motores para la recordación y la memoria colectiva.

"Mi pollera por ejemplo antiguamente nosotros con la lana de alpaca, de oveja nos hacíamos nuestra colcha. No había colchones y el cuero de la oveja lo lavábamos y tendíamos nuestro colchón, nuestra cama. Para frazada también hilábamos lana de oveja y tejíamos; de ahí también igual para los bebés, con unas telas y hacíamos para los bebés. De ahí las mamás y los caballeros hacíamos su manta, su poncho y se tejían sus polleras, sus vestimentas, sus mantas, todo, ¿no?, lo que es lana de oveja y de alpaca de ahí nomás se hacía."

El relato sobre cómo su comunidad solía hacer colchas, colchones, frazadas, ropa de bebé, mantas y otros productos textiles a partir de lana de alpaca y oveja, representan prácticas cotidianas y reflejan cómo el patrimonio cultural inmaterial está arraigado en la vida diaria de la comunidad y contribuye a su identidad. La habilidad para crear estos productos textiles tradicionales es una parte integral de la historia y la cultura de Pitumarca.

A partir de lo expuesto en los testimonios de Avelina Cruz y Lidia Huamán, se puede concluir que la vestimenta no solo es una expresión estética, sino también una manifestación de la identidad cultural arraigada en la vida diaria de estas comunidades. La elección de colores y patrones no solo tiene un valor estético, sino que también lleva consigo un significado cultural y de identificación geográfica.

Avelina Cruz muestra un fuerte sentido de pertenencia a su cultura a pesar de recibir comentarios negativos. La aceptación y el orgullo que expresa al vestir su ropa tradicional destacan la resistencia y la determinación de preservar la identidad cultural a pesar de la crítica externa. Este testimonio resalta la importancia de la vestimenta no solo como un aspecto estético, sino como una afirmación de la identidad y la memoria cultural.

En el caso de Lidia Huamán, el relato sobre la creación de productos textiles tradicionales como colchas, colchones y ropa de bebé revela cómo estas prácticas cotidianas son una parte integral de la historia y la cultura de Pitumarca. Estas habilidades transmitidas a lo largo de generaciones contribuyen al patrimonio cultural inmaterial de la comunidad, fortaleciendo su identidad y conexión con sus raíces.

En conjunto, estos testimonios resaltan la importancia de las prácticas textiles en la preservación de la identidad cultural, mostrando cómo la vestimenta tradicional y las habilidades textiles contribuyen al tejido cultural y social de Sicuani y Pitumarca.

4.2.4. Patrimonio cultural inmaterial: el textil ancestral a partir de testimonios de artesanas participantes

A partir de las fotografías resultantes del taller de fotografía participativa y el proceso de entrevistas, tanto individuales como colectivas con las participantes, este apartado reúne las reflexiones más importantes a la práctica del textil ancestral como una expresión del patrimonio inmaterial desde la visión y valoración de las artesanas participantes de los talleres de fotografía participativa. De acuerdo a ello, se exploran las prácticas culturales alrededor del telar ancestral, las iconografías, la transmisión de saberes y los desafíos actuales alrededor del textil y sus prácticas asociadas. Al igual que el apartado anterior, resulta importante destacar que esta sección no pretende profundizar en una explicación antropológica o histórica sobre el textil ancestral como patrimonio cultural inmaterial, sino que se pone en manifiesto y se priorizan los testimonios de las participantes.

4.2.4.1. Prácticas culturales alrededor del telar ancestral

Las mujeres pertenecientes a la Asociación Qori Maqui de Sicuani describen el proceso de tejido, que incluye la selección de hilos, hilado, lavado, torcido, urdido, tejido y acabado. Este proceso es una manifestación de la rica tradición del arte textil en su comunidad. De esta forma, por su parte, Avelina Cruz brinda información detallada del proceso textil:

“Primero pensamos en el color que vamos a emplear. Iniciamos haciendo el hilado, luego el torcido, y el hilado de nuevo. Yo tuerzo para la izquierda, me gusta hacerlo de esta forma. También puedo hilar a la derecha. Torcer el hilado a la izquierda le decimos ll’oque, pero últimamente estoy haciendo a la derecha. Como yo no tengo alpacas, compro el hilo para teñir ya. Mis colores favoritos para teñir es el rojo, con sus variantes. Así color combinado también. Luego de teñir sigue lavar, luego secar, luego ovillamos. Después de eso urdimos el tejido y de ahí tejer [pampa away]. Luego de eso lavamos el tejido final y estiramos bien lo

lavado. Finalmente hacemos el acabado, como despuntar algunos hilos que se han quedado ahí” (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

Un proceso bastante similar indica Edith Kana, artesana miembro de Qori Maqui, en la que también destaca su destreza en el torcido hacia la izquierda o ll’oque, que tiene un valor ritual específico.

“Tienes que tener lanitas. A eso le llamamos la fibra. Esto lo escoges, después lo hilas, después haces la madeja, después haces lavado, después hay que torcer, después hay que urdir, después hay que tejer. Después hay que hacer su acabado, su lavado, y su planchadito y vaporizado. Después hay que embolsar para vender. En cuanto al torcido conozco y hago la técnica del ll’oque, pero más me demoro. A veces empleo esta técnica en chullitos pequeños como amuletos. También puedes usar esa técnica en chalinas, solo que el tejido sale un poco tosco, pero tiene un valor simbólico para quien lo compra. Aquí ya sabemos, pero poca gente conoce” (E. Kana, comunicación personal, 20 de abril de 2023).

Por otro lado, los testimonios de las artesanas de Pitumarca no serían muy diferentes. La transmisión de saberes y prácticas culturales relacionadas con el textil es un componente esencial de la identidad y la tradición de esta comunidad de la que son pertenecientes la Asociación Mapani Harapampa. A través de los testimonios de sus integrantes, Josefa Chuquichampi y Lidia Huamán, podemos apreciar la importancia de esta herencia cultural y su impacto en la vida y la artesanía de estas mujeres.

Ambas mujeres describen el proceso de tejido, que incluye la selección de fibra, hilado, hilado a mano (pushk’a), teñido y el uso de colores naturales, como el rojo obtenido de la cochinilla. Así, en su testimonio Chuquichampi agrega el empleo de tinturas naturales para las fibras:

“Primero se escoge la fibra. Luego de eso se tuerce, después hilamos con la pushk’a. Mi hilado es normal, no es ll’oque, aunque a veces hago ll’oque. Después lo que hacemos es teñir con elementos naturales. Usualmente empleo el rojo, el rosado, el anaranjado y el azul

[son sus colores favoritos]. El rojo sale de la cochinilla. El anaranjado sale también de la cochinilla en otras lavadas y del azul sale del índigo, que es una planta” (J. Chuquichampi, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

De acuerdo a los testimonios de las artesanas participantes, se puede sintetizar que el proceso del desarrollo textil desde la técnica del telar de cintura o telar de cuatro estacas es el siguiente:

Tabla 14: Proceso del tejido ancestral en telar

Proceso para el desarrollo del tejido en telar ancestral (telar de cintura o telar de cuatro estacas)
1. Escoger la fibra (de alpaca o ovino)
2. Primer hilado
3. Torcido (a la derecha o a la izquierda)
4. Segundo hilado, mediante la utilización de un huso o pushk'a
5. Enmadejado en forma de 8
6. Teñido de fibras a partir del hervido de la fibra con plantas o insectos
7. Secado de fibras teñidas
8. Urdido (en telar de cintura o telar de cuatro estacas)
9. Tejido
10. Acabados
11. Lavado
12. Planchado
13. Producto final empaquetado

Elaboración propia a partir de entrevistas con participantes.

A partir de lo antes visto, se puede concluir que ambas asociaciones pertenecientes a los distritos de Sicuani y Pitumarca, demuestran una fuerte conexión con sus tradiciones culturales a través de la práctica del arte textil. La transmisión de conocimientos y técnicas de generación en generación es esencial para preservar esta tradición. Los testimonios reflejan un profundo respeto por la herencia cultural y la importancia de continuar estas prácticas.

Otro elemento destacable fue el componente ritual como parte de las prácticas culturales alrededor del textil. La elección de técnicas específicas, como el torcido hacia la izquierda o

l'oque, no solo es una destreza técnica, sino que también tiene un valor simbólico. Este detalle destaca la complejidad y la profundidad cultural que se incorpora en cada paso del proceso de tejido. Asimismo, la elección de colores y el uso de tinturas naturales revelan una conexión con la naturaleza y un respeto por los recursos locales. El significado atribuido a cada color, así como el proceso de obtención de tinturas de fuentes naturales como la cochinilla e índigo, resalta la relación entre la creación textil y el entorno natural.

4.2.4.2. Iconografías

Las artesanas de la Asociación Qori Maqui en Sicuani subrayan la importancia de la iconografía en sus creaciones, basada en elementos de su entorno, como montañas, flores y la bandera de Canchis. La iconografía utilizada refleja la conexión de sus creaciones con la naturaleza y la herencia cultural de su región.

De acuerdo a ello, Avelina Cruz profundiza sobre la iconografía puesta en sus productos.

“Lo que hago es contar en mi urdido cuánto voy a hacer; si es más chiquito, en comparación a si es más grande y así. Si es más chiquito pongo rositas, triguitos, semillitas, animales, palomitas. En las chalinas que son más grandes coloco animalitos. Usualmente en estas chalinas hay 3 pallay [o sectores en el textil para el desarrollo de las iconografías]. Coloco usualmente iconografías de la papa tik'a [flor de la papa], rosas, chaska [estrella], lagunita, cerritos. Todas esas iconografías suelo hacer” (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

Edith Kana revela en su testimonio la relación de la naturaleza y del ecosistema con el acto del tejido en telar. Así, ella indica:

“Las iconografías las decido según lo que veo referente a la población de Sicuani. Puedes poner qué cositas tiene más o menos. Eso tienes que tejer, según lo que ves puedes poner verdecito o cafecito, así. Miro los cerros, el ecosistema, las florcitas y veo qué puede llevar. Y también veo la bandera de Canchis, por eso pongo una línea celeste en mis tejidos. Mientras que en mis llaveros también pongo una línea de celeste porque es el color de la bandera de Canchis. Especialmente, en cuando a las iconografías que hago, suelo poner los zigzags, que son los cerritos, los puentecitos con ojitos, y también hago chuspitas [bolsitos] de los 7 colores, que es la bandera del tahuantinsuyo” (E. Kana, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

En el caso de las artesanas de Pitumarca, ellas enfatizan la elección de iconografías basadas en el paisaje, la flora y la fauna de su entorno. Estas iconografías representan no solo la estética de su arte textil, sino también sus vivencias culturales y su identidad como comunidad. En ese marco, el testimonio de Lidia Huamán brinda más luces sobre su cosmovisión y su relación con la técnica textil del telar de cintura:

“Para las iconografías nos inspiramos en los campos, en los andenes, en un pájaro, en un campo que estás pasteando, en las lagunas (...) esa es la inspiración que tenemos. Por ejemplo, la flor de papa, que aquí le llamamos papa t'ika, en eso nos inspiramos. Ahora estamos tejiendo los colores naturales de la tierra, que son los mismos colores de la fibra de la alpaca. Elegimos esos colores porque es bastante resistente, son naturales, no pierde el color, no destiñe. Para nosotras esas iconografías y colores nos identifican, identifica a nuestras alpacas, y damos un valor agregado a nuestra fibra de alpaca. Las iconografías también significan nuestras vivencias culturales. Nuestra flora, fauna; todo está plasmado en nuestros tejidos” (L. Huamán, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

En medio del análisis, se puede resaltar la importancia de la iconografía en las creaciones de las artesanas de la Asociación Qori Maqui en Sicuani y Mapani Harapampa en Pitumarca, resaltando su conexión con la naturaleza y la herencia cultural de la región. Los testimonios

expuestos han revelado cómo estas mujeres artesanas incorporan elementos específicos de su entorno en sus tejidos. La atención meticulosa a los detalles, como la elección de iconografías basadas en la observación directa de la flora, fauna, y el paisaje de Sicuani, demuestra una profunda conexión entre la creación artística y el entorno natural.

En particular, se subraya el papel crucial de la iconografía en la expresión de la identidad cultural de estas comunidades. Las menciones a la bandera de Canchis y la inclusión de elementos como zigzags, puentecitos con ojitos, y bolsitos de los 7 colores que representan la bandera del tahuantinsuyo indican una rica simbología cultural. La conexión de los colores naturales de la tierra y de la fibra de la alpaca, así como la elección de iconografías que reflejan la flora y fauna local, revela una profunda comprensión y aprecio por el entorno natural y cultural.

Además, la elección de iconografías específicas se vincula estrechamente con las experiencias vividas por estas artesanas, lo que añade un componente autobiográfico a su arte textil. La inspiración proveniente de campos, andenes, pájaros, lagunas y otros elementos cotidianos resalta la importancia de las vivencias personales en la creación artística. La cuidadosa selección de colores naturales de la tierra y la resistencia de la fibra de alpaca añaden una dimensión práctica a las decisiones estéticas, demostrando un conocimiento profundo de las características materiales y culturales de los materiales utilizados.

4.2.4.3. Transmisión de saberes – las maestras y las aprendices

En el contexto de la Asociación Qori Maqui, las integrantes Avelina Cruz y Edith Kana comparten valiosos testimonios sobre la transmisión de saberes y prácticas culturales relacionadas con el arte textil. Estos testimonios reflejan la rica tradición de tejido que ha sido heredada de generación en generación en su comunidad.

Avelina Cruz relata que su aprendizaje del arte del tejido comenzó a la temprana edad de 9 años bajo la tutela de su madrina. Esta figura influyente en su vida le enseñó las habilidades esenciales, comenzando con patrones simples y avanzando gradualmente hacia diseños más complejos. Su primera creación fue una pequeña bolsita que llevaba consigo mientras pastoreaba a sus animales en el campo. Con el tiempo, perfeccionó sus habilidades y creó una variedad de artículos, como bolsitas, chalinas y chuspitas. Avelina destaca la importancia de la enseñanza de su madrina, quien le inculcó la necesidad de aprender a tejer y preservar esta tradición cultural.

Por otro lado, Edith Kana comparte su experiencia de aprendizaje a partir de los 12 años, influenciada por su madre, quien la alentó a tejer y le explicó que, como mujer, debía conocer esta habilidad. La observación de su madre mientras tejía y su paciencia en la enseñanza permitieron a Edith desarrollar sus destrezas. Aprendió a tejer a mano y más tarde incorporó el uso de tecnología, como el celular, para acceder a patrones y simplificar el proceso.

Josefa Chuquichampi, perteneciente a la asociación Mapani Harapampa de Pitumarca relata su experiencia de aprendizaje autodidacta a la edad de 13 años. Aprendió a tejer un chullo y a realizar la técnica pampa away, lo cual demuestra su habilidad y determinación en la artesanía textil. Su primera creación, una lliclla, resultó tan significativa que se convirtió en parte de su ajuar para su "wawita" o bebé.

Por su parte, Lidia Huamán comparte que su aprendizaje del tejido se produjo en la escuela primaria, a los 13 años, bajo la guía de su abuelita. Su abuelita, una hábil artesana, tejía principalmente para el trueque, intercambiando productos como carne de alpaca seca (ch'arqui) por frutas y maíz. Este testimonio destaca la importancia del tejido en la economía local y cómo las habilidades se transmiten de generación en generación.

Asimismo, las artesanas participantes de las entrevistas no solo manifiestan haber sido las aprendices en su niñez, sino también que ahora ellas se dedican a la enseñanza del textil a las nuevas generaciones de sus círculos familiares. Así, por ejemplo, la señora Josefina evidencia que ha transmitido esta práctica a sus hijas.

“Sí le he enseñado a las mujercitas. A las 3. Ellas ya saben tejer, poco a poco han aprendido. Sí les gusta tejer. Le he enseñado a mis hijas como parte de nuestra costumbre de aquí” (J. Choquehuanca, 19 de abril de 2023).

Por otro lado, Avelina Cruz manifiesta que le ha enseñado a su hija a tejer, no obstante, debido a la situación de maternidad por la que su descendiente ha atravesado, ha dejado un poco el textil:

“Sí mi hijita sabe tejer. Pero ahorita ya no teje, pero sí sabe pampa away [telar de cintura] Roxana. Luego de su cesárea ya no quiere tejer mucho. Pero ella tiene más avance en pampa away. Le enseñé [a Roxana] para que no se pierda nuestra costumbre, nuestro trabajo” (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

De esta manera, se puede constatar que la transmisión de saberes relacionados al textil es una práctica mayoritariamente femenina en el distrito de Sicuani, tal como lo estipularía Ojinaga (2020).

Asimismo, a través de los testimonios de las mujeres de ambas asociaciones, se puede concluir que las abuelas son las maestras, mayoritariamente, en el proceso de enseñanza y transmisión de saberes asociados al textil ancestral, enseñándoles desde el proceso del hilado hasta los acabados finales a partir de una edad temprana a las nietas mujeres de las comunidades.

4.2.5. Los desafíos actuales

Pese a la importancia en su rol protector de la tradición, las integrantes de ambas asociaciones coinciden en que se viven distintos desafíos que comenzaron incluso mucho antes de la pandemia por la COVID-19. Las nuevas generaciones no quieren tejer en telar ancestral, lo que representa una situación frustrante para ellas. Esto aunado al tiempo que demora realizar un textil en esta técnica y a la baja demanda que tiene específicamente esta técnica en sus comunidades. De este modo, Avelina relata:

“El telar [de pedal] ahora está haciendo más competencia porque se avanza más rápido. En el pampa away [telar de cintura] se puede hacer varios dibujitos. En telar [de pedal] solo se puede hacer una serie. Actualmente pocos practican pampa away también; mucho demora, se debe dibujar cada iconografía, es uno por uno, y el comprador no paga; por eso seguro no les conviene” (A. Cruz, comunicación personal, 18 de abril de 2023).

Por su parte, Edith Kana integrante de Qori Maqui también enfatiza la canibalización que se está experimentando en los últimos tiempos en el uso del telar a pedal versus el telar de cintura o pampa away.

“La práctica de pampa away ahora ya no estamos haciendo y demoramos pues más, y ahora el producto quieren pagar también menos (...) y en telar [de pedal] se saca 7, 8 [unidades de producto] pues ¿no? Y aquí en pampaway se saca 1, 2 [unidades de producto]. Ahora todo se está modernizando, no obstante, la gente hace pampa away, pero poco. Ahora practican las señoras mayores de 50 años, mientras que las jovencitas no practican. A ellas les faltaría enseñarles supongo. A algunas les gusta y a otras no, pero hay algunas que sí les gusta. Yo tenía una amiguita que sí le gustaba, entonces venía aquí y le enseñábamos, pues a veces no saben cómo empezar” (E. Kana, comunicación personal, 20 de abril de 2023).

La situación en la asociación del distrito de Pitumarca no variaría mucho. En este sentido, Lidia resalta la llegada de las nuevas tecnologías como los celulares, como un factor clave que ha contribuido con el desuso de la práctica en telar por parte de las niñas y niños de la comunidad. Asimismo, destaca la necesidad de impartir conocimientos a través de clases o sistemas similares:

“La práctica de pampa away ahora casi la nueva generación ya no aplica mucho. Porque más se enfocan ahora los niños en los celulares. Eso es lo que ha malogrado todo, y ya los niños no se motivan por tejer. Pienso que se tiene que dictar una clase para que tengan idea, y tengan un imaginario sobre nuestras costumbres, tradiciones para que no se pierdan. Nos identificamos y que los niños siempre tengan en cuenta eso. Habría una práctica. En otras escuelas se enseña eso. Tal vez un curso de 2 horas o 3 horas” (L. Huamán, comunicación personal, 19 de abril de 2023).

La situación que viven ambas asociaciones de los distritos de Sicuani y Pitumarca respectivamente evidencia un cambio significativo en la transmisión de conocimientos y prácticas tradicionales relacionadas con el telar, específicamente la técnica del telar de cintura o pampa away. Se destaca la influencia de las nuevas tecnologías, como los celulares, así como la disminución en la demanda y el surgimiento de tecnologías textiles más modernas como el telar de pedal, como los principales detonantes en la disminución de interés de la nueva generación por el tejido, lo que amenaza la continuidad de esta tradición cultural.

En síntesis, a partir de los testimonios de las asociaciones en Pitumarca y Sicuani sobre la identidad cultural, así como el textil ancestral como patrimonio inmaterial, se pueden extraer algunas conclusiones interesantes.

Primero, las artesanas de Sicuani y Pitumarca expresan un fuerte apego y aprecio por sus respectivos territorios geográficos. Destacan la tranquilidad, las oportunidades económicas y

la solidaridad que experimentan en sus comunidades. Esto sugiere que el sentido de pertenencia al lugar es un elemento crucial de su identidad cultural.

Por otro lado, las festividades, como el carnaval, el festival de Machu Pitumarca y las celebraciones religiosas, juegan un papel fundamental en la vida de estas comunidades. La persistencia de danzas antiguas y prácticas culturales a lo largo de los años refleja la importancia de las tradiciones en la identidad cultural de estos lugares.

La lengua quechua sigue siendo relevante en estas comunidades, y su preservación se considera crucial. Aunque algunas personas no hablan quechua en Sicuani, en Pitumarca, la mayoría de la comunidad, incluyendo niños, sigue utilizando este idioma. Los esfuerzos para revitalizar el quechua se destacan como una parte importante de la identidad cultural.

Asimismo, la vestimenta tradicional juega un papel esencial en la identidad cultural de estas comunidades. Las artesanas describen con detalle los elementos bordados y los colores representativos de sus regiones. A pesar de enfrentar críticas externas, expresan un fuerte sentido de orgullo y conexión con sus raíces al vestir prendas tradicionales.

En lo que respecta al patrimonio cultural inmaterial a partir del textil ancestral, este último se revela como una expresión viva. Los testimonios resaltan la importancia de la práctica del tejido, las iconografías basadas en la naturaleza y la transmisión de saberes de generación en generación.

Por último, ambas asociaciones enfrentan desafíos en la transmisión de conocimientos y prácticas tradicionales, especialmente en el ámbito del tejido ancestral. La competencia con tecnologías más modernas, como el telar de pedal, y la falta de interés de las nuevas generaciones representan amenazas para la continuidad de esta tradición. Sin duda los testimonios destacan que, a pesar de los cambios en la sociedad y el mundo moderno, estas

comunidades han logrado adaptarse sin perder la esencia de sus tradiciones textiles. La introducción de técnicas contemporáneas, como la compra de hilos para teñir, muestra una adaptación necesaria para enfrentar nuevos desafíos sin comprometer la autenticidad de sus creaciones.

4.2.6. Siete fotografías desde sus miradas: Las representaciones de identidad y práctica textil - análisis fotográfico

En medio de los procesos de entrevistas colectivas e individuales utilizando las fotografías en físico, se analizan a continuación siete fotografías que fueron sujetas de una serie de reflexiones por parte de las participantes. Particularmente, se ha escogido 1 fotografía de forma participativa por cada una de las siete categorías expuestas en el apartado anterior, para que sean analizadas tanto en el campo descriptivo y técnico, como en el campo narrativo desde las voces de las protagonistas por cada una de las categorías de investigación y los elementos que la componen.

4.2.6.1. Análisis de la fotografía 1: temática recoger plantas

Fotografía 1: Prácticas Culturales - Escoger plantas



Autora de la fotografía	Eva Nelly Rojo Bisa
Asociación	Apu Auquis (Mapani Harapampa)
Localidad	Pitumarca, Cusco - Perú
Protagonista de la fotografía	Josefa Chuquichampi Cutiri, 43 años. Mujer artesana especialista en la técnica de telar de cintura.
Mes y año	Noviembre, 2020.

Análisis técnico de la fotografía:

Fotografía a color, en formato digital (JPEG), se encuentra en disposición vertical y cuenta con una iluminación natural. Plano medio largo de Josefa Chuquichampi, centrado en la persona y en foco; Se realiza una toma frontal en ángulo normal.

Análisis descriptivo de la fotografía:

Se retrata a una mujer de mediana edad, quien está utilizando ropa típica. Por su vestimenta, y en especial el tocado de la cabeza, se deduce que es proveniente de la localidad de Pitumarca, provincia de Canchis, departamento de Cusco, Perú. Se puede observar que se encuentra al aire libre, en el campo, posiblemente en una zona rural. Se encuentra en la acción de recolectar una flor. Se deduce que es una fotografía natural, no posada debido a la naturalidad en la expresión de su rostro. La iluminación recae suavemente sobre su rostro y sus manos, enfatizando la acción de la recolección.

Narración de la fotografía desde la autora:

Nelly relata que en la salida a campo habían decidido recolectar plantas tintóreas. *“El sábado fue que fuimos en grupo a poder pañar las plantas. Esa flor que recoge Nelly cuando se pone a hervir, podemos obtener color amarillo. No recuerdo bien cómo se llama, pero es bonita y conocida aquí, siempre la usamos.”* Del mismo modo, nos indica cómo tomó la decisión de tomar la fotografía a Josefa. *“Bueno Josefa es como una hermana para nosotras, todas somos hermanas, no será de sangre, pero por el tejido nos unimos. A pesar que Josefa haya aprendido a tejer grande, me enseña cosas y justo vi que era el momento perfecto para hacer*

la toma. Esto es lo que siempre hacemos y queremos compartir con otras personas parte de nuestra tradición.”

Percepción por parte de la fotografiada:

Cuando Josefa vio esta fotografía por primera vez, comentó que se sentía muy emocionada y alegre. Del mismo modo, indica su propio relato de la fotografía y por qué es importante para ella. *“Me siento feliz, estoy observando la flor. Usualmente nosotras recolectamos plantitas para poder luego teñir nuestros hilos, así es cómo se hace acá. No me di cuenta que Nelly me estaba tomando [la foto].”* Del mismo modo, Josefa menciona reconocerse y auto-valorarse de forma positiva: *“Me sentía cómoda al tocar a la flor, me concentraba en la flor, me gusta porque estoy bonita.”* Del mismo modo, termina explicando su ropa típica, *“este traje utilizamos desde siempre porque antes que no había ninguna prenda, por eso esta prenda está hecha de la fibra de oveja, llicllas, alpaca y monteras; está cosido a mano. La pollera pasa por el hilado, lo tejemos y lo cosemos. Todos los bordesitos son así. Anteriormente no había ropa para usar. Antes venían telas de los costales de harina y reciclábamos también y confeccionábamos la ropa así.”*

Análisis de la fotografía desde las categorías de investigación:

Categoría Patrimonio Inmaterial: Tanto la fotografía realizada, así como las narraciones de la artesana fotógrafa como la fotografiada hace referencia a la tradición de recolectar plantas tintóreas para teñir hilos, lo que sugiere la existencia de conocimientos y prácticas transmitidas de generación en generación. Esta tradición de teñido de hilos y la forma en que se lleva a cabo se considera patrimonio inmaterial. Asimismo, la descripción de la ropa típica y su elaboración manual a partir de fibras de oveja, llicllas alpaca y monteras cosidas a mano resalta la subcategoría sobre los textiles ancestrales. La mención de que antes no había ropa y que se reciclaba material para confeccionarla también destaca la importancia de la artesanía en la comunidad.

Categoría Identidad Cultural: La descripción de la vestimenta típica realizada tanto por la fotógrafa, como la fotografiada y el reconocimiento de que la mujer de la fotografía proviene de la localidad de Pitumarca, provincia de Canchis, departamento de Cusco, Perú, resalta la importancia de la identidad cultural. La ropa típica, incluyendo la montera de la cabeza, es un elemento clave en la expresión de la identidad cultural de la comunidad. Dentro de un análisis de las subcategorías que comprenden la identidad cultural, se evidencia que, en la narración que hace la compañera que tomó la foto sobre la salida al campo para recolectar plantas tintóreas y la mención de la acción de recolectar una flor ilustra una práctica cultural específica. Además, la explicación de cómo estas plantas se utilizan para obtener colores para teñir hilos resalta la importancia de las prácticas culturales relacionadas con el textil. Al mismo tiempo de ello, la afirmación de que las mujeres se consideran "hermanas" debido a su conexión a través del tejido subraya las relaciones sociales y comunitarias que se desarrollan en la figura de las asociaciones, en torno a la práctica del textil ancestral. Esto también puede considerarse parte del patrimonio inmaterial de la comunidad.

4.2.6.2. Análisis de la fotografía 2: temática hilado

Fotografía 2: Prácticas culturales - hilado



Autora de la fotografía	Edith Kana Quispe
Asociación	Qori Maqui
Localidad	Sicuani, Cusco - Perú
Protagonista de la fotografía	Avelina Cruz Condori, 47 años. Mujer artesana especialista en la técnica de telar de cintura.

Análisis técnico de la fotografía:

Fotografía a color, en formato digital (JPEG), se encuentra en disposición vertical y cuenta con una iluminación natural. Plano general de Josefa Avelina Cruz Condori, centrado en la persona y con ligero desenfoque; Se realiza una toma frontal en ángulo ligeramente contrapicado.

Análisis descriptivo de la fotografía:

Se retrata a una mujer de mediana edad, quien está también utilizando ropa típica. Por su vestimenta, en especial su chaleco y sus bordados, se deduce que es proveniente de la provincia de Quispicanchis, departamento de Cusco, Perú. Se puede observar que se encuentra al aire libre, en el campo, posiblemente en una zona rural. Se encuentra en la acción de hilar con una rueca. Con la mano derecha sostiene la rueca y con la mano izquierda sostiene el hilo que será afinado y enrollado. Es aparentemente una toma posada, dado que se observa también una serie de fibras de hilo de distintos colores ya dispuestos en el suelo. La iluminación es general y recae sobre todo el contenido de la fotografía sin crear sombras.

Narración de la fotografía desde la autora:

Edith indica que la foto fue realizada a las afueras de la vivienda de la señora Avelina y relata la acción de hilar. *“Hemos querido mostrar en esta fotografía cómo van quedando las fibras luego del hilado. A veces hilamos usando el color natural de las fibras, otras veces usamos ya tinturado a veces para hacer más finito el hilo. Como depende un poco de lo que queremos*

hacer, a veces se necesitan hilos más finos y otras veces más gruesos.” Además, se refiere a la herramienta utilizada por Avelina. “Aquí mi compañera Avelina está usando una push'ka que es esa cosita que ven en su mano. Se da la vuelta rápido y se va hilando y afinando.” También, menciona que Avelina tiene una condición. “Mi compañera Avelina nosotras la admiramos porque ella le cayó un rayo y ahora su manito a veces le tiembla así, pero no se siente incapacitada para poder seguir tejiendo y haciendo lo que le gusta.”

Percepción por parte de la fotografiada:

Avelina reacciona alegre al ver su foto y menciona. *“Sí ahí estamos en mi casa. A veces nos reunimos y tejemos juntas, hilamos también.”* Además, también se refiere a la condición que mencionaba Edith. *“Cuando era niña, mi madrina me cuenta que me cayó un rayo y desde ahí ya no puedo caminar bien y mi brazo también a veces así se pone resentido [ríe], pero mi madrina me enseñó a tejer de bien pequeña y me decía que todas tenemos que aprender y como yo tampoco podía hacer cosas del campo, yatejía. Lo primero que aprendí fue a hilar.”* Por último, recuerda su recorrido hasta la actualidad. *“Me siento tranquila y feliz por los avances que voy logrando. Ahora quiero enseñar a más personas así que tienen discapacidades que cualquier cosa que quieran se puede lograr.”*

Análisis de la fotografía desde las categorías de investigación:

Categoría Identidad Cultural: Se encuentra tanto en la fotografía en sí misma, como en su descripción algunos elementos que constituyen la identidad cultural; como la vestimenta típica, especialmente el chaleco y los bordados, junto con la indicación de que la mujer es originaria de la provincia de Quispicanchis, departamento de Cusco, Perú, subraya la identidad cultural de la comunidad. La ropa y los textiles forman parte esencial de la identidad cultural de esta región.

Categoría Patrimonio Inmaterial: En la descripción de la fotografiada así como la sujeta de la fotografía, se destaca la acción de hilar con una rueca y la elección de utilizar fibras

naturales o tinturadas en función de las necesidades, lo que ilustra prácticas culturales específicas relacionadas con el textil ancestral. Asimismo, la narración sobre cómo se utiliza una herramienta llamada "push'ka" para hilar y afinar el hilo, así como la descripción detallada de la actividad de hilar, resalta la artesanía y la importancia de las técnicas tradicionales en la creación de textiles ancestrales. Por otro lado, la mención de la condición de Avelina, quien sufrió un accidente con un rayo que le afectó la movilidad, pero que sigue tejiendo y enseñando a pesar de ello, resalta la resiliencia y la superación personal. Esto también puede considerarse parte del patrimonio inmaterial de la comunidad, ya que muestra cómo las personas han superado desafíos personales para mantener sus tradiciones.

Transmisión de Conocimientos y Valores: Avelina menciona que aprendió a tejer desde pequeña gracias a su madrina y cómo se siente motivada a enseñar a otras personas, incluyendo a aquellos con discapacidades. Esto resalta la importancia de la transmisión de conocimientos y valores relacionados con el textil ancestral y la inclusión de personas con discapacidades en estas tradiciones.

4.2.6.3. Análisis de la fotografía 3: temática teñido

Fotografía 3: Prácticas culturales - teñido



Autora de la fotografía	Eulogia Suni Mamani
Asociación	Qori Maqui
Localidad	Sicuani, Cusco - Perú
Protagonista de la fotografía	Hilos tinturados
Mes y año	Diciembre, 2020.

Análisis técnico de la fotografía

Fotografía a color, en formato digital (JPEG), se encuentra en disposición vertical y cuenta con una iluminación natural. Plano general de fibras tinturadas, centrado y enfocado; Se realiza una toma frontal en ángulo normal con profundidad de campo.

Análisis descriptivo de la fotografía:

Se visualizan 2 madejas de hilos siendo sostenidos por 2 palos. Los hilos denotan haberse tinturado luego de un proceso de hervido. Se observa en la toma además 2 ollas, una correspondiente para cada madeja. En primer plano, aparece una olla de barro, donde se denotan una serie de hojas de color verde alargadas. De esta olla sale el hilo de un color verde claro y tenue. En seguida un poco a la izquierda de la fotografía se observa una segunda olla de barro en profundidad de campo. En la fotografía, se denota además un humo, fruto de la evaporación del agua, que indicaría que el agua tinturada se encuentra hirviendo. Las ollas se encuentran sobre una roca grande. Parece contener como insumo tintóreo algo que no se logra dilucidar. De la olla, se extiende una madeja tinturada de color rojo intenso. En la fotografía al mismo tiempo, se observan otros elementos, como una jarra y una tercera olla que sale de la toma, pero que parece contener más plantas tintóreas.

Narración de la fotografía desde la autora:

Eulogia nos describe la fotografía y la práctica cultural asociada. *“Esta foto la hemos elegido con mis compañeras porque muestra cómo teñimos nuestras fibras de alpaca. Como se puede ver, en cada olla se colocan plantas o insectos que habitan en nuestra naturaleza. Por ejemplo, de ese chili chili [hoja de la olla ubicada de primer plano], sale el verde. Pero este verde claro es luego del tercer hervido. Si la hoja es recién recolectada, la primera hervida sale un verde un poco más oscuro, de ahí volviéndose más claro.”* A continuación, sigue con la narrativa de los demás tintes. *“También de ese rojo que ven ahí, es producto del primer hervido de la cochinilla. Usualmente la cochinilla la encontramos en las tunas, entonces lo*

sacamos nomás y nos lo guardamos. La gente conoce la cochinilla y cada vez es un poco más difícil buscar.” Por último, en su narración, podemos denotar adicionalmente la importancia y la justificación de esta foto. *“Queremos tomar esta foto antes que nuestros hijos e hijas ya no tejan más. Sabemos que muchos ya no quieren tejer. Felizmente mi hija sí, pero de otras personas del pueblo no. Esta actividad se está desapareciendo también y es importante decirlo porque si no nuestra tradición se pierde. Ahora es más fácil conseguir un hilo de ‘Mitchell’, pero también estamos aquí para cumplir una misión como artesanas.”*

Con esta última frase, Eulogia también evidencia rasgos del empoderamiento obtenido. Además, al hablar en primera persona plural, lo cual indicaría que en su discurso hay parte de un sentido de pertenencia dentro de su narración.

Esta fotografía no tiene una narración desde los sujetos protagonistas, dado que se deseó en grupo validar la opinión de Eulogia.

Análisis de la fotografía desde las categorías de investigación:

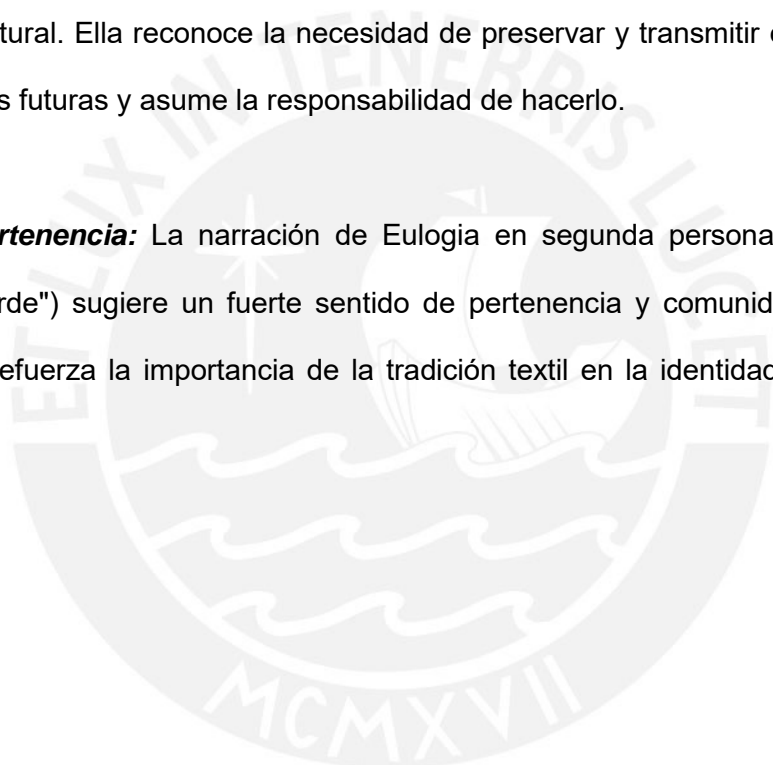
Patrimonio Inmaterial: La práctica de teñir hilos con tintes naturales y el proceso de hervido de las plantas e insectos recolectados se consideran patrimonio inmaterial. La narración de cómo se obtienen diferentes colores a partir de distintos elementos naturales y cómo este conocimiento se transmite a través de generaciones destaca la importancia de esta tradición. Asimismo, la fotografía muestra las madejas de hilos teñidos y las ollas de barro utilizadas en el proceso de teñido. Esto resalta la artesanía y las técnicas tradicionales utilizadas en la creación de textiles ancestrales. También se menciona la dificultad de encontrar ciertos tintes naturales, como la cochinilla, lo que subraya la importancia de estos recursos en la artesanía.

Identidad Cultural: La narración de Eulogia sobre cómo se utilizan plantas e insectos que habitan en su naturaleza para teñir los hilos refleja la conexión profunda entre la identidad cultural y la naturaleza de la comunidad. Los colores y las técnicas de teñido son parte integral de la identidad cultural de su pueblo.

Transmisión de Conocimientos y Valores: Eulogia explica cómo se transmiten los conocimientos sobre el proceso de teñido a través de las generaciones. Esta transmisión de conocimientos es esencial para preservar la tradición y los valores asociados con el textil ancestral.

Empoderamiento y Conciencia Cultural: La declaración de Eulogia sobre la importancia de tomar la fotografía antes de que la tradición se pierda refleja un sentido de empoderamiento y conciencia cultural. Ella reconoce la necesidad de preservar y transmitir estas prácticas a las generaciones futuras y asume la responsabilidad de hacerlo.

Sentido de Pertenencia: La narración de Eulogia en segunda persona plural ("nuestra tradición se pierde") sugiere un fuerte sentido de pertenencia y comunidad dentro de su discurso. Esto refuerza la importancia de la tradición textil en la identidad colectiva de su pueblo.



4.2.6.4. Análisis de la fotografía 4: colores

Fotografía 4: Prácticas culturales - colores



Autora de la fotografía	Edith Kana Quispe
Asociación	Qori Maqui
Localidad	Sicuani, Cusco - Perú
Protagonista dela fotografía	Magdalena, mujer artesana especialista enla técnica de telar de cintura, miembro de la asociación Qori Maqui.

Análisis técnico de la fotografía

Fotografía a color, en formato digital (JPEG), se encuentra en disposición vertical y cuenta con una iluminación natural. Plano entero de fibras tinturadas, centrado y enfocado; Se realiza una toma frontal en ángulo normal. Se aprecian en primer plano las fibras colorizadas.

Análisis descriptivo de la fotografía:

Se observa a la señora Magdalena quien se encuentra sentada en campo abierto junto con una serie de madejas de fibra de alpaca que ya ha sido tinturada con anterioridad. Aquí, la señora Magdalena se encuentra enseñando a la cámara una muestra de fibra rosada. Del

mismo modo, es importante notar que la señora se encuentra portando una mascarilla hecha en telar de cintura debido al contexto de ese entonces por el COVID-19.

Narración de la fotografía desde la autora:

Edith nos describe la fotografía y la práctica cultural asociada. *“Esta foto la he elegido porque aquí se pueden apreciar todos los colores de nuestras fibras de alpaca, luego de haber pasado por proceso de teñido. Usualmente, los colores tienen un significado para nosotros relacionado a cómo vivimos, así.”* A continuación, sigue con la narrativa profundizando la información respecto a cada color. *“Por ejemplo aquí la Magdalena está agarrando una madeja de hilo rosado; eso lo conseguimos con el insecto de la cochinilla pero luego de varias hervidas para que baje el tono. Los colores rojos para nosotros significa sangre, es nuestro color más representativo. Otra forma de conseguir ese color es usando la beterraga, pero luego todavía de unas 3 hervidas recién... Luego hay otros colores, como el amarillo que en este caso lo hemos conseguido del árbol del molle. Otro color como por ejemplo ese [gris medio marrón] lo conseguimos de la corteza del aliso que es un árbol también.”* Por último, en su narración, podemos denotar adicionalmente los desafíos que viven en el marco del tinturado y coloración de fibras. *“Nosotras nos organizamos así una vez al mes o dependiendo para juntarnos y poder teñir para así tener ya nuestros colores. Pero también a veces nos pone triste que las personas prefieran ya productos industrializados. Nosotros hacemos esto también en memoria de nuestros ancestros. Esperamos pronto puedan revalorar.”*

Con esta última frase, Edith evidencia también los retos que viven las mujeres artesanas en el marco de los retos para preservar la tradición, al mismo tiempo que denota el sentido de pertenencia de su práctica cultural como una herramienta de preservación de la memoria.

Percepción por parte de la fotografiada:

Magdalena reacciona con alegría, pero al mismo tiempo timidez ante la fotografía que le han tomado y menciona. *“Sí, ahí estamos a las afueras de la casa de la señora Avelina,*

usualmente nos juntamos ahí para tejer o para hacer secar nuestros hilos de colores. Aquí yo estoy mostrando los colores que más usamos y más nos gustan como asociación.” Además, también se refiere a cómo su asociación conserva el uso de hilos colorizados naturalmente. “Nosotras como asociación Qori Maqui nos gusta que nuestros productos puedan ser naturales. Por eso usamos siempre hilos colorizados. Si bien hemos hecho también en hilos de mezcla, no nos gusta, por la necesidad hacemos, pero lo que sí nos gusta más es preservar esto que nos han enseñado las abuelitas. Antes ya parecía que aquí se estaba perdiendo eso porque la gente ya no conocía que con el molle se puede teñir, o así, pero nosotras sí sabemos y dijimos que siempre hay que usar colores con tintes naturales.” Por último, recuerda lo que significa para ella y sus compañeras estos colores “El rojo es sangre, es un color que nos identifica mucho. La vestimenta típica usa rojo, también Pitumarca, creo que nos gusta el color rojo. Otro color que nos gusta mucho como asociación es el rosado. Siempre lo usamos en nuestros bolsitos, en nuestros llaveros, en chalinas, usualmente en la parte del ‘pampa’ [parte sin iconografías del telar ancestral].”

Análisis de la fotografía desde las categorías de investigación:

Categoría Patrimonio Inmaterial: La práctica de teñir las fibras de alpaca con tintes naturales y el significado cultural que se atribuye a los colores de los hilos son ejemplos claros de patrimonio inmaterial. El conocimiento de cómo obtener diferentes colores a partir de plantas e insectos y la transmisión de este conocimiento a través de las generaciones forman parte del patrimonio inmaterial de la comunidad. Además, la fotografía muestra las madejas de fibra de alpaca tinturadas en una variedad de colores naturales. Esto resalta la artesanía y las técnicas tradicionales utilizadas en la creación de textiles ancestrales. Además, la narración menciona la preferencia por los hilos colorizados naturalmente y el esfuerzo por preservar estas prácticas culturales ancestrales.

Por otro lado, la mención de cómo se transmite el conocimiento sobre el proceso de teñido y la preferencia por usar tintes naturales muestra la importancia de la transmisión de conocimientos y valores relacionados con el textil ancestral. Esto es fundamental para preservar la tradición.

Categoría Identidad Cultural: La narración de Edith sobre el significado cultural de los colores de los hilos, como el rojo que representa la sangre y el rosado, refuerza la importancia de la identidad cultural en la elección y uso de colores en la vestimenta y los textiles. Los colores son una parte integral de la identidad cultural de la comunidad.

Además, la declaración de Edith sobre los desafíos que enfrentan, como la preferencia por productos industrializados, y su determinación por preservar la tradición textil reflejan un sentido de empoderamiento y conciencia cultural. También destaca la importancia de su práctica cultural como una herramienta de preservación de la memoria y la identidad.

Sentido de Pertenencia: La narración de Magdalena sobre cómo se juntan para tejer y usar hilos colorizados naturalmente muestra un fuerte sentido de pertenencia a su asociación y a la tradición textil. Este sentido de pertenencia refuerza la importancia de la tradición en la comunidad.

4.2.6.5. Análisis de la fotografía 5: Tejido en telar ancestral

Fotografía 5: Prácticas culturales - tejido en telar ancestral



Autora de la fotografía	Lidia Huamán Huaraya
Asociación	Apu Auquis (Mapani Harapampa)
Localidad	Pitumarca, Cusco - Perú
Protagonista de la fotografía	Eva Nely, perteneciente a la asociación Apu Auquis (Mapani Harapampa teje en telar de cintura)
Mes y año	Noviembre, 2020

Análisis técnico de la fotografía:

Fotografía a color, en formato digital (JPEG), se encuentra en disposición horizontal y cuenta con una iluminación natural. Ángulo picado. Se muestra en primer plano las espaldas de una señora artesana, mientras que en segundo plano se muestra el textil.

Análisis descriptivo de la fotografía:

En la fotografía se muestra a Eva Nely de espaldas, realizando una chalina mediante la técnica de telar de cintura. Se puede observar el producto a medio hacer, las urdimbres que componen el tejido, así como la iconografía empleada. En cuanto a la iconografía, Eva Nely

está diseñando unas chaskas o estrellas. Además, se observa en su mano el hueso de llama, instrumento especial para ordenar las urdimbres durante el acto de tejer. La imagen también porta ropa típica, posiblemente las mangas y el color de la vestimenta sean atribuidos a la localidad de Pitumarca, provincia de Canchis, Cusco; lo cual indicaría que la protagonista es oriunda de ese lugar. Del mismo modo, se observa un palo de madera horizontal enmarcando el tejido y sosteniéndolo firmemente. Los colores vivos del tejido se destacan y en él, el foco se concentra también en las iconografías tejidas de formas geométricas y alternando colores.

Narración de la fotografía desde la autora:

Lidia nos menciona que realizar el tejido en telar de cintura para su mamá, sus hermanas y hermanos y su familia es muy importante. *“Esta foto se trata sobre los tejidos que hacemos en q. pampa away. Todo lo hacen desde escoger los hilos, acomodar las urdimbres hasta tejer hilo por hilo. Usualmente con eso formamos mantos y chalinas.”* Además, nos habla de las iconografías. *“Aquí se resalta en esta foto la iconografía de la chaska, que son las estrellas. Nosotros vemos la naturaleza y lo que vemos lo tejemos. Luego tenemos otras iconografías, pero esta es la chaska.”* Asimismo, habla sobre su compañera y cómo le gusta tejer. *“A Eva Nely siempre le ha gustado tejer. Es una de las que más teje chalinas en pampa away aquí en Apu Auquis. Así como todas, hemos aprendido de nuestros ancestros tejer, en el caso de Eva Nely es igual, siempre nos apoyamos entre todas, y también todas tienen un estilo de tejido distinto. Cada una de nosotras somos importantes porque nos preocupa nuestra tradición, mantenerla.”*

Percepción por parte de la fotografiada:

Eva Nely al mirarse sonríe y añade. *“Bueno sí yo hago ese tejido. (...) verme ahí bueno, ver mi mano, mi espalda es bonito, yo sé que soy yo, me gusta poder llevar el arte de mi mamá y de mi abuelita. Ella [la abuelita] falleció hace poco, de alguna manera esta foto me ha hecho recordarla a ella, justito no me salía bien cuando era niña la iconografía de la chaskita me acuerdo, pero ya ahora me sale bien. De alguna manera, llevo conmigo a mi abuelita, seguro*

no haré tan bien [el tejido] como ella, pero es un recuerdo y me gusta también lo que hago.”

Asimismo, Eva Nely añade el significado iconográfico: *“Esa chaskita, si se dan cuenta está así, amarillo y de ahí oscuro... para nosotros significa el día y la noche, vemos de noche las estrellas, y de día en el amanecer están ahí, pero desaparecen por el sol, pero siguen ahí, eso es lo que queremos significar en este tejido. De ahí en mi mano tengo es un huesito de llama, eso usamos para ordenar los hilos.”*

Análisis de la fotografía desde las categorías de investigación:

Categoría Patrimonio Inmaterial: La técnica de tejer mediante el telar de cintura y la iconografía utilizada en el tejido son ejemplos claros de patrimonio inmaterial. El conocimiento de cómo tejer y la importancia cultural de la iconografía forman parte del patrimonio inmaterial de la comunidad. Asimismo, la descripción detallada de la imagen, que muestra a Eva Nely tejiendo una chalina en un telar de cintura y la presencia de iconografía en el tejido, resalta la artesanía y las técnicas tradicionales utilizadas en la creación de textiles ancestrales.

También, Eva Nely explica el significado de la iconografía en su tejido, en este caso, las estrellas que representan *el día y la noche*. Esto resalta cómo la iconografía en los textiles no solo tiene un propósito estético, sino que también lleva consigo significados culturales y simbólicos.

Categoría Identidad Cultural: La narración de Lidia sobre la importancia de tejer para su familia y comunidad y la explicación de la iconografía en el tejido (en este caso, las estrellas) refuerzan la importancia de la identidad cultural en el proceso de tejido y la elección de patrones.

Transmisión de Conocimientos y Valores: La mención de que todas han aprendido a tejer de sus ancestros y cómo cada una tiene un estilo de tejido distinto destaca la importancia de la transmisión de conocimientos y valores relacionados con el textil ancestral. La comunidad valora y se preocupa por mantener esta tradición.

Memoria y Conexión Generacional: Eva Nely menciona cómo la fotografía le recuerda a su abuelita y cómo lleva consigo el arte de su mamá y su abuelita en su tejido. Esto refleja la conexión generacional y la importancia de mantener viva la memoria de sus antepasados a través de la práctica del textil ancestral.

4.2.6.6. Análisis de la fotografía 6: Tejido en otras técnicas

Fotografía 6: Prácticas culturales - tejido en otras técnicas



Autora de la fotografía	Josefa Chuquichampi
Asociación	Apu Auquis (Mapani Harapampa)
Localidad	Pitumarca, Cusco - Perú
Protagonista de la fotografía	Lidia Huamán Huaraya, perteneciente a la asociación Apu Auquis (Mapani Harapampa)
Mes y año	Noviembre, 2020

Análisis técnico de la fotografía:

Fotografía a color, en formato digital (JPEG), se encuentra en disposición vertical y cuenta con una iluminación natural. Ángulo normal. Se muestra en plano general a una señora artesana, mientras está tejiendo. En segundo plano se muestran los textiles terminados colgados, así como otros elementos tejidos para navidad.

Análisis descriptivo de la fotografía:

Lidia Huamán Huaraya, mujer artesana de la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa está tejiendo en la técnica de crochet productos pequeños con motivos navideños. En el fondo de la toma, se observa un tendal con una serie de telares terminados, aparentemente chales grandes. Por otro lado, se exhiben también parte de los adornos navideños terminados hechos a crochet y a palitos.

Narración de la fotografía desde la autora:

Josefa nos menciona que, por la pandemia estaban viendo la forma de reinventarse y vieron que tejer también cosas pequeñas podría funcionar, “Tejer estos adornitos para navidad, lo hacemos en crochet principalmente. Casi todas nosotras sabemos crochet también, solo que nos hemos especializado en pampa away. Sobre lo que nos ha pasado es que en la pandemia ya nadie viene, entonces estamos haciendo cosas más pequeñas para aquí nomás nuestra comunidad o conocidos porque antes vendíamos nuestra artesanía en nuestras casas. Ahora aquí nomás es y por el otro lado, a veces también mandamos a conocidos.” Además, Josefa añade un posible uso a las fotos que han tomado es poder ver de colgarlo por las redes. “Con estas [fotos] podemos nosotros mismos colgar en facebook. Sí tenemos Apu Auquis, pero no sabemos usar mucho, pero sí podemos colocar para que la gente pueda ver lo que hacemos.”

Percepción por parte de la fotografiada:

Lidia al mirarse a sí misma tejiendo, explica *“Bueno sí aquí yo estoy tejiendo unos adornitos para navidad, en esa época [COVID-19, año 2020] no sabíamos bien si íbamos a estar bien, cuánto más iba a durar esa situación de la pandemia, por eso decidimos hacer cosas chiquitas para que salga más rápido.”* De igual manera, Lidia nos recalca la oportunidad que todos los conocimientos sean capitalizables: *“Es bueno aprender un poco de todo, todas aquí sabemos un poco de todo, un poco de crochet, un poco de palitos, un poco de horquilleta, un poco de crochet ahora estamos tejiendo con metal también, pero nuestro fuerte y de todo Pitumarca es pampa away [telar de cintura], pero combinamos.”*

Análisis de la fotografía desde las categorías de investigación:

Categoría Patrimonio Inmaterial: La práctica de tejer productos pequeños con motivos navideños utilizando la técnica de crochet y la mencionada adaptación en respuesta a la pandemia resaltan aspectos del patrimonio inmaterial. Esta adaptación demuestra la flexibilidad de la tradición para responder a desafíos contemporáneos. Adicional a ello, la presencia de telares terminados, chales grandes y adornos navideños en crochet y a palitos en el fondo de la toma subraya la importancia de la artesanía y las técnicas tradicionales utilizadas en la creación de textiles ancestrales.

Por otro lado, la declaración de Lidia sobre cómo todas las artesanas saben un poco de todo, incluyendo crochet, palitos, horquilleta y telar de cintura (pampa away), destaca la transmisión de conocimientos y la diversidad de habilidades dentro de la comunidad. Esto resalta la importancia de la diversidad de técnicas en la tradición textil.

Identidad Cultural: La narración de Josefa sobre cómo las artesanas de Apu Auquis se adaptaron a la pandemia y continuaron produciendo productos pequeños con motivos navideños muestra la importancia de la identidad cultural en la toma de decisiones y en la adaptación de las prácticas artesanales a las circunstancias actuales. Además, la capacidad de las artesanas para adaptarse y capitalizar sus conocimientos demuestra un sentido de

empoderamiento y conciencia cultural. A pesar de los desafíos, continúan practicando y promoviendo sus habilidades artesanales.

Uso de Medios Sociales: La mención de Josefa sobre la posibilidad de compartir las fotos en las redes sociales como Facebook muestra cómo las tecnologías contemporáneas pueden ser utilizadas para promover y compartir la tradición textil y el trabajo de las artesanas. Este sería el primer vestigio que podría dar luces para trabajos o investigaciones futuras incorporando la fotografía participativa así como también las redes sociales para poder contribuir hacia la visibilización temática, pero además hacia ellas en sus medios de vida.

4.2.6.7. Análisis de la fotografía 7: nuestro producto, nuestra historia

Fotografía 7: Nuestro producto, nuestra historia



Autora de la fotografía	Josefa Chuquichampi Cutiri
Asociación	Apu Auquis (Mapani Harapampa)
Localidad	Ruinas de Machupitumarca, Pitumarca, Canchis, Cusco - Perú
Protagonista de la fotografía	Bacilia Mamani Ircó, Eva Nely Rojo Bisa y Lidia Huamán Huaraya, pertenecientes a la asociación Apu Auquis (Mapani Harapampa teje en telar de cintura)
Mes y año	Noviembre, 2020

Análisis técnico de la fotografía:

Fotografía a color, en formato digital (JPEG), se encuentra en disposición vertical y cuenta con una iluminación natural. Plano general abierto en donde se observan a las 3 artesanas centradas en la toma junto con sus productos. Se encuentra enfocado y en ángulo normal.

Análisis descriptivo de la fotografía:

Se retrata esta foto con el fondo de unas ruinas de tiempos pre-incaicos. Como foco de la fotografía aparecen 3 artesanas una al costado de la otra con la exhibición de sus productos respectivos realizados en su mayoría en la técnica de telar de estacas. Los productos se encuentran sobre una mesa y son exhibidos uno al costado del otro de forma extendida. Se observan en su mayoría mantos, luego chalinas y caminos de mesa. Del mismo modo, también se observa en el primer plano, una serie de madejas y ovillos de lanas y fibras. Cabe destacar que las 3 artesanas se encuentran con una mascarilla tejida en sus rostros. Esto denotaría que la foto fue tomada durante la época de la pandemia global por la COVID-19. Es una foto posada, en donde aparentemente se encuentran ahí para vender sus productos.

Narración de la fotografía desde la autora:

Josefa parte por relatar el escenario que conforma parte de su fotografía y reconoce a sus compañeras dentro de la fotografía. *“Aquí estamos en Machu Pitumarca, nos encontramos en la comunidad Pitumarca en el sitio arqueológico. Aquí estamos nosotras que trabajamos nuestro arte, nuestra cultura, tradición que plasmamos en nuestra iconografía.”* Del mismo modo, detalla además los productos que muestran en su exhibición. *“Mostramos también los hilos de alpaca y cómo hacemos los teñidos naturales. Mostramos nuestro traje típico que nos representa a Pitumarca.”* En su relato, continúa indicando el componente histórico de las ruinas. *“Esas ruinas representaban a todos los auquis, los tatarabuelos que vivían ahí. Esto era un patio que solían jugar. Al costado eran casas donde guardaban sus comidas y*

cosechaban las papas y los trigos. En el otro lado hay un intihuatana, como un reloj solar. Machupitumarca y Huaynapitumarca.”

Percepción por parte de la fotografiada:

Para el desarrollo de esta sección, se pudo conseguir el testimonio de dos de las tres señoras artesanas protagonistas de la fotografía. De acuerdo a eso, Lidia (31) menciona lo siguiente:

“Ese día subimos hasta Machu Pitumarca porque habíamos escuchado que iba a llegar alguien importante del gobierno para revisar la zona. Fue importante para nosotras ir en medio de la pandemia porque necesitamos vender nuestros productos para poder vivir. Lo hacemos con orgullo, me gusta mucho Machu Pitumarca, es un lugar que debería ser más conocido.”

En este extracto también denotamos abiertamente cómo la pandemia global por la COVID-19 las afectaba económicamente. Del mismo modo, Eva Nely evidencia en su extracto el componente de compañerismo que hace que se refuerce el sentido de pertinencia e identidad cultural de la zona. Ella añadió *“Nosotras como Apu Auquis y mujeres nos hemos unido más en la pandemia también. En la necesidad nos apoyamos. Eso es parte de nuestra cultura también de nuestro pueblo. Si nosotros en los andes somos así nos ayudamos, nos damos nuestra papita, nos pasamos la voz si vendrá algún comprador. No hay competencia, hay sí mucho cariño. Pero es algo que debemos seguir fomentando.”*

Análisis a partir de las categorías

Categoría Patrimonio Inmaterial: La práctica de tejer productos utilizando la técnica de telar de estacas y la exhibición de otros productos textiles pertenecientes a otras técnicas, así como la importancia de los tintes naturales, forman parte del patrimonio inmaterial. Además, la narración indica que esta exhibición de prácticas textiles, se lleva a cabo en el contexto de la pandemia global por la COVID-19, lo que demuestra cómo la artesanía y los saberes asociados a la práctica textil se adapta a las circunstancias contemporáneas. Asimismo, la descripción detallada de los productos textiles, como mantos, chalinas y caminos de mesa,

resalta la importancia de la artesanía y las técnicas tradicionales utilizadas en la creación de textiles ancestrales.

Categoría Identidad Cultural: La narración de Josefa sobre la ubicación en Machu Pitumarca, la exhibición de sus productos y la iconografía en sus tejidos subrayan la importancia de la identidad cultural en la práctica textil y la conexión con la historia de la comunidad.

Asociación y colectividad: Además, la mención de cómo las artesanas comparten conocimientos y se apoyan entre ellas, especialmente en tiempos de necesidad durante la pandemia, resalta la transmisión de conocimientos y valores dentro de la comunidad. También, El testimonio de Eva Nely destaca la importancia de la comunidad, el compañerismo y la colaboración en la cultura andina. La comunidad se apoya mutuamente y se cuida en tiempos de necesidad, lo que fortalece el sentido de pertenencia e identidad cultural.

Empoderamiento y Resiliencia: La declaración de Lidia sobre la importancia de vender sus productos durante la pandemia para poder vivir demuestra un sentido de empoderamiento y resiliencia en la comunidad, que continúa practicando sus tradiciones culturales a pesar de los desafíos contemporáneos por la pandemia.

A partir de las siete fotografías descritas en este apartado, se puede denotar la importancia del hecho fotográfico como proceso desde la mirada de los propios sujetos fotógrafos, como un vehículo de comunicación y una voz visual de sus propios lentes. En la muestra, la imagen mezclada con los discursos puede brindar un acercamiento sobre su concepción de cómo vivencian sus saberes ancestrales asociados al textil, la complejidad de los mismos en su proceso de elaboración así como las prácticas culturales asociadas al hilado, el teñido, el tejido y el producto final, como una evidencia importante que permite denotar la potencialidad de la fotografía como un vehículo de reflexión para la revaloración cultural. Del mismo modo,

la transmisión de saberes, la vestimenta típica, el sentido de pertenencia a una colectividad como las asociaciones y el respaldo entre artesanas, así como el compartir desafíos, costumbres, tradiciones y sueños comunes, resaltan un componente transversal de la identidad cultural, de la importancia del sentido de la colectividad y capacidad de resiliencia.



CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

En medio de un contexto de crisis sanitaria y económica sin precedentes en la historia global producida por la COVID-19, dos asociaciones de mujeres artesanas en Sicuani y Pitumarca, en la región del Cusco desarrollaron un taller de fotografía participativa como parte de uno de los componentes del financiamiento ganado denominado “Líneas Económicas de Apoyo a la Cultura para la reactivación frente a la pandemia”, impulsado por el Ministerio de Cultura; el mismo que tres años más tarde dio paso al desarrollo de este estudio. La presente investigación tenía por objetivo poder describir cómo los talleres de fotografía participativa desarrollados con las asociaciones de mujeres artesanas telaristas de Sicuani y Pitumarca, durante el 2020, permitieron la reflexión de su identidad cultural y del textil ancestral como práctica de patrimonio inmaterial. Del mismo modo, el estudio ha profundizado en tres objetivos específicos: a. Describir el proceso metodológico del taller de fotografía participativa, b. Sintetizar la experiencia de las asociaciones de mujeres artesanas participantes, en cuanto a su identidad cultural y a su práctica textil, y c. Analizar las representaciones y discursos de identidad cultural y textil ancestral expresados en las fotografías, producto del taller. En este apartado, se esbozan las principales conclusiones de acuerdo a estos objetivos planteados.

5.1. Principales Conclusiones relacionadas al taller de fotografía participativa y su proceso metodológico

Teóricamente, la fotografía participativa posibilita no solo que las personas se conviertan en registradores, utilizando la herramienta visual para expresar su perspectiva a través de la acción fotográfica (Wang y Burris, 1997), sino también persiguen el objetivo de potenciar un proceso reflexivo, interpretativo y de discusión de los mismos sujetos participantes (Cubillos,

2012) mediante el diálogo freiriano inherente al mismo proceso. La idea es que estas perspectivas se traduzcan luego en procesos que fortalezcan su agencia para la influencia y la transformación social (Wang y Burris, 1997; Ocampo, 2008).

La experiencia del taller de fotografía, compartida en los capítulos anteriores y desarrollada con las asociaciones de mujeres artesanas Qori Maqui en Sicuani y Apu Auquis (Mapani Harapampa) en Pitumarca respalda la concepción del taller desde la metodología de la fotografía participativa. Este taller facilitó que las artesanas participantes tuvieran en sus manos cámaras móviles, permitiéndoles capturar sus propias perspectivas sobre sus vivencias, identidad cultural y prácticas culturales relacionadas con la técnica del telar ancestral a través de las imágenes. Esta participación generó un sentido de apropiación de la técnica y promovió procesos de aprendizaje y reflexión asociados.

Este taller de fotografía participativa contó con una metodología compuesta por fases y, aunque no haya un modelo homogéneo de fases en la aplicación de la metodología, así como se ha observado en el marco teórico, esta experiencia sí reúne las principales fases esbozadas por los autores (Sanz et al. 2018; Rey et al. 2020), inclusive llegando a incorporar las tecnologías digitales, como la experiencia de Giner (2021). De este modo, esta iniciativa contó con seis fases clave, las primeras cinco desarrolladas de forma planeada, y la sexta a raíz de la casuística de no contar con un espacio físico para la exposición.

Las diversas fases del taller de fotografía participativa en las localidades de Sicuani y Pitumarca permitieron a las mujeres artesanas darles una plataforma para expresar sus vivencias y saberes culturales a través de la fotografía. La primera fase se centró en la presentación y sensibilización, donde las artesanas se familiarizaron con el taller y compartieron sus historias personales y desafíos. A pesar de los desafíos tecnológicos, se estableció un ambiente de confianza y cercanía. En la segunda fase, se proporcionó formación en fotografía básica, centrándose en aspectos prácticos y técnicos. Pese a las

limitaciones impuestas por la pandemia, se lograron transmitir conceptos clave sobre la fotografía móvil de manera efectiva. La tercera fase se enfocó en el diálogo de saberes y la selección de temas a fotografiar. Las artesanas compartieron sus conocimientos culturales y llegaron a un consenso sobre qué aspectos deseaban retratar en sus fotografías desde una perspectiva colectiva. Esto reveló la importancia de la identidad y la reflexión sobre el textil ancestral en sus vidas. La cuarta fase consistió en salidas fotográficas, donde las artesanas pudieron registrar sus prácticas culturales. La experiencia de campo fue auténtica y permitió un aprendizaje y reflexión significativos. Finalmente, la quinta fase, remitió un proceso de reflexión, en donde ellas mismas eligieron un grupo de fotografías de forma colectiva para poder exponerlas al público luego de un proceso reflexivo y de diálogo colectivo. Esta exposición que originalmente tenía la intención de ser física, se adaptó a las limitaciones logísticas. Se optó por desarrollar una sexta fase, utilizando las redes sociales como plataforma para compartir y difundir las fotografías por parte de cada una de las asociaciones. Esto supuso al mismo tiempo, una capacitación en redes sociales a las participantes, aunque se enfrentaron a desafíos como la falta de acceso a Internet y la familiarización con las redes sociales.

Producto de toda la experiencia, se obtuvieron 59 fotografías que expresan transversalmente su identidad cultural a través de los elementos que la componen, y sus saberes relacionados a la práctica textil, como sus recuerdos y sus desafíos tras un proceso de reflexión colectiva en medio de la COVID-19.

De acuerdo a lo mencionado sobre el proceso de desarrollo del taller de fotografía participativa, se puede concluir que la iniciativa y la metodología no solo es un soporte de recuerdo y de archivo de la memoria de sus vivencias, sino también se convierte en un proceso de reflexión, de crítica y de participación, en la que las artesanas ya no son sujetos pasivos a ser retratados, sino son protagonistas activas de sus propias representaciones

(Wang y Burris, 1997) y miradas sobre su memoria relacionada a la identidad cultural y a los saberes asociados a la práctica textil.

Uno de los principales aspectos resaltantes de esta experiencia, radica en el componente participativo y de cogestión activa de las mujeres lideresas en las etapas iniciales de financiación y planificación; ello se presenta como un caso paradigmático que se alinea de manera notable con los fundamentos teóricos de la comunicación participativa, según los debates de la UNESCO en 1977 en Belgrado, Yugoslavia (Servaes y Malikhao, 2007).

En consonancia con los principios establecidos en dichos debates, el primer componente clave de la comunicación participativa es el acceso (Servaes y Malikhao, 2007). Este concepto abarca las oportunidades para elegir entre programas variados, medios de retroalimentación y transmisión de reacciones. La creación conjunta del taller, que involucra a las mujeres artesanas lideresas desde las etapas iniciales, resalta la importancia de proporcionar acceso no solo a la participación en sí misma, sino también a la toma de decisiones y la configuración de las actividades del taller.

El segundo componente es la participación, que implica un nivel más elevado de involucramiento público en los sistemas comunicativos (Servaes y Malikhao, 2007). La presencia activa de las mujeres artesanas de las asociaciones no solo como participantes, sino como agentes activos en la planificación y ejecución del taller, refleja un compromiso genuino con la participación en todos los niveles. Este enfoque va más allá de la mera inclusión superficial y aborda la esencia misma de la participación como un proceso interactivo y colaborativo.

El tercer y último componente se relaciona con la cogestión, considerada la forma más avanzada de participación (Servaes y Malikhao, 2007). En este sentido, se puede concluir que el taller de fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca denota una evolución hacia la

cogestión, puesto que la capacidad de agencia de los sujetos sociales participantes y su protagonismo en el cambio se manifiestan claramente en la implementación del taller. La co-creación y co-gestión con las mujeres artesanas no solo facilitan la participación, sino que también empoderan a las participantes para ser agentes activos en su propio desarrollo, alineándose con la noción de cogestión.

Una evidencia de lo indicado reside en la elección consciente de temáticas por parte de las artesanas participantes no solo revela su agencia y participación activa en el proceso fotográfico, sino que también establece un puente significativo entre sus prácticas culturales arraigadas en el textil y las realidades de su cotidianidad. La importancia de que sean ellas quienes elijan las temáticas radica en la autenticidad y la sinceridad intrínsecas que estas imágenes encierran. A pesar que las imágenes no destaquen directamente el problema de la pandemia global, sí lo evidencian en sus discursos, además de las implicaciones en la venta de sus productos. Así, las artesanas no solo capturan momentos específicos, sino que también a través del proceso reflexivo, la metodología permite abrir un campo de discusión y compartir sobre sus preocupaciones y desafíos. De esta manera, las elecciones temáticas se convierten en un testimonio visual que no solo resalta su destreza artesanal, sino que también narra las complejidades de sus vidas, fusionando de manera íntima la tradición textil con las dinámicas cambiantes de su entorno.

Desde una perspectiva teórica más amplia, el taller de fotografía participativa se ajusta a la idea de que la comunicación es un proceso de apropiación (Del Valle, 2007) para el empoderamiento de los sujetos en su propio desarrollo (Obregón, 2011). Desde el momento de la planeación del taller se contempló una lógica horizontal, priorizando los procesos, las artesanas fueron quienes propusieron los temas a fotografiar y las capacitaciones posteriores, la recolección de fotos y dinámicas colectivas, además de que el proyecto desde su concepción nació de las mismas necesidades de las comunidades hasta su finalización.

Sin embargo, es crucial resaltar un aspecto significativo que surgió en el transcurso de la experiencia: la evidente brecha digital experimentada por las artesanas en ambas localidades, tanto en el proceso de postulación como durante la realización del taller. En cuanto a la postulación, las artesanas manifestaron dificultades al presentar sus solicitudes a través de la plataforma digital del Ministerio de Cultura, agravadas por la limitada comprensión del idioma español, ya que el quechua es la lengua que mejor entienden. Este obstáculo subraya los desafíos de estas poblaciones y los retos relacionados en su capacidad de agencia para poder sortearlos, además de evidenciar una brecha posiblemente inadvertida por los gobiernos en la democratización de los procesos de postulación para comunidades vulnerables, señalando la necesidad de estrategias adicionales para cerrar estas brechas. De acuerdo a ello, se resalta una pregunta que queda abierta para futuras investigaciones en el mismo eje: ¿hasta qué punto existen políticas públicas que abracen la necesidad de las habilidades digitales desde una lectura intercultural e inclusiva?, ¿cómo el gobierno central puede abrazar los desafíos de las barreras del idioma, barreras tecnológicas y estructurales en procesos de convocatoria, así como posteriores para su desarrollo?, ¿cuán importante, por el otro lado, resulta que se mapee a las organizaciones artesanales, así como a sus habilidades digitales por parte de los gobiernos locales en esta nueva era?, ¿cómo ello aporta en su crecimiento? Siguiendo la conclusión anterior, es imperativo abordar tanto el proceso de postulación como las dificultades inherentes. A menudo se tiende a pensar que simplemente proporcionar estímulos económicos y asignar cuotas a personas en regiones es suficiente; sin embargo, este enfoque pasa por alto la consideración del acceso, tanto a nivel lingüístico, tecnológico y estructural a la documentación necesaria y a los procesos posteriores.

Durante la ejecución del taller de fotografía participativa, la coyuntura de la pandemia global requirió una capacitación adicional para las artesanas en el uso de herramientas digitales como Zoom, WhatsApp y la utilización de cámaras móviles. La limitada familiaridad con estas habilidades digitales representó un desafío durante el proceso, alineándose con la brecha en

capacidades digitales que afecta al 100% de la población de la provincia de Canchis (Gobierno Regional del Cusco, 2023). Este análisis subraya la necesidad de abordar no solo las barreras técnicas, sino también los desafíos sistémicos que perpetúan la brecha digital en comunidades vulnerables.

Sin embargo, a pesar de los desafíos mencionados, es crucial resaltar las ventajas que ofrece la integración de herramientas digitales en el taller. En primer lugar, cabe destacar la disposición de las artesanas para aprender y su interés en fortalecer sus habilidades en el ámbito digital, tanto para usos personales como comerciales. Asimismo, es notable que la plataforma WhatsApp fue la herramienta más utilizada durante la facilitación asincrónica para el seguimiento durante las salidas al campo y el registro fotográfico con las cámaras móviles. Las artesanas podían vincular rápidamente sus registros fotográficos y enviarlos de manera eficiente para recibir retroalimentación durante la práctica. Esto subraya la importancia de esta herramienta digital de WhatsApp, así como del potencial de la cámara móvil como un componente accesible (Cohen & Kietzmann, 2014), eficaz y fundamental que debe ser considerado en experiencias similares.

Respecto a las cámaras móviles, esta experiencia ejemplifica cómo la fotografía móvil está transformando la manera en que las personas registran sus vivencias, tal como se ha señalado en estudios como el de Pink (2015). Se destaca especialmente la accesibilidad y la simplicidad de uso que las participantes experimentaron con estas cámaras, lo que contribuye de manera positiva a los procesos de apropiación y al fortalecimiento de habilidades mediante la incorporación eficaz de esta herramienta. Este enfoque facilita la capitalización de conocimientos, creando oportunidades para la replicación y aplicación en diversos contextos y temáticas, tanto por estas artesanas como por otros participantes en diferentes experiencias.

De esta manera, este estudio no solo ofrece una comprensión detallada de las imágenes y resultados obtenidos en la experiencia de fotografía participativa con las artesanas de Sicuani y Pitumarca, sino que también proporciona una valiosa metodología virtual y digital que puede ser adoptada o replicada en contextos análogos. La riqueza de la experiencia no solo reside en la captura visual de momentos significativos y expresiones culturales desde una lógica participativa y hasta en sus primeros vestigios de cogestión, sino también en la estructura metodológica que ha permitido una participación activa y significativa de las artesanas a pesar de las barreras digitales iniciales. La metodología propuesta destaca la importancia de la capacitación en herramientas digitales, el uso estratégico de plataformas como WhatsApp para el acompañamiento y la retroalimentación asincrónica, la utilización activa de las cámaras móviles y la adaptación creativa a las limitaciones del contexto pandémico global.

Sin embargo, para garantizar un mayor fortalecimiento en las habilidades digitales de las participantes, se reconoce la necesidad de plantear un horizonte de tiempo más extenso para futuras experiencias similares, dado que esta experiencia tuvo una duración total de apenas tres meses. Este aspecto crucial permitiría una exploración más profunda y una asimilación más completa de las herramientas digitales, asegurando un aprendizaje sostenible y un aprovechamiento óptimo de las oportunidades que brindan las tecnologías en el contexto de la fotografía participativa.

Resulta preponderante resaltar algunos desafíos que marcaron un punto de inflexión en el taller de fotografía participativa. El principal de ellos – desde una perspectiva personal como investigadora y parte del equipo de facilitación de la iniciativa- consistió en la negativa por parte de la Municipalidad Provincial de Canchis de llevar a cabo la muestra fotográfica física en la plaza de armas de la ciudad de Sicuani. Ello marcó un punto crucial en el proceso de la implementación de la metodología de la fotografía participativa, puesto que este espacio pretendía ser uno en el que no solo se presentan las fotografías desde sus propias miradas, sino en que las mismas fotografías cobraban un discurso visual para un proceso de incidencia

que apunte a responder a los desafíos de la revaloración textil y por ende, de su componente comercial.

De acuerdo a esta casuística, si bien la fase de exposición viró hacia la esfera digital a través de la difusión en las redes sociales como Facebook, estas redes aún se encontraban en una etapa incipiente de ganancia de seguidores, por lo que su alcance fue limitado, así como no se contaba con mayor presupuesto para la colocación de una pauta digital que coadyuve a este propósito. Por lo tanto, vale la pena resaltar que la fase final del taller quedó difusa a pesar de los esfuerzos realizados. Ello revela la importancia que tiene garantizar la ejecución de esta última fase, así como entregar las fotografías de forma física – a pesar que ya la tengan de manera digital – y proyectar un plan de difusión a mediano plazo.

Por otro lado, un aspecto destacable por los testimonios de las participantes es la contribución del taller de fotografía participativa para fortalecer la unión y la dinámica de la asociatividad de ambos grupos. En el proceso, la asociatividad se ha revelado como una pieza clave para el desarrollo de la metodología, actuando como un vínculo vital que conecta a las participantes en un esfuerzo colaborativo. Esto a su vez ha permitido que las participantes del taller compartan no solo habilidades fotográficas, sino también perspectivas culturales y personales. El acto de capturar imágenes de manera conjunta ha reforzado la conexión entre las involucradas.

Además, colocar el taller dentro de la dinámica asociativa ha enriquecido la diversidad de las imágenes capturadas y ha profundizado la comprensión colectiva de los temas abordados. La riqueza en la variedad de voces y perspectivas ha contribuido a la creación de un registro visual que legitima no solo sus perspectivas personales, sino miradas comunes y afines por parte de ellas como un colectivo.

Por último y no menos importante, la presente investigación funge como una suerte de sistematización de la experiencia del taller de fotografía participativa, evidenciando que la iniciativa no ha sido perfecta, ha contado con puntos de mejora como los antes explicados; pero que ha resultado un proceso enriquecedor para sus participantes y las y los facilitadores y el entorno. Resulta por ello relevante que los procesos participativos y de colectividades cuenten con un proceso de monitoreo que permita dilucidar los alcances de la metodología en distintos contextos, con el objetivo de documentar, aprender y generar procesos de mejora continua para su réplica.

En el futuro, se destaca la importancia de considerar la participación temprana y activa de las autoridades locales al plantear un proyecto, buscando involucrarse desde el inicio y anticipando alternativas en caso de que no se materialice el plan original. Asimismo, la necesidad de establecer un canal efectivo de retroalimentación, garantizando que las fotografías no solo sean capturadas, sino también devueltas a las participantes, emerge como una lección valiosa para mejorar la comunicación y la colaboración en iniciativas de esta índole. A pesar de los desafíos encontrados, el taller de fotografía participativa destaca la importancia de la adaptabilidad y la perseverancia en la implementación de proyectos comunitarios, resaltando la necesidad de aprender de los contratiempos para fortalecer futuras iniciativas similares.

Como cierre de este primer apartado de conclusiones, se esbozan algunas preguntas que promueven la reflexión para futuras investigaciones y que son fruto de los principales hallazgos: ¿cómo la metodología de la fotografía participativa seguirá evolucionando en esta era colaborativa?, ¿cuál es la agencia de la digitalidad? y ¿cómo otras poblaciones similares a las del caso de estudio abrazan esta nueva era digital y colaborativa desde el campo fotográfico y comunicacional?

5.2. Principales Conclusiones relacionadas a la experiencia de las asociaciones de mujeres artesanas participantes en cuanto a su identidad cultural y al textil ancestral como expresión del patrimonio inmaterial

Así como la experiencia TAFOS, este taller de fotografía participativa es una muestra más del poder que tiene la comunicación y la herramienta fotográfica como un vehículo que recoge miradas genuinas desde sus protagonistas, en este caso, las propias artesanas participantes. Desde el inicio del taller de fotografía participativa, las artesanas se sumergieron en una experiencia única que trascendió las simples técnicas fotográficas. La metodología se convirtió en una herramienta reveladora que permitió a las participantes plasmar su perspectiva única sobre la vida y el mundo, centrándose especialmente en su práctica textil y su identidad cultural. La fase inicial de familiarización con las cámaras móviles y el proceso de selección de temas despertó un entusiasmo palpable entre las artesanas, quienes vieron la oportunidad de dar voz a sus cotidianidades y desafíos a través del lente.

A medida que avanzaba el taller, la confianza mutua entre las participantes y el equipo facilitador se consolidó, desempeñando un papel crucial en el éxito de la metodología. El conocimiento previo de las artesanas con el equipo facilitador antes de esta experiencia fue un factor que sumó positivamente hacia la ejecución del taller. Del mismo modo, las artesanas resaltaron en sus testimonios, el aspecto crucial para ellas que tenía que el facilitador entienda el idioma quechua. Este ambiente de confianza permitió que las artesanas se abrieran, compartieran sus historias de vida y expresaran sus percepciones más profundas a través de las fotografías. Lo mencionado da indicio de poder tomar en consideración el rol del equipo facilitador, tal como lo indicado por Kozma (2008), la importancia de la construcción de confianza y respeto, remiten la relevancia de “mirar con el otro” por parte del equipo facilitador, como lo diría Martín Barbero y Corona (Valenzuela, 2019), así como el manejo de los idiomas más cercanos a la población como factores que coadyuvan al éxito en la puesta en marcha de la metodología.

De acuerdo a ello, cada fase del taller se convirtió en una ventana hacia la riqueza cultural de las artesanas, revelando no solo su destreza técnica en la captura de imágenes, sino también a través de sus discursos, la profundidad de su conexión emocional con la práctica textil y su entorno.

La vivencia de las artesanas durante el taller no solo se plasmó en las impresionantes fotografías que capturaron, sino también en una transformación personal que se desarrolló a lo largo del proceso. La metodología no solo les brindó habilidades técnicas, sino que también potenció su capacidad de autoexpresión y contribuyó a una reevaluación positiva de su identidad cultural. La experiencia enriquecedora del taller de fotografía participativa no solo facilitó la creación de un discurso visual auténtico, sino que también fortaleció los lazos comunitarios al reconocer y celebrar la diversidad de perspectivas dentro del grupo.

A partir de los testimonios de Avelina Cruz, artesana lideresa de la asociación Qori Maqui en Sicuani y Lidia Huamán, artesana lideresa de Pitumarca, sobre su experiencia en el taller y su identidad cultural y el textil ancestral, se destaca la trascendencia de la vestimenta no solo como una expresión estética, sino como una manifestación intrínseca de la identidad cultural arraigada en la vida cotidiana de las comunidades de Sicuani y Pitumarca. Estas expresiones se condicen con lo que el marco teórico propone sobre la identidad cultural, cuyos elementos como la vestimenta, el espacio, las costumbres propias y las prácticas tradicionales son factores que otorgan una mayor noción frente a la identidad cultural de los pueblos (*Molano, 2007*), (*Reyes, 2016*). La elección cuidadosa de colores y patrones no se limita a un valor meramente estético, sino que lleva consigo un profundo significado cultural y de identificación geográfica.

Avelina Cruz, a pesar de enfrentar comentarios negativos, exhibe un fuerte sentido de pertenencia a su cultura, evidenciando la aceptación y el orgullo al vestir su ropa tradicional.

Este testimonio resalta la resistencia y determinación de preservar la identidad cultural, incluso ante la crítica externa, subrayando así la importancia de la vestimenta como una afirmación de la identidad y la memoria cultural.

Por otro lado, el relato de Lidia Huamán sobre la creación de productos textiles tradicionales revela cómo estas prácticas cotidianas, transmitidas a lo largo de generaciones, se integran como una parte fundamental de la historia y la cultura de Pitumarca. Estas habilidades no solo contribuyen al patrimonio cultural inmaterial de la comunidad, sino que también fortalecen su identidad y conexión con sus raíces. De acuerdo a ello, los testimonios enfatizan la trascendencia de las prácticas textiles en la preservación de la identidad cultural, mostrando cómo la vestimenta tradicional y las habilidades textiles contribuyen al tejido cultural y social de Sicuani y Pitumarca. Este análisis resalta la importancia de reconocer el valor cultural intrínseco en las prácticas textiles y subraya la necesidad de preservar y celebrar estas tradiciones como parte vital del patrimonio cultural de estas comunidades.

Adicional a ello, es importante destacar que entre las experiencias más relevantes se resalta el tejido, que más allá de su función económica, se erige como un poderoso medio de expresión que encapsula simbolismos profundos arraigados en la naturaleza y la cosmovisión de las comunidades. Cada hilo que se entrelaza en el telar lleva consigo la esencia de la conexión entre las artesanas y la tierra que les provee las fibras naturales. En este intrincado entrelazado de hilos, se revela una simbiosis con la naturaleza, donde los colores extraídos de plantas e insectos no solo embellecen las telas, sino que también simbolizan la interdependencia entre las comunidades y su entorno.

El acto de tejer se convierte en una expresión viva de la cosmovisión, donde cada patrón y color encierra significados que trascienden lo material. Así, el tejido se erige como un portador de narrativas culturales, un lenguaje visual que traspasa lo tangible y comunica la riqueza

espiritual y simbólica de estas comunidades, preservando su identidad y conectándolas con sus raíces de manera inquebrantable.

Asimismo, esto a su vez lleva a remitir que el taller de fotografía participativa fortaleció sus capacidades de autorreconocimiento como sujetas protectoras de su cultura, así como del patrimonio inmaterial a través del textil. Esto, desde la perspectiva de la sustentabilidad, se puede decir que el taller de fotografía participativa se presenta como un ejemplo que habilita cuestiones vinculadas al fortalecimiento de la capacidad de reflexión para la agencia de los sujetos protectores y portadores de la cultura, así como abre las puertas para la salvaguarda de los derechos culturales en términos de patrimonio cultural inmaterial. La inclusión de la voz de estos sujetos, de los saberes culturales que portan, la consideración del territorio como parte integral del desarrollo cultural y los procesos de transmisión de saberes coadyuvan a la sustentabilidad del patrimonio inmaterial, así como para la creación y activación de valores y bienes culturales, según las reflexiones de la UNESCO (2022). Al mismo tiempo, se puede indicar que la aplicación de metodologías como la fotografía participativa y la comunicación participativa les permite legitimar sus demandas, y así contribuyen de manera importante hacia este fin.

5.3. Principales Conclusiones sobre las representaciones y discursos de identidad cultural y textil ancestral expresados en las fotografías, producto del taller

A partir del detallado análisis fotográfico llevado a cabo tres años luego del taller, en el contexto de las categorías del textil ancestral como parte del patrimonio inmaterial y la identidad cultural, se extraen conclusiones significativas que revelan la riqueza y complejidad de las prácticas textiles ancestrales en la comunidad estudiada a través de los discursos de las participantes a través de la visualidad, así como de sus procesos reflexivos.

Es fundamental resaltar, antes de abordar las conclusiones derivadas de las fotografías producidas durante el taller, que la decisión de retornar a ambas localidades tres años después de la ejecución de la iniciativa para entregar, por primera vez, las fotografías en formato físico, demostró ser acertada. Este acto suscitó emociones y sentimientos de alegría y nostalgia al recordar las experiencias vividas, contribuyendo significativamente a la dinámica colectiva que marca el cierre de esta investigación.

Esta experiencia se alinea con una reflexión profunda sobre la importancia de contar con un plan de acción y evaluación de impacto posterior. Inicialmente, la planificación de la experiencia no contemplaba esta dimensión, lo que revela un proceso de aprendizaje en curso. La entrega física de las fotografías después de un lapso de tiempo significativo no solo consolidó los lazos emocionales con la comunidad, sino que también subrayó la relevancia de evaluar y reflexionar sobre el impacto a largo plazo de las intervenciones participativas. Este enfoque retrospectivo ha enriquecido la comprensión de la iniciativa y ha abierto nuevas vías para futuras investigaciones y proyectos similares.

Las 59 fotografías resultantes del taller son un claro reflejo de las prácticas culturales relacionadas al textil ancestral como expresión del patrimonio inmaterial que las artesanas participantes han decidido priorizar y exponer al público. Entre las prácticas, se observan aquellas vinculantes al hilado, al proceso del teñido de la fibra de alpaca, al proceso del tejido en telar ancestral, y a los componentes iconográficos que se detallan en sus productos; todos estos procesos se condicen con las características contextuales e históricas de la tradición textil expuesta por Callañaupa (2007), Del Solar (2017) y Medina y Gheller (2013). De este modo, y desde una perspectiva de patrimonio inmaterial, se puede decir que las fotografías resultantes son expresión de la mantención del textil ancestral y sus saberes asociados, no solo como archivo, sino también como una prueba viva de que las artesanas de estas

localidades continúan preservando estos saberes y, de manera secundaria, son expresión también de su identidad cultural a través de la manutención de sus costumbres y tradiciones.

En la categoría de Patrimonio Inmaterial, la conexión entre la fotografía y las narraciones de las artesanas fotógrafas y aquellas que fueron fotografiadas destacan la arraigada tradición de recolectar plantas tintóreas para teñir hilos y luego producir sus textiles. Este proceso se erige como testimonios vivos de conocimientos y prácticas transmitidas de generación en generación, constituyendo así un valioso patrimonio inmaterial.

Además, se destaca la acción de hilar con una rueca y la elección de fibras naturales o tinturadas en función de las necesidades. La descripción detallada de la herramienta "push'ka" y la resiliencia de sus participantes, como por ejemplo de Avelina, quien a pesar de un accidente sigue tejiendo y enseñando, resaltan la importancia de las técnicas tradicionales y la superación personal como componentes intrínsecos del patrimonio cultural inmaterial.

La transmisión generacional de conocimientos evidenciada en sus relatos sobre aprender a tejer desde pequeña y su motivación para enseñar a otros, refuerza la idea de que estas prácticas no solo son heredadas, sino también compartidas y adaptadas a lo largo del tiempo. Asimismo, subrayan la importancia de preservar estas prácticas culturales ancestrales. La artesanía y las técnicas tradicionales utilizadas en la creación de textiles se destacan a través de la fotografía, resaltando la importancia de estas habilidades en el patrimonio cultural de la comunidad.

En cuanto a la categoría de Identidad Cultural, la vestimenta típica y el textil en sí mismo emerge como un elemento clave que va más allá de la simple indumentaria, siendo un vehículo crucial para expresar la identidad cultural. La mención de la elaboración manual de la ropa típica a partir de fibras de oveja y alpaca, así como la costura a mano de las monteras, subraya la importancia de los textiles ancestrales como expresión de la identidad cultural y el

ingenio artesanal de la comunidad. Además, la afirmación de que las mujeres se consideran "hermanas" a través del tejido subraya las complejas relaciones sociales y comunitarias que se tejen en torno a esta práctica, contribuyendo así al fortalecimiento de la asociatividad y la cohesión social de la comunidad.

En resumen, el análisis detallado de muestra de las siete fotografías revela la interconexión entre las dimensiones de patrimonio inmaterial, identidad cultural y transmisión de conocimientos y valores, resaltando la vitalidad y significado profundo de las prácticas textiles ancestrales en la comunidad estudiada. Estas conclusiones no solo enriquecen la comprensión de las dinámicas locales, sino que también destacan la importancia de preservar y valorar estas tradiciones como parte fundamental del patrimonio cultural.

Además, las fotografías presentadas, más allá de ser simplemente capturas visuales del proceso de tejido en el telar ancestral, se erigen como expresiones visuales intencionales por parte de las artesanas fotógrafas. Al articular la voz visual que estas mujeres quisieron otorgar a sus imágenes, se democratiza la perspectiva, convirtiendo a las artesanas en narradoras visuales de su propia tradición. A través de sus lentes, nos invitan a sumergirnos en la complejidad y el significado intrínseco de cada paso del tejido, trascendiendo así la mera apreciación estética del resultado final. Esta voz visual no solo humaniza el proceso creativo, sino que también democratiza las miradas, permitiéndonos, como espectadores, acceder a una comprensión más profunda de la destreza, la dedicación y la minuciosidad implicadas en la preservación de esta forma de arte ancestral, que no puede ser mejor conocida que a través de sus propios ojos y desde sus propios discursos y reflexiones.

En este sentido, las fotografías no solo evidencian la complejidad para dar valor al proceso, sino que también se erigen como un medio de empoderamiento y visibilidad para las artesanas, quienes, a través de sus propias miradas, reclaman un espacio para su arte y su legado cultural.

Al mismo tiempo, es interesante destacar que las fotografías, como medio de expresión visual, no solo capturan momentos específicos en el tiempo, sino que también articulan discursos visuales que pueden evolucionar y adquirir nuevas capas de significado con el transcurso de los años. La evidencia palpable de esta transformación se encuentra en las reflexiones aportadas por las artesanas tres años después de la creación de las imágenes a través de la técnica de la foto elicitación. Estas reflexiones no solo sugieren una reinterpretación personal de las fotografías, sino que también señalan la dinámica cambiante de sus propias experiencias y percepciones a lo largo del tiempo.

Las fotografías, como registros visuales de momentos pasados, actúan como testigos de la evolución y el desarrollo personal y comunitario. Aquello que fue capturado inicialmente puede adquirir nuevas connotaciones y significados a medida que las artesanas revisan sus propias imágenes a lo largo del tiempo. Las transformaciones en sus vidas, las experiencias compartidas y las reflexiones continuas moldean la interpretación de las fotografías, convirtiéndolas en un reflejo dinámico de la historia y la identidad en constante cambio.

La capacidad de las fotografías para sostener y comunicar significados a lo largo del tiempo resalta su poder como vehículos de narrativa visual. Cada imagen se convierte en un documento que no solo captura un instante, sino que también se convierte en un medio para rastrear la evolución y la continuidad de las experiencias individuales y colectivas. Así, las fotografías no son estáticas, sino más bien, elementos vivos que pueden revelar nuevas perspectivas y generar reflexiones enriquecedoras a medida que el tiempo avanza. De esta manera, las fotografías se erigen como archivos visuales que no solo cuentan historias pasadas, sino que también invitan a nuevas interpretaciones y diálogos a medida que el tiempo avanza.

Finalmente, se puede concluir que las fotografías capturadas por estas mujeres defensoras del patrimonio textil inmaterial proporcionan una visión única sobre lo que consideran importante mostrar, contar y preservar desde su propia perspectiva, la cual forma parte integral del proceso de conservación de la técnica textil. En lugar de presentar imágenes con un alto valor estético o una composición elaborada desde la óptica de un comunicador externo o alguien ajeno al proceso, estas fotografías se centran más bien en los diferentes pasos y acciones, desde el hilado hasta el producto textil final. Esto refleja claramente que, para las participantes, documentar cada fase es esencial y fundamental, convirtiéndose en el corazón de su discurso visual.

5.4. Recomendaciones finales para experiencias similares

A partir del estudio de caso en el empleo de la metodología de la fotografía participativa en Sicuani y Pitumarca, se establecen una serie de recomendaciones para la réplica de la metodología en escenarios similares, así como en algunas consideraciones académicas para el fomento de las técnicas participativas.

En cuanto a la metodología del taller de fotografía participativa para experiencias similares, se recomienda lo siguiente:

- **Planificación participativa:** Se considera involucrar a los participantes desde las etapas iniciales del proyecto, permitiendo que contribuyan en la planificación y toma de decisiones. Asimismo, es recomendable buscar la participación activa de líderes locales y autoridades desde el inicio para garantizar apoyo y colaboración.
- **Capacitación en habilidades Digitales:** En caso se del escenario del empleo de una metodología híbrida, se sugiere proporcionar capacitación en el uso de herramientas digitales, como cámaras móviles, Zoom y WhatsApp, que son herramientas con las

cuales la población puede contar con mayor accesibilidad, así como consisten en herramientas de fácil aprendizaje, económicas y de fácil sostenibilidad. Se recomienda, además dentro de la facilitación, considerar un enfoque gradual y extenso para asegurar una comprensión completa y sostenible de las habilidades digitales.

- **Adaptabilidad y creatividad:** Es importante ser flexible y creativo al adaptar la metodología a desafíos logísticos, como la falta de acceso a un espacio físico para exposiciones. Aprovechar herramientas digitales como WhatsApp para el acompañamiento y la retroalimentación asincrónica resulta recomendable para experiencias híbridas o de difícil acceso.
- **Comunicación participativa:** Resulta imperante garantizar la participación activa de los sujetos en todas las etapas del proyecto, no solo como participantes sino como co-creadores y co-gestores. Además, es sugerible establecer canales efectivos de retroalimentación para garantizar la comunicación bidireccional.
- **Enfoque colectivo:** Se sugiere que, para el desarrollo de la metodología de fotografía participativa, se tenga en cuenta la dinámica cultural y las formas asociativas de las personas integrantes. Se considera capitalizar el abordaje desde la lógica de la asociatividad pues enriquece la dinámica dialogal, al mismo tiempo que se refuerza su tejido y capital social.
- **Consideración de barreras:** Se recomienda identificar y abordar las barreras específicas que pueden afectar la participación, como la brecha digital y la limitada comprensión del idioma español en comunidades específicas.

- Planificación a largo plazo: Se aconseja considerar un horizonte de tiempo de implementación más extenso para futuras experiencias similares, permitiendo una exploración más profunda y asimilación completa de las herramientas digitales, así como de los procesos reflexivos y discursivos.
- Involucramiento de autoridades locales: Resulta preponderante buscar la colaboración temprana y activa de las autoridades locales en la planificación del proyecto, así como anticipar alternativas en caso de que no se materialice el plan original, manteniendo una comunicación abierta con las autoridades locales.
- Priorización de la fase final del proceso metodológico - Exposición: Gracias a los aprendizajes de esta investigación, se recomienda altamente poder priorizar y garantizar la consecución de la fase final del proceso: la exposición fotográfica, dado que ello permite trasladar las fotografías desde las propias miradas de sus protagonistas y ejecutoras de las fotos que les permite mostrar sus propias perspectivas, desafíos y demandas sobre un tema y que la herramienta visual contribuya como un vehículo para la influencia y la incidencia en favor de estos propósitos.
- Énfasis en la autenticidad: Se recomienda destacar la importancia de que los participantes elijan temas y contenidos que reflejen auténticamente sus vidas y preocupaciones. Es relevante reconocer que las elecciones temáticas auténticas generan un testimonio visual más poderoso y significativo.
- Aprendizaje de contratiempos: Se advierte que es imperante poder aprender de los desafíos encontrados durante la implementación y utilizar esas experiencias para fortalecer futuras iniciativas similares. Asimismo, se aconseja fomentar la

perseverancia y la adaptabilidad en proyectos comunitarios, reconociendo que pueden surgir contratiempos.

- Democratización de procesos: Se sugiere considerar estrategias adicionales para cerrar brechas en la democratización de procesos, como facilitar el acceso a la documentación necesaria para la postulación en comunidades vulnerables.
- Sistematización de la práctica: Se recomienda altamente que los procesos participativos y de la mano con colectividades cuenten con un proceso de monitoreo que permita dilucidar los alcances y aprendizajes de su implementación con el propósito de documentar, aprender y generar procesos de mejora continua para su réplica en contextos similares, así como su estudio desde el campo académico.

Por otro lado, de acuerdo a las recomendaciones que coadyuven a una experiencia enriquecedora de las o los participantes en experiencias similares de fotografía participativa, se recomienda:

- Inclusión de la perspectiva local: Se sugiere involucrar a las y los participantes desde el inicio del taller para asegurar que la metodología refleje de manera auténtica sus perspectivas, valores y tradiciones.
- Construcción de confianza y respeto: Reconocer la importancia de construir un ambiente de confianza entre las participantes y el equipo facilitador. Del mismo modo, se considera contar con al menos un conocimiento previo de las y los participantes con el equipo facilitador como un factor que contribuya positivamente al desarrollo de experiencias similares.

- Consideración del idioma local: Resulta importante asegurarse de que el equipo facilitador comprenda y pueda comunicarse en el idioma local (en este caso, el quechua). Además, resulta imperante reconocer la importancia de entender y respetar la diversidad lingüística para facilitar una comunicación efectiva.
- Énfasis en la transformación personal: Para la implementación de talleres de fotografía participativa, se subraya la relevancia de diseñar el taller no solo como una oportunidad para adquirir habilidades técnicas, sino también como una experiencia transformadora a nivel personal que permita el diálogo y la reflexión de los participantes, así como concentrarse en el proceso mismo. De acuerdo a ello, se considera valorar el impacto positivo que la metodología puede tener en la autoexpresión y la revaloración de la identidad cultural de las y los participantes en experiencias futuras.
- Consideración de las políticas interculturales: Se aconseja reconocer y celebrar la diversidad de perspectivas dentro del grupo, fortaleciendo los lazos comunitarios. Diseñar actividades que permitan a las participantes compartir sus experiencias y tradiciones culturales de manera enriquecedora.
- Enfoque en la sustentabilidad cultural: Se sugiere considerar el taller como un medio para fortalecer la capacidad de reflexión de las participantes como guardianas de su cultura y patrimonio inmaterial. Además, se recomienda utilizar metodologías participativas para legitimar las demandas de los participantes y contribuir a la sustentabilidad del patrimonio cultural.

- Fomento de la autenticidad visual: En la implementación de la fotografía participativa, se recomienda fomentar la autenticidad en la creación de un discurso visual, permitiendo que las participantes elijan y capturen momentos significativos y expresiones culturales genuinas.
- Enfoque al futuro: Se recomienda diseñar un plan de trabajo a mediano y largo plazo, para que pueda trazarse una hoja de ruta en la utilización futura de las fotografías resultantes después de la terminación del taller, para que sirvan como vehículos para la influencia y la incidencia.

Desde una perspectiva personal, como cofacilitadora e investigadora, puedo afirmar con certeza que la implementación de técnicas de comunicación participativa, en particular la fotografía participativa, ha resultado ser una herramienta sumamente enriquecedora. Este taller ha demostrado ser mucho más que una simple actividad visual, ya que ha permitido a las participantes no solo capturar imágenes sobre los procesos asociados al textil ancestral, sino también expresar sus perspectivas individuales y colectivas de manera única. La intersección entre la creatividad visual y la participación activa ha generado un espacio donde las voces y visiones de los involucrados se entrelazan, brindando una comprensión más profunda y auténtica de sus experiencias. Esta experiencia ha fortalecido mi convicción en la eficacia de enfoques participativos para fortalecer la capacidad de agencia de las comunidades y amplificar sus narrativas de manera genuina.



BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, C.M. (2012). Esquila y categorización de fibra de alpaca. Programa Regional Sur DESCO

Akhmadi, H., Susanawati, S., Utami, N. P., & Widodo, A. S. (2021). Use of whatsapp application on fruit marketing communication. *Journal of Information and Organizational Sciences*, 45(1), 95-113. <https://doi.org/10.31341/jios.45.1.6>

- Alfaro, R. M. (2000). Culturas populares y comunicación participativa: en la ruta de las redefiniciones. *Oficios Terrestres*, 199–208.
- Alfaro, V. (2017). El tejido en Sicuani: una mirada desde la antropología del desarrollo. *Chungará (Arica)*, 49(1), 125-134. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562017005000008>
- Álvarez, P. A. O., Vélez, C. G. O., Balarezo, D. R. A., & Rosero, A. N. A. (2018). Cosmovisión andina relacionada al uso de plantas medicinales, Sayausí-Cuenca 2016. *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Cuenca*, 36(1), 43-53.
- Amodio, E.; Bethencourt, M. (2006). *Cultura, Comunicación y Lenguaje*.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Andina Noticias. (2018, mayo 9). Conocimientos del tejido tradicional de Pitumarca son Patrimonio Cultural de la Nación. <https://andina.pe/agencia/noticia-conocimientos-del-tejido-tradicionalpitumarca-son-patrimonio-cultural-de-nacion-709469.aspx>
- Aparicio, M; Moscoso, M (2021, mayo 10) «Artesanía y turismo: desafíos para el sector por la pandemia del Covid-19». Instituto de Estudios Peruanos. <https://iep.org.pe/noticias/critica-y-debates-artesania-y-turismo-desafios-para-el-sector-por-la-pandemia-del-covid-19-por-manolo-aparicio-y-macarena-moscoso/>

Archivo fotográfico TAFOS / PUCP. (s. f.). Lista de talleres y otros proyectos. Archivo fotográfico TAFOS. Recuperado el 20/1/2024 de <https://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/tafos/>

Arizpe, L. (2006). Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial. *Cuicuilco*, 13(38), 13-27.

ASPEm (2019, marzo 8). Avelina Cruz, mujer artesana cusqueña recibe reconocimiento público por la comisión de mujer y familia del congreso en el día de la mujer. <http://aspem.org.pe/avelina-artesana-reconocida-congreso-culturaviva/>

ASPEm Perú. (2020, mayo 13). Artesanos sin ayuda humanitaria ni plan de reactivación económica para enfrentar la crisis del COVID-19 <http://aspem.org.pe/artesanos-sin-ayuda-humanitaria-ni-plan-de-reactivacion-economica-para-enfrentar-la-tesis-del-covid-19/>

ASPEm (2020, junio 17). Voces de artesanas en la pandemia - Testimonio de Lidia Huamán, Pitumarca. <http://aspem.org.pe/voces-de-artesanas-en-la-pandemia-testimonio-lidia-huaman-pitumarca/>

Atria, R. (2003). Capital social: concepto, dimensiones y estrategias para su desarrollo. En: *Capital social y reducción de la pobreza en América Latina y el Caribe: en busca de un nuevo paradigma-LC/G. 2194-P-2003-p. 581-590.*

Avanza, G. (2021). El estatus de las tejedoras como portadoras de patrimonio: relatos de transformación social y empoderamiento en la provincia de Canchis, Cuzco (Perú). Italia: , *Fondazione Santagata per l'Economia della Cultura.*

- Bañuelos, J. (2017). Fotografía móvil y redes sociales: prácticas de producción y socialización en jóvenes universitarios. *La Revista Icono* 14, 15(1), 1-22.
<https://doi.org/10.7195/ri14.v15i1.999>
- Barroso, J. y Cabero, J. (2011). *La investigación educativa en TIC*. Madrid: Síntesis
- Barthes, R. (1981). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Bate, D. (2019). *Photography and the Art of Chance*. Bloomsbury Visual Arts.
- Bonfil, G. (2004). *Pensar nuestra cultura - Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados*. Patrimonio Cultural Inmaterial. Diálogos en Acción.
<http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/120>
- Bouhnik, D. y Deshen, M. (2014). WhatsApp goes to school: mobile instant messaging between teachers and students. *Journal of Information Technology Education: Research*, 13, 217-231.
<https://doi.org/10.28945/2051>
- Bourdieu, P. (2003) *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p.27.
- Brisset, D. (1999). *Acerca de la fotografía etnográfica*. *Gazeta de antropología*, ISSN 0214-7564, N°. 15, 1999.
[10.30827/Digibug.7534](https://doi.org/10.30827/Digibug.7534).

- Brisset, M. D. (2004). Antropología visual y análisis fotográfico. *Gazeta de Antropología*, 20(1).
https://www.ugr.es/~pwlac/G20_01DemetrioE_Brisset_Martin.html
- British Council. (2017). Maputo photography project empowers young Mozambicans. Recuperado el 20 de marzo de 2023, de <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/maputo-photography-project-empowers-young-mozambicans>
- Cáceres, W. (2015). El tejido andino en los distritos de Pitumarca y Cusipata. *Revista del Instituto de Investigación de la Facultad de Artes Escénicas y Artes Visuales*, 5(1), 61-72.
- Callañaupa, N. (2007). *Weaving in the Peruvian highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*. Thrums Books.
- Calle, M. C. (2020, mayo 22). Perú extiende la cuarentena hasta el 30 de junio con ciertas excepciones. *France 24*.
<https://www.france24.com/es/20200522-peru-extension-cuarentena-pandemia-covid19>
- Cámara de Comercio del Cusco (2022). Cusco: El principal destino turístico del Perú. <https://www.camaracusco.org/cusco-el-principal-destino-turistico-en-el-peru/>
- Campoy Aranda, T. J., & Gómez Araújo, E. (2009). *Técnicas e instrumentos cualitativos de recojo de datos*.
https://proyectos.javerianacali.edu.co/cursos_virtuales/posgrado/maestria_ases

oria_familiar/Investigacion%20I/Material/29_Campoy_T%c3%a9nicas_e_inst
r um_cualita_recogidainformacion.pdf

Carrier, N. (2019). Mobile people, phones and photography: somali visual practices in
nairobi's eastleigh estate. *Africa*, 89(2), 225-245.
<https://doi.org/10.1017/s0001972019000044>

Carrión, J. (2018). La artesanía textil en el Perú: Situación y perspectivas. Tesis de
Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Casanova, F.R; Rosado, R.P.; Guixa, F.R. (2022). La era postfotográfica centrada sobre
la botánica. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8869271>

Castañeda, G. (2021). Los Textiles de Pitumarca. *The Designer*.
<https://thedesigner.se/la-textileria-en-el-distrito-de-pitumarca/>

CENEPRED. (2021). Escenario de riesgo por COVID-19: ciudad de Sicuani, provincia
de Canchis, departamento de Cusco.
https://sigrid.cenepred.gob.pe/sigridv3/storage/biblioteca//10967_escenario-de-riesgo-por-covid-19-para-la-ciudad-de-sicuani-provincia-canchis-y-departamento-cusco.pdf

Chuva, M. (2018). Prefácio. En H. Fraga, C.S.C. Cardoso, E. R. Quevedo,
V.L.M.Barroso & R. Andreoni(Orgs.), *Experimentações, políticas culturais e
patrimônios* (pp.07-10), Porto Alegre: EST.

Cohen, B. and Kietzmann, J. (2014). Ride on! mobility business models for the sharing
economy. *Organization & Environment*, 27(3), 279-296.
<https://doi.org/10.1177/1086026614546199>

Colunge, Á. (2022). *Cuaderno de trabajo en fotografía: el proyecto TAFOS como fuente de investigación*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento Académico de Comunicaciones.

Comisión Económica para América Latina y Caribe - CEPAL. (1987). Perú: Las empresas asociativas agrarias.
<https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/826f4fe1-f9c2-4222-b102-d8d9ab64bfe5/content>

Cornejo, S.F. (2020). Gestión de desechos sólidos en una empresa textil alpaquera para reducir el impacto ambiental - Arequipa 2018-2019.
https://repositorio.continental.edu.pe/bitstream/20.500.12394/8081/3/IV_FIN_108_TI_Cornejo_Medina_2020.pdf

Cruz, Miguel. (2018). Cosmovisión andina e interculturalidad: una mirada al desarrollo sostenible desde el Sumak Kawsay. *Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades*, (5), 119-132. Recuperado en 06 de enero de 2023, de http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2550-67222018000100119&lng=es&tlng=es.

Cubillos Rodríguez, E. (2012). *Ciudadanías en el límite. la fotografía participativa*. Trabajo Social

Del Solar, M. E. (2017). La memoria del tejido: arte textil e identidad cultural de las provincias de Canchis (Cusco) y Melgar (Puno). *Soluciones Prácticas*, (1).

Del Valle, C. (2007). Comunicación participativa: Aproximaciones desde América Latina. *Redes.Com : Revista de Estudios Para El Desarrollo Social de La Comunicación*, 4, 113–130.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3671395&info=resumen&idioma=ENG>

Du, R., Santi, P., Xiao, M., Vasilakos, A. V., & Fischione, C. (2019). The sensible city: a survey on the deployment and management for smart city monitoring. *IEEE Communications Surveys & Tutorials*, 21(2), 1533-1560. <https://doi.org/10.1109/comst.2018.2881008>

DW. (2020, 1 julio). Perú levanta cuarentena con 9.677 muertos. *dw.com*. <https://www.dw.com/es/per%C3%BA-levanta-cuarentena-con-285213-contagios-y-9677-muertos/a-54006409>

El Peruano (2020a). Decreto Supremo que declara Estado de Emergencia Nacional por las graves circunstancias que afectan la vida de la Nación a consecuencia del brote del COVID-19. Recuperado el 20 de marzo de 2023, de <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/decreto-supremo-que-declara-estado-de-emergencia-nacional-po-decreto-supremo-n-044-2020-pcm-1864948-2/>

El Peruano (2020b). Decreto Supremo que aprueba la Fase 4 de la reanudación de actividades económicas dentro del marco de la declaratoria de Emergencia Sanitaria Nacional por las graves circunstancias que afectan la vida de la Nación a consecuencia del COVID-19. Recuperado el 2 de junio de 2023, de <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/decreto-supremo-que-declara-estado-de-emergencia-nacional-po-decreto-supremo-n-044-2020-pcm-1864948-2/>

Escalante, M. G. (2015). Photovoice: voces sin sonido. *Servicios Sociales y Política Social*, 109, 151–162.

Everyday Africa. (2023). About. Recuperado el 20 de marzo de 2023, de <https://www.everydayafrica.com/about/>

Eriksen. T. (1993). *Ethnicity and Nationalism*. Londres y Boulder. CO, Pluto Press.

Fajardo Noritz, Juan Fernando (2010). Estudio de la dualidad representada en el arte andino y tipología andina que genere nuevos referentes en los elementos de diseño. Universidad de Cuenca: Facultad de artes.

Ferreira, C. M. y Serpa, S. (2020). Photography in social science research. *Journal of Educational and Social Research*, 10(4), 62. <https://doi.org/10.36941/jesr-2020-0065>

Ferro, M. S. (2014). Sobre el concepto de patrimonio cultural inmaterial. *Baukara*.

Fisher, J. (2014) Liberalismo, comunitarismo, cultura y multiculturalismo. *Factótum* (12).
https://web.archive.org/web/20180421132109id_/http://www.revistafactotum.com/revista/f_12/articulos/Factotum_12_3_Jaime_Fisher.pdf

Flew, T. (2014). Communication and social change. *Communication Theory*, 24(4), 428-446.

Flores, E.L. (2019). Junco, identidad y tradición: Renacimiento de tejidos ancestrales del Perú.
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/5182.pdf

Fontcuberta, J. (2018). *Post-photography: The artist with a thousand eyes*. The MIT Press.

- Fotógrafos sem Fronteiras. (2018). The Maputo Project. Recuperado el 28 de marzo de 2023, de <https://www.photographerswithoutborders.org/the-maputo-project>
- Fran, E. (2010). Metodología y técnicas para la comunicación participativa. *Faren*, 1–91.
- Freire, P. (1968). Pedagogía del oprimido.
<http://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelOprimido.pdf>
- Galeano M, M. E. (2004). *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa* (1st ed.). Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- García, M., Lineros G. C., & Ruiz A. A. (2020). Cómo adaptar una investigación cualitativa a contextos de confinamiento. *Gaceta Sanitaria*, 35(3), 298–301.
<https://doi.org/10.1016/j.gaceta.2020.06.007>
- García, S. M. (2015). Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5146929>
- García-Rivera, D., Pinazo-Hernandis, S., & Fernández-Pérez, M. J. (2021). Visual autoethnography and participatory photography during confinement: Opportunities and limitations. *Qualitative Inquiry*, 27(3), 251-260.
<https://doi.org/10.1177/1077800420951504>
- Giner, M. (2021) Miradas con voz: lo que ellas quieren decir.
<https://vistprojects.com/miradas-con-voz-lo-que-ellas-quieren-decir/>
- Giordano, V., Koch, H. A., Godoy-Santos, A. L., Belangero, W. D., Pires, R. E. S., & Labronici, P. J. (2017). WhatsApp messenger as an adjunctive tool for telemedicine:

an overview. *Interactive Journal of Medical Research*, 6(2), e11.
<https://doi.org/10.2196/ijmr.6214>

Gobierno Regional del Cusco (2023). Diagnóstico de la situación de sus brechas de infraestructura o de acceso a servicios. Programación multianual de inversiones 2024-2026.

https://transparencia.regioncusco.gob.pe/transparencia/ProyectosInversion/Proyectos_Inversion/DI%C3%81GNOSTICO%20BRECHAS.pdf

Gombrich, E. H. (1972). *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon.

González-Varas, I. (1999). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*.

Gómez, A. G. (2019). Identidad cultural y globalización. *Revista Internacional de Filosofía Hodós*, 8(10), 67-75.

González, S & Querol, M. (2014). *El patrimonio inmaterial. Los libros de la catarata*.

González, M., Núñez, A., Basantes, R., Basantes, J., & Bonilla, E. (2016). La asociatividad y su incidencia en la economía familiar. *Anuario Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales*, 8, 34-47.

Gómez, D.; Carranza, Y. & Ramos, C. (2017). Revisión documental, una herramienta para el mejoramiento de las competencias de lectura y escritura en estudiantes universitarios. *Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades*, (1), 46-56. Recuperado en 16 de octubre de 2022, de http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2550-67222017000300046&lng=es&tlng=es.

Gramsci, A. (1978). *Observaciones sobre el folklore*. En Sacristán, M. (comp.) *Antología*

- (pp. 487-490). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Guamán Poma de Ayala, F., Pease G. Y., F. (1980). Nueva corónica y buen gobierno. España: Biblioteca Ayacucho.
- Guerrero González-Valerio, B. (2018). La fotografía documental y la utopía. *MIGUEL HERNÁNDEZ COMMUNICATION JOURNAL*, 9, 293-307.
<https://doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.251>
- Guerrero, M. (2016). La investigación cualitativa Qualitative research. *INNOVA Research Journal*, 1(2), 1–9.
<https://repositorio.uide.edu.ec/bitstream/37000/3645/3/document.pdf>
- Gumucio, A. (2001). *Haciendo olas: Historias de comunicación participativa para el cambio social*. The Rockefeller Foundation.
- Gumucio - Dagrón, A. (2011). *Comunicación para el cambio social: clave del desarrollo participativo*. 1(58), 26–39.
- Gutiérrez, L. (2019). Territorio, trabajo y subjetividades en la producción textil en el sur andino de Perú. *Alteridades*, 29(57), 57-68.
<https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades/2019v29n57/Gutierrez>
- Hafstein V.T. (2009) “Intangible heritage as a list: from masterpieces to representation” en: *Intangible Heritage*, Nueva York, editado por Larajane Smith y Natsuko Akagawa, *Key Issues in Cultural Heritage*, Routledge. 93-111.
- Hazenbosch, M., Sui, S., Isua, B., Milner-Gulland, E., Morris, R. J. & Beauchamp, E. (2022, marzo). The times are changing: understanding past, current and future resource use in rural Papua New Guinea using participatory

photography. *World Development*, 151, 105759.
<https://doi.org/10.1016/j.worlddev.2021.105759>

Hernández M. P.; Ramírez, T. G. (2020). Capital social, empoderamiento femenino y asociatividad, factores del desarrollo territorial sostenible en los andes ecuatorianos.

Holgado C. M. (2014). Fotografía de la nostalgia: la fotografía como vehículo de la memoria en el proceso de reasentamiento de la ciudad de Morococha.

Instituto de Economía y Desarrollo Empresarial. (2019). Estudio sobre la situación de la artesanía en el Perú. Recuperado de <https://www.iede.org.pe/portal/investigaciones/estudio-sobre-la-situacion-de-la-artesania-en-el-peru/>

Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2017). Departamento Cusco: Población total proyectada al 30 de junio y ubicación geográfica de la capital legal del distrito, 2017. Dirección Nacional de Censos y Encuestas y Dirección Técnica de Demografía e Indicadores Sociales. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digiales/Est/Lib1559/08TOMO_01.pdf

Jenkins, H. (2009). *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century*. The MIT Press.

Jiménez Romo, A. D. R. (2019, 16 diciembre). clic de la clic. *Universitas Humanística*, 88. <https://doi.org/10.11144/javeriana.uh88.ccri>

Jiménez, C. & Seño, F. (2018). Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y Turismo. *International Journal of Scientific Management and Tourism* 4-2: 349-

366.

JR Art. (2023). Inside Out Project. Recuperado el 20 de marzo de 2023, de <https://www.jr-art.net/projects/inside-out-project>

Kaplún, G. (2019). La comunicación alternativa entre lo digital y lo decolonial. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 1(141), 67-86. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i141.4077>

Kawulich, B.B. (2005). La observación participante como método de recolección de datos. *Forum Qualitative Social Research*, 6(2).

Kligler-Vilenchik, N. (2017). Toward a theory of communication infrastructure for participatory politics: The case of public access internet. *International Journal of Communication*, 11, 4067-4089.

Kozma, R. (2008). Comparative analyses of policies for ICT in education. In J. Voogt & g. Knezek (Eds.), *International handbook of information technology in primary and secondary education*. Berlin.

Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.

Kularski, C., Moller, S. (2012). "The digital divide as a continuation of traditional systems of inequality" <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

Liendo, M., & Martínez, A. (2001). *Asociatividad. Una alternativa para el desarrollo y crecimiento de las PYMES*. Recuperado de http://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/8044/Liendo%2C%20Martinez_asociatividad.pdf?sequence=2

- López, C., Aguilar, J. (2015). Huaca Prieta Historia del Perú.
<https://historiaperuana.pe/periodo-autoctono/huaca-prieta>
- Ludeña-Choez, J. (2020). Las artesanías textiles en el Perú: Orígenes, evolución y desafíos. *Revista de Investigación Académica*, 26, 43-54.
- Lugo, M. T., Ithurburu, V. (2019). Políticas digitales en América Latina. Tecnologías para fortalecer la educación de calidad. *Revista Iberoamericana de Educación*, 79(1), 11-31.
- Malengreau, J. (2007, 1 diciembre). *Migraciones entre lo local y lo regional en los Andes peruanos*: red. <https://journals.openedition.org/bifea/3734>.
- Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury Academic.
- Martín, D. E. B. (2004). Antropología visual y análisis fotográfico. *Gazeta de antropología*, 20.
- Martín-Barbero, J. (1993). La comunicación en las transformaciones del campo cultural. *Alteridades*, 3(5), 59–68.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill.
- Medina, M. Y., & Gheller, R. (2013). *Textiles of Ancient Peru / Tejidos del Perú antiguo*.
- Mendoza, J. (2017). Los textiles de Canchis: arte, tradición y economía. En R. Peña-Chocarro (Ed.), *Artesanía textil en el mundo andino: Historia, tradiciones y desafíos contemporáneos* (pp. 103-115). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. (2010). *Ley del artesano y del desarrollo de la actividad artesanal Ley N° 29073 y el Reglamento del Registro Nacional del*

Artesano y del Consejo Nacional de Fomento Artesanal D.S. 001-2008-MINCETUR.https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/31550/22190_24_Le_y_del_artesano_y_desarrollo_actividad_artesanal_2012b.pdf20180706-19116-64g8dk.pdf?v=1586205809

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. (2020). Impacto del COVID-19 en la artesanía peruana. Recuperado de <https://www.gob.pe/institucion/mincetur/noticias/257454-impacto-del-covid-19-en-la-artesania-peruana>

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, Organización Internacional del Trabajo – OIT. (2016). Creación y Gestión de Modelos Asociativos. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/documents/publication/wcms_536567.pdf

Ministerio de Cultura. (2020). *Política Nacional de Cultura al 2030*. Informes y publicaciones - Ministerio de Cultura - Plataforma del Estado Peruano. <https://www.gob.pe/institucion/cultura/informes-publicaciones/841303-politica-nacional-de-cultura-al-2030>

Ministerio de Cultura. (s. f.b). *Apoyos COVID19 – Líneas de apoyo para la cultura*. <https://apoyoscovid19.cultura.gob.pe/>

Ministerio de Economía y Finanzas. (2020). Decreto de Urgencia N.° 058-2020 - Mecanismos de amortiguamiento para mitigar los efectos económicos en el sector Cultura. Plataforma del Estado Peruano. <https://www.gob.pe/institucion/mef/normas-legales/581000-058-2020>

Ministerio de Transportes y Comunicaciones. (2023). Innovar para conectar: Estrategias y medidas de regulación inteligente para reducir la brecha digital.

- <https://www.gob.pe/institucion/mtc/informes-publicaciones/4044724-innovar-para-conectar-estrategias-y-medidas-de-regulacion-inteligente-para-reducir-la-brecha-digital>
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Opera*, 7(1), 69–84. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4020258>
- Molina, P. (2009). La entrevista colectiva: metodología y aplicaciones como fuente de recurss para la construcción de un conocimiento plural. https://ddd.uab.cat/pub/caplli/2009/220874/Congreso_fuentes_orales_Pedro_Molina.pdf
- Montoya, Z.E.; Herrera, G.M.; Ochoa, O.A. (2019). Foto-voz como técnica de investigación en jóvenes migrantes de retorno. Trayectorias migratorias, identidad y educación. *EMPIRIA: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 45, 15. <https://doi.org/10.5944/empiria.45.2020.26303>
- Motaung, L. B. y Dube, B. (2020). WhatsApp messenger as a mediating tool in times of covid-19 for enhancing student engagement in e-tutorials at a rural south african university. *Journal of Educational and Social Research*, 10(6), 214. <https://doi.org/10.36941/jesr-2020-0121>
- Municipalidad Provincial de Canchis. (2022a). Canchis: Patrimonio y cultura viva. Inkari Editoresde Rony Bernaola Rivas.
- Municipalidad Provincial de Canchis. (2022b). Resolución de Alcaldía N°127-2022-A-MPC. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/2935011/Escaneo0008.pdf>
- Obregón, R. (2011, 29 abril). Comunicación, desarrollo y cambio social. *Portal Comunicación.com*, 1-8. <https://incom.uab.cat/portalcom/wp->

content/uploads/2020/01/49_esp.pdf

Ocampo López, J. (2008). Paulo Freire y la pedagogía del oprimido. *Revista Historia de La Educación*, 57–72.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86901005%0ACómo>

Odumosu, J. O., Ajayi, O. G., Nnam, V. C., & Ajayi, S. (2021). Achieving close range photogrammetry with non-metric mobile phone cameras. *Geodesy and Cartography*, 47(2), 71-79. <https://doi.org/10.3846/gac.2021.12241>

Ojinaga, Z. B. (2020). Tejiendo nuevas narrativas: los retos de hacer presente la voz de las tejedoras en los centros textiles en México y Perú. *Revista latinoamericana de estudios educativos*, 50(1), 9-30. <https://doi.org/10.48102/rlee.2020.50.1.5>

Organización de las Naciones Unidas (ONU). (2003). Road maps towards an information society in Latin America and the Caribbean. Organización de las Naciones Unidas.

Organización Mundial de la Salud. (2020). COVID-19 y el comercio de productos artesanales.

Palacios, Y. M. (2019, junio 27). Avelina cruz, artesana cusqueña: está desapareciendo el trabajo de los artesanos. <https://peru21.pe/cultura/avelina-cruz-artesana-cusquena-desapareciendo-artesanos-486925-noticia/>

Papacharissi, Z. (2010). A networked self: Identity, community, and culture on social network sites. Routledge.

Passey, d.; Shonfeld, M.; Appleby, L.; Judge, M.; Saito, T.; Smits, A. (2018).

digital Agency: Empowering Equity in and through Education.
Technology, Knowledge and Learning, 23(3), 425-439.
doi:10.1007/s10758-018-9384-x

Paz, J. (2002). *La fotografía como forma de comunicación*. Escritura y
Pensamiento, 5(9), 59-66.

https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/Escri_pensam/n09/a06.pdf

Pérez-Gálvez, J. C. (2019). La fotografía en el análisis del discurso. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 17(33), 33-49.

Philip, L. J., Cottrill, C., & Farrington, J. (2015). 'two-speed' scotland: patterns and implications of the digital divide in contemporary scotland. *Scottish Geographical Journal*, 131(3-4), 148-170. <https://doi.org/10.1080/14702541.2015.1067327>

Photovoice. (2020). Behind the mask: A participatory photography project.
<http://www.photovoice.org/behind-the-mask-a-participatory-photography-project/>

Pineda, M. (2001). Las teorías clásicas de la comunicación: Balance de sus aportes y limitaciones a la luz del siglo XXI. *Opción*, 17, (36), 11-29.

Pimmer, C., Mhango, S., Mzumara, A., & Mbvundula, F. (2017). Mobile instant messaging for rural community health workers: a case from malawi. *Global Health Action*, 10(1), 1368236.
<https://doi.org/10.1080/16549716.2017.1368236>

Pink, S. (2015). *Doing visual ethnography: Images, media and representation in research*. Sage publications.

- Pontificia Universidad Católica del Perú (2019). Lista de verificación sobre la aplicación de principios éticos.
<https://investigacion.pucp.edu.pe/documentos/lista-verificacion-la-aplicacion-los-principios/attachment/lista-de-verificacion-sobre-la-aplicacion-de-los-principios-eticos/>
- Prado-Meza, C.; Carter, A. (2017). Fotovoz y desarrollo comunitario sostenible: La mujer en la agricultura y la transformación de espacios rurales.
- PROMPERÚ (2013) Guía N°12 Asociatividad para el Comercio Exterior.
http://repositorio.promperu.gob.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/176/Guia_12_Asociatividad_Comercio_Exterior_2014_keyword_principal.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Ramírez, M. D. M. (2011). El valor de la fotografía como objeto de estudio y en las investigaciones sobre comunicación: reflexiones teóricas. *Discursos Fotográficos*, 7(11), 55–76. <https://doi.org/10.543/19847939.2011v7i11p55>
- Repetto, L. (2006). Memoria y patrimonio: algunos alcances. *Revista de Cultura Pensar Iberoamérica*. OEI (8).
- Rey, L., Affodegon, W., Viens, I., Fathallah, H., & Arauz, M. J. (2020, 3 julio). *El método foto voz – Evaluación de las intervenciones sanitarias en salud global*. Pressbooks.
<https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/evalsalud/chapter/photovoicel/#:%7E:text=369>.-
,Foto%20voz%20es%20un%20proceso%20por%20el%20cual%20los%20individuos,propias%20comunidades%20(traduccin%20libre).
- Reyero, A. (2006). La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria:

- Una experiencia de la mirada. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9, 37-71.
- Reyes, Y. (2016). Enfoques y conceptos de cultura y su relación con la noción de identidad. *Didascalía Didáctica y Educación* (4).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6667025.pdf>
- Rincón, J. H. (2009). *Análisis de la identidad cultural andina en el contexto de los países andinos*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Rostow, W. W. (1965, 6 septiembre). *Las etapas del crecimiento económico: un manifiesto no comunista*. Fondo de Cultura Económica.
- Rueda, R. (2005). Apropiación social de las tecnologías de la información: ciberciudadanías emergentes. *Tecnología y Comunicación Educativas*, 41, 19-32.
- Salas Valdés, C. (2017). La Comunicación para el Cambio Social: una mirada participativa al concepto de desarrollo. *Janus*, 104–105.
http://janusonline.pt/images/anuario2017/2.3.5_CristinaValdés_Comunicación_CambioSocial.pdf
- Salinas, J. (2013). Políticas y gestión de las TIC para la inclusión digital. In *EdUTEC2013*. S. José, Costa Rica.
- Sanz, C. M., Noriega, A., Noguero, C., & Serra, R. (2018). Manejo de la técnica fotovoz como herramienta comunitaria. *RqR Enfermería comunitaria Revista de SEAPA*, 6(3), 42–56.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6861646#:~:text=Introducci%C3%B3n%20La%20t%C3%A9cnica%20Fotovoz%20es,situaci%C3%B3n%20social%20y%20de%20salud.>

- Scherer, J. (1995). Ethnographic photography in anthropological research. *Hockings*, 201-216.
- Secretariat, I. G., Bank, I. D., Culture, O. O. I. S. F. E. S. A., Market, S. C., & Caribbean, U. O. M. A. R. B. F. S. I. L. A. A. T. (2021). Evaluación del impacto del COVID-19 en las industrias culturales y creativas: Una iniciativa conjunta de MERCOSUR, UNESCO, BID, SEGIB y OEI. UNESCO Publishing.
- Selwyn, N. (2004). Reconsidering political and popular understandings of the digital divide. *New Media & Society*, 6(3), 341-362. <https://doi.org/10.1177/1461444804042519>
- Servaes, J. & Malikhao, P. (2007). Comunicación participativa: el nuevo paradigma. *Redes.Com : Revista de Estudios Para El Desarrollo Social de La Comunicación*, 4, 43-60.
file:///Users/solangecrousillat/Downloads/Dialnet
ComunicacionParticipativaElNuevoParadigma-3671275.pdf
- Silvera, W. (2020). Informe final Taller de fotografía participativa – Sicuani y Pitumarca.
- Sontag, S. (1973). Sobre la fotografía. Ediciones Alfaguara.
- Sontag, S. (1977). On photography. Penguin.
- Splitstoser, J. C., Dillehay, T. D., Wouters, J., & Claro, A. (2016). Early pre-Hispanic use of indigo blue in Peru. *Science advances*, 2(9), e1501623.
- Stone, R. (2012). *Art of the Andes: From Chavín to Inca*. Thames & Hudson.
- Sulca, O. L. (2020). Textiles Andinos: trabajo y labores que resisten. *Revista Humanismo Y Cambio Social*, (14), 26–32. <https://doi.org/10.5377/hcs.v0i14.9709>

TAFOS (2006) *País de Luz: Talleres de fotografía Social*, Perú 1986-1998. Pontificia Universidad Católica del Perú.

The University of Edinburgh. (2020). Ethics in Participatory Photography. Recuperado de <https://www.ed.ac.uk/arts-humanities-soc-sci/research/research-institutes/ecaes/research/themes/ethics-in-participatory-photography>

Townsend, L., Sathiaselan, A., Fairhurst, G., & Wallace, C. (2013). Enhanced broadband access as a solution to the social and economic problems of the rural digital divide. *Local Economy: The Journal of the Local Economy Policy Unit*, 28(6), 580-595. <https://doi.org/10.1177/0269094213496974>

UNESCO (2003), *Aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, 4-5.

UNESCO. (2013). *Ética de la fotografía participativa*. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000223568>

UNESCO Office Montevideo and Regional Bureau for Science in Latin America and the Caribbean, & Caribbean, U. O. M. R. B. S. L. A. (2022). *Patrimonio cultural inmaterial e inclusión social*. Van Haren Publishing.



UNICEF. (2020). Covid-kids: Our new life. <https://www.unicef.org/netherlands/en/covid-kids-our-new-life>





Universidad de Chile (2022). Principios generales de ética. <https://uchile.cl/investigacion/centro-interdisciplinario-de-estudios-en-bioetica/documentos/principios-generales-de-etica>





- Valencia, R. (2016). El tejido en la provincia de Canchis. Lima, Perú:
Ministerio de Cultura.
- Valenzuela, J. M. (2019). Ver con los otros. *Encartes*, 2(3), 259–265.
<https://doi.org/10.29340/en.v2n3.68>
- Van Dijk, J., & Hacker, K. (2003). The Digital Divide as a Complex and Dynamic Phenomenon. *The Information Society*, 19(4), 315–326.
<https://doi.org/10.1080/01972240309487>
- Van Dijk, J. (2012). *The network society* (3rd ed.). Sage.
- Villanueva v. (2019) Niveles alcanzados en el desarrollo de la identidad cultural regional en estudiantes de cuarto grado de primaria, después del Taller de Marinera Norteña desarrollado en el CPB “La Asunción” Trujillo, 2019.
<https://renati.sunedu.gob.pe/bitstream/sunedu/1582547/1/TRABAJO%20DE%20INVESTIG.%20VICTORIA%20VILLANUEVA.pdf>
- Villaseñor, A.I. & Zolla, M.E. (2012). Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura. *Cultura y representaciones sociales* 6 (12).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8398647>
- Villena, C. M. (2018). Cultura e identidad en los países andinos. *Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades*, (6), 27-36.
- Wang, C., & Burris, M. A. (1997). Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment. *Health Education & Behavior*, 24(3), 369–387.
<https://doi.org/10.1177/109019819702400309>
- Wang, C. C., & Redwood-Jones, Y. A. (2001). Photovoice Ethics: Perspectives from





- Flint Photovoice. *Health Education & Behavior*, 28(5), 560-572.
<https://doi.org/10.1177/109019810102800504>
- Wei, K. K., Teo, H., Chan, H. C., & Tan, B. C. Y. (2011). Conceptualizing and testing a social cognitive model of the digital divide. *Information Systems Research*, 22(1), 170-187. <https://doi.org/10.1287/isre.1090.0273>
- White, P., Podaima, B. W., & Friesen, M. R. (2014). Algorithms for smartphone and tablet image analysis for healthcare applications. *IEEE Access*, 2, 831-840.
<https://doi.org/10.1109/access.2014.2348943>
- Yáñez-Urbina, C., Figueroa Céspedes, I., Soto Cárcamo, J., & Sciolla Happke, B. (2018). La voz en la mirada: Fotovoz como una metodología para explorar los procesos de inclusión-exclusión desde la perspectiva del estudiantado. *Pensamiento Educativo: Revista de Investigación Educativa Latinoamericana*, 55(2), 1–16. <https://doi.org/10.7764/pel.55.2.2018.4>
- Yin, R. K. (1984). *Case Study Research: Design and Methods*, Applied social research Methods Series, Newbury Park CA, Sage.





**ANEXO 1: MATRIZ DE FOTOGRAFÍAS POR AUTORÍA Y TEMÁTICA ABORDADA – TALLER DE FOTOGRAFÍA PARTICIPATIVA EN
SICUANI Y PITUMARCA**




N°	Foto	Autora	Asociación	Temática	Categoría de análisis principal y secundario	Formato	Plano y Ángulo	Personajes y elementos identificados	Descripción de la escena
1		Avelina Cruz Condori	Qori Maqui	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano medio largo, ángulo normal	Mujer artesana, planta del chili-chili	Edith, mujer artesana perteneciente a la asociación Qori Maqui recoge plantas de chili chili como insumo para teñido de la fibra de alpaca. La toma es realizada duante el día en medio del campo, en la localidad de Sicuani.
2		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano americano, ángulo normal	Mujer artesana, planta de chili-chili	Avelina, mujer artesana perteneciente a la asociación Qori Maqui recoge plantas de chili chili como insumo para teñido de la fibra de alpaca. La toma es realizada durante el día, en medio del campo en la localidad de Sicuani. Avelina porta vestimenta típica perteneciente a la localidad de Quispicanchis.




3		Avelina Cruz Condori	Qori Maqui	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Hombre junto con árbol	Esteban, esposo de la señora Avelina Cruz, recoge también más hojas para el proceso de tinturado de la fibra de alpaca. La toma es realizada durante el día, en medio del campo de la localidad de Sicuani.
4		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano medio largo, ángulo normal con profundidad de campo	Dos mujeres artesanas, arbustos, naturaleza local	Se observa a dos mujeres artesanas (Avelina y Eulogia), quienes se encuentran realizando sus prácticas diarias de recojo de hojas tintóreas para la fibra de alpaca. La toma es realizada en medio del día en la localidad de Sicuani. Las artesanas visten ropa local, mientras que Avelina especialmente porta ropa típica perteneciente a la localidad de Quispicanchis.
5		Magdalena Espetia Charaje	Qori Maqui	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano entero, ángulo normal	Grupo de mujeres y hombre, plantas de fondo, hojas.	Grupo de artesanas de la asociación Qori Maqui acompañadas por Esteban – esposo de sra. Avelina- sostienen en sus manos las plantas tintóreas recolectadas. La toma es realizada en el campo a las afueras de la localidad de Sicuani. Se observa a todos portar mascarilla dado el contexto producido por la COVID-19.
6		Jacinta Mamani Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano medio largo, ángulo muy ligeramente picado.	Mujer y árbol, naturaleza local	Señora Avelina continúa sus labores diarias de recolección de plantas tintóreas. Se desconoce el nombre de la planta específicamente. La toma es realizada durante el día en el campo a las afueras de la localidad de Sicuani. Se observa además de la vestimenta típica, portar una mascarilla tejida en telar de cintura, dado el contexto de la COVID-19.





7		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: teñido	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano entero, ángulo normal	Mujer, fibras de alpaca, ollas de barro, fogón, toma en interior de vivienda.	Se observa a la señora Avelina Cruz, sacando con un palo una madeja de fibra de alpaca que ha atravesado un proceso de ebullición en una olla de barro con tintes y mordientes naturales para obtener la coloración amarilla. En la foto se muestra un palo adicional sostenido por alguien más con fibra de otro color (morado). La toma está hecha en el patio interior de la vivienda de la señora Avelina.
8		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: teñido	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano medio, ángulo ligeramente picado.	Manos de mujeres, fibras de alpaca, ollas, fogón, toma al interior de vivienda.	Se observan dos manos (Avelina y Eulogia) moviendo su olla de barro en estado de ebullición, y sacando una madeja de fibra de alpaca con parte de ella siendo tinturada de color ocre. Se observa una tercera olla donde se está poniendo a hervir hojas. La fotografía está hecha en el patio interior de la vivienda de la señora Avelina, en la localidad de Sicuani.
9		Avelina Cruz Condori	Qori Maqui	Práctica cultural: hilado	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal con profundidad de campo	Mujeres, fibras de alpaca, toma al interior de vivienda	Se observa un grupo de mujeres (Edith, Jacinta y Eulogia) que se encuentran en fila enmadejando la fibra de alpaca luego de ser hilada en forma de 8. Se observa la profundidad de campo en la fotografía, así como la misma constituye en una práctica cultural recuperada de tiempos ancestrales. La toma está hecha durante el día en el patio exterior de la vivienda de la señora Avelina Cruz.
10		Eulogia Suni Mamani	Qori Maqui	Práctica cultural: teñido	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano entero, ángulo muy ligeramente picado.	Grupo de mujeres, fibra de alpaca, olla en proceso de ebullición, toma al interior de vivienda.	Se observa a un grupo de mujeres (Edith, Jacinta y Magdalena), en medio del proceso de teñido de fibra de alpaca. En la foto, la señora Edith se encuentra colocando la fibra de alpaca sin tinturar para comenzar el proceso. Las otras señoras se aseguran que la fibra entre a la olla y mover la misma para lograr homogeneidad.




11		Magdalena Espetia Charaje	Qori Maqui	Práctica cultural: hilado	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano entero, ligeramente picado.	Mujeres artesanas, fibra de alpaca, conos. Toma realizada al interior de vivienda.	Se observa a dos mujeres artesanas realizando el enmadejado previo a la puesta de la fibra para el proceso de tinturado natural. Se enmadeja la fibra en forma de ocho. La toma está hecha en el patio interior de la vivienda de la señora Avelina Cruz.
12		Magdalena Espetia Charaje	Qori Maqui	Práctica cultural: teñido	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano medio, ángulo ligeramente picado	Mujeres artesanas, fibra de alpaca, ollas de barro. Toma realizada al interior de vivienda.	Se observa a Edith revolviendo las fibras de alpaca que están dentro de la olla hirviendo junto con hojas tintóreas. Aparentemente, está revisando si el proceso de tinturado sigue su curso. La toma está hecha en el patio interior de la vivienda de la señora Avelina Cruz.
13		Magdalena Espetia Charaje	Qori Maqui	Práctica cultural: hilado	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano americano, ángulo normal	Mujer artesana, fibra de alpaca hilada. Toma realizada al interior de vivienda	Se observa a la señora Eulogia realizando la labor de enmadejar la fibra de alpaca en forma de 8 antes de proceder al proceso de hervor de la fibra para su tinturado. La señora Eulogia está vestida con una pollera y una chompa de color naranja, como parte de su vestimenta diaria. La toma está hecha en el patio interior de la vivienda de la señora Avelina Cruz.
14		Eulogia Suni Mamani	Qori Maqui	Práctica cultural: teñido	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujeres, fibra de alpaca, ollas de barro hirviendo, fogón. Toma realizada al interior de vivienda	Señoras pertenecientes a la asociación Qori Maqui (Edith, Jacinta y Avelina) se encuentran revisando si las fibras de alpaca terminaron de tinturarse. Se nota en las manos de la señora Avelina, la fibra de color amarillo, mientras que las otras fibras recién empezarán su proceso de tinturado. La toma está hecha en el patio interior de la vivienda de la señora Avelina Cruz.





15		Avelina Cruz Condori	Qori Maqui	Práctica cultural: hilado	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano americano, ángulo ligeramente picado	Mujeres, fibra de alpaca. Toma realizada al interior de vivienda	En la fotografía se observa a la señora Jacinta y más al fondo a la señora Eulogia realizando el acto de enmadejar la fibra de alpaca en forma de 8 para que luego esta proceda al proceso del tinturado. La toma está hecha en el patio interior de la vivienda de la señora Avelina Cruz.
16		Eulogia Suni Mamani	Qori Maqui	Práctica cultural: teñido	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujeres, fibra de alpaca, ollas de barro hirviendo, fogón. Toma realizada al interior de vivienda	Las señoras Edith y Avelina se encuentran revisando el estado de tinturado de color verde de la fibra de alpaca. Se observa en una batea una madeja de fibra de alpaca de color ocre que ya ha sido terminada de tinturar. La toma está hecha en el patio interior de la vivienda de la señora Avelina Cruz.
17		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: teñido	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujeres, fibra de alpaca, ollas de barro hirviendo, fogón. Toma realizada al interior de vivienda	Las señoras Eulogia y Avelina recogen las fibras que han finalizado de tinturarse de color amarillo y de color morado. Se observa en la foto un fogón a leña. La toma está hecha en el patio interior de la vivienda de la señora Avelina Cruz.
18		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Colores	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujer, fibra de colores. Toma realizada en campo abierto.	Se observa a la señora Avelina Cruz con ropa típica de Quispicanchis en el campo abierto junto con una serie de madejas de fibra de alpaca que ya ha sido tinturada con anterioridad. Se muestra en la foto una diversidad de colores como: amarillo, ocre, rojo, púrpura, morado y verde. Además, se observa en la foto a la señora Avelina extendiendo sus brazos enseñando a la cámara un hilo fino de alpaca junto a su rueca o q. push'ka.





19		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Colores	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo muy ligeramente picado	Mujer, fibra de colores. Toma realizada en campo abierto.	Se observa a la señora Avelina Cruz con ropa típica de Quispicanchis esta vez sentada en el campo abierto junto con una serie de madejas de fibra de alpaca que ya ha sido tinturada con anterioridad. Se muestra en la foto una diversidad de colores como: amarillo, ocre, rojo, púrpura, morado y verde. Además, se observa en la foto a la señora Avelina realizando la práctica cultural del hilado en rueca o q. push'ka.
20		Magdalena Espetia Charaje	Qori Maqui	Práctica cultural: Colores	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano entero, ángulo picado	Mujeres, fibra de colores. Toma realizada en campo abierto.	Se observa a las señoras Edith Kana y Avelina Cruz con ropa típica de Quispicanchis esta vez sentada en el campo abierto junto con una serie de madejas de fibra de alpaca que ya ha sido tinturada con anterioridad. Se muestra en la foto una diversidad de colores como: amarillo, ocre, rojo, púrpura, morado y verde. Además, ambas artesanas se encuentran realizando la práctica cultural del hilado en rueca o q. push'ka.
21		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Colores	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano entero, ángulo normal	Mujer, fibra de colores. Toma realizada en campo abierto.	Se observa a la señora Avelina Cruz con ropa típica de Quispicanchis esta vez sentada en el campo abierto junto con una serie de madejas de fibra de alpaca que ya ha sido tinturada con anterioridad. Se muestra en la foto una diversidad de colores como: amarillo, ocre, rojo, púrpura, morado y verde. Además, se observa en la foto a la señora Avelina realizando la práctica cultural del hilado en rueca o q. push'ka. Específicamente en esta foto se encuentra girando la rueca para que el hilo quede enrollado.




22		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Colores	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano entero, ángulo normal	Mujer, fibra de colores. Toma realizada en campo abierto.	Se observa a la señora Avelina Cruz con ropa típica de Quispicanchis esta vez sentada en el campo abierto junto con una serie de madejas de fibra de alpaca que ya ha sido tinturada con anterioridad. Se muestra en la foto una diversidad de colores como: amarillo, ocre, rojo, púrpura, morado y verde. Además, se observa en la foto a la señora Avelina realizando la práctica cultural del hilado en rueca o q. push'ka.
23		Jacinta Mamani Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Colores	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Grupo de mujeres y hombre, fibra de colores. Toma realizada en campo abierto.	Se observa a las señoras pertenecientes a la asociación Qori Maqui (Avelina, Edith, Magdalena) junto con Esteban – el esposo de Avelina- sosteniendo algunas algunas madejas, mientras que en la parte de abajo se encuentran colocadas la serie completa de madejas de fibra de alpaca que ya ha sido tinturada con anterioridad. Se muestra en la foto una diversidad de colores como: amarillo, ocre, rojo, púrpura, morado y verde. Además, se observa en la foto a la señora Avelina realizando la práctica cultural del hilado en rueca o q. push'ka.
24		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Colores	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujeres, fibra de colores. Toma realizada en campo abierto.	Se observa a las señoras Avelina y Magdalena sentadas en el campo abierto junto con una serie de madejas de fibra de alpaca que ya ha sido tinturada con anterioridad. Se muestra en la foto una diversidad de colores como: amarillo, ocre, rojo, púrpura, morado y verde. Además, se observa en la foto a la señora Avelina realizando la práctica cultural del hilado en rueca o q. push'ka, mientras que la señora Magdalena se encuentra enseñando una fibra tinturada de color rosado.





25		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Colores	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujeres, fibra de colores. Toma realizada en campo abierto.	Se observa a las señoras Avelina y Magdalena sentadas en el campo abierto junto con una serie de madejas de fibra de alpaca que ya ha sido tinturada con anterioridad. Se muestra en la foto una diversidad de colores como: amarillo, ocre, rojo, púrpura, morado y verde. Además, se observa en la foto a la señora Avelina realizando la práctica cultural del hilado en rueca o q. push'ka, mientras que la señora Magdalena se encuentra enseñando una fibra tinturada de color rosado.
26		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Colores	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano entero, ángulo normal	Mujer, fibras de alpaca de colores. Toma realizada en campo abierto.	Se observa a la señora Magdalena quien se encuentra sentada en campo abierto junto con una serie de madejas de fibra de alpaca que ya ha sido tinturada con anterioridad. Aquí, la señora Magdalena se encuentra enseñando a la cámara una muestra de fibra rosada. Del mismo modo, es importante notar que la señora se encuentra portando una mascarilla hecha en telar de cintura debido al contexto de ese entonces por el COVID-19.
27		Jacinta Mamani Quispe	Qori Maqui	Práctica cultural: Colores	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Grupo de mujeres y hombre, fibra de colores. Toma realizada en campo abierto.	Se observa a las señoras pertenecientes a la asociación Qori Maqui (Avelina, Edith, Magdalena) junto con Esteban – el esposo de Avelina- sosteniendo algunas algunas madejas, mientras que en la parte de abajo se encuentran colocadas la serie completa de madejas de fibra de alpaca que ya ha sido tinturada con anterioridad. Se muestra en la foto una diversidad de colores como: amarillo, ocre, rojo, púrpura, morado y verde. Además, se observa en la foto a la señora Avelina realizando la práctica cultural del hilado en rueca o q. push'ka.
28		Jacinta Mamani Quispe	Qori Maqui	Nuestros productos – nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de	JPG	Plano americano, ángulo normal	Mujeres, productos realizados en telar ancestral. Toma	Se observa a las señoras Avelina y Edith exponiendo en un espacio abierto todos sus productos realizados mediante la técnica de telar de cintura. Entre los principales productos se observan chales, chalinis, así como también



					patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.			realizada en exteriores.	carteras, morrales, monederos y chuspas. Los colores predominantes de los productos son el color rosado y rojo. Del mismo modo, se identifica aunque con dificultad, las iconografías de la flor de la papa o papa tik'a, así como la iconografía de rosas.
29		Jacinta Mamani Quispe	Qori Maqui	Nuestros productos – nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano entero, ángulo normal	Mujeres, productos realizados en telar ancestral. Toma realizada en exteriores.	Se observa a las señoras Avelina y Edith alistando sus productos en un espacio abierto, aparentemente para una feria. Todos sus productos realizados mediante la técnica de telar de cintura. Entre los principales productos se observan chales, chalinas, así como también carteras, morrales, monederos y chuspas. Los colores predominantes de los productos son el color rosado y rojo. Del mismo modo, se identifica aunque con dificultad, las iconografías de la flor de la papa o papa tik'a, así como la iconografía de rosas.
30		Edith Kana Quispe	Qori Maqui	Nuestros productos – nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo picado	Chalinas y gorros	En esta foto se observa una muestra de chalinas realizadas en telar de cintura así como de gorros realizado con la técnica de 5 palitos. Los colores predominantes de esta muestra de productos es el color rojo.
31		Lidia Huamán Huaraya	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano americano, ángulo normal	Mujer artesana con bebé, planta tintórea	Eva Nely, mujer artesana se encuentra junto a su hijo. Ella, perteneciente a la asociación Apu Auquis -Mapani Harapampa- recoge hojas de los arbustos de la zona como insumo para teñido de la fibra de alpaca. La toma es realizada durante el día en medio del campo, en la localidad de Pitumarca.





32		Eva Nely Rojo Bisa	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano americano, ángulo normal	Mujer artesana, planta tintórea	Lidia Huamán, mujer artesana perteneciente a la asociación Apu Auquis -Mapani Harapampa-recoge hojas de los arbustos de la zona como insumo para teñido de la fibra de alpaca. La toma es realizada durante el día en medio del campo, en la localidad de Pitumarca. Nótese que la señora Lidia Huamán viste el traje típico de Pitumarca, con pollera negra, chaleco rojo y montera.
33		Timotea Dueñas Cusimayta	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano medio, ángulo normal	Mujer artesana, planta tintórea	Josefa, mujer artesana perteneciente a la asociación Apu Auquis -Mapani Harapampa-recoge hojas de los arbustos de chili chili de la zona como insumo para teñido de la fibra de alpaca. La toma es realizada durante el día en medio del campo, en la localidad de Pitumarca. Nótese que la señora Josefa también viste el traje típico de Pitumarca, con pollera negra, chaleco rojo y montera.
34		Lidia Huamán Huaraya	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano americano, ángulo normal	Mujer artesana con bebé, planta tintórea	Eva Nely, mujer artesana se encuentra junto a su hijo. Ella, perteneciente a la asociación Apu Auquis -Mapani Harapampa- recoge hojas de los arbustos de la zona como insumo para teñido de la fibra de alpaca. La toma es realizada durante el día en medio del campo, en la localidad de Pitumarca
35		Bacilia Mamani Irco	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano americano, ángulo muy ligero y picado	Mujer artesana, plantas y arbustos.	Lidia Huamán, mujer artesana perteneciente a la asociación Apu Auquis -Mapani Harapampa-recoge hojas especiales que sirven para el lavado de las fibras. La toma es realizada durante el día en medio del campo, en la localidad de Pitumarca. Nótese que la señora Lidia Huamán viste el traje típico de Pitumarca, con pollera negra, chaleco rojo y montera.





36		Luisa Suico Yucra	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano americano, ángulo normal	Mujer artesana, plantas y arbustos.	Josefa, mujer artesana perteneciente a la asociación Apu Auquis -Mapani Harapampa-recoge hojas de los arbustos de chili chili y la muestra a la cámara, como insumo para teñido de la fibra de alpaca. La toma es realizada durante el día en medio del campo, en la localidad de Pitumarca. Nótese que la señora Josefa también viste el traje típico de Pitumarca, con pollera negra, chaleco rojo y montera.
37		Eva Nely Rojo Bisa	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano americano, ángulo ligeramente picado	Mujer artesana, plantas y arbustos.	Josefa, mujer artesana perteneciente a la asociación Apu Auquis -Mapani Harapampa-recoge hojas de los arbustos (planta no identificada) de la zona como insumo para teñido de la fibra de alpaca. La toma es realizada durante el día en medio del campo, en la localidad de Pitumarca. Nótese que la señora Josefa también viste el traje típico de Pitumarca, con pollera negra, chaleco rojo y montera.
38		Lidia Huamán Huaraya	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano americano, ángulo ligeramente contrapicado	Mujer artesana, plantas y arbustos.	Josefa, mujer artesana perteneciente a la asociación Apu Auquis -Mapani Harapampa-recoge hojas de los arbustos (planta no identificada) de la zona como insumo para teñido de la fibra de alpaca. La toma es realizada durante el día en medio del campo, en la localidad de Pitumarca. Nótese que la señora Josefa también viste el traje típico de Pitumarca, con pollera negra, chaleco rojo y montera.
39		Josefa Chuquichampi Cutiri	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: Recoger plantas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano americano, ángulo normal	Mujer artesana, bebé, plantas y arbustos.	Eva Nely, mujer artesana se encuentra junto a su hijo. Ella, perteneciente a la asociación Apu Auquis -Mapani Harapampa-recoge hojas de los arbustos de la zona como insumo para teñido de la fibra de alpaca. La toma es realizada durante el día en medio del campo, en la localidad de Pitumarca




40		Bacilia Mamani Irco	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: tejido en otras técnicas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujeres artesanas tejiendo, telares, pequeños productos tejidos para navidad	Mujeres artesanas pertenecientes a la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa- (Lidia Huamán, Josefa Chuquichampi y Eva Nely) se encuentran tejiendo en la técnica de crochet productos pequeños con motivos navideños. En el fondo de la toma, se observa un tendal con una serie de telares terminados, aparentemente chales grandes. Por otro lado, se exhiben también parte de los adornos navideños terminados hechos a crochet y a palitos. Las 3 artesanas se encuentran vestidas con traje típico de Pitumarca.
41		Bacilia Mamani Irco	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: tejido en otras técnicas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujeres artesanas tejiendo, telares, pequeños productos tejidos para navidad	Mujeres artesanas pertenecientes a la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa- (Lidia Huamán, Josefa Chuquichampi y Eva Nely) se encuentran tejiendo en la técnica de crochet productos pequeños con motivos navideños. En el fondo de la toma, se observa un tendal con una serie de telares terminados, aparentemente chales grandes. Por otro lado, se exhiben también parte de los adornos navideños terminados hechos a crochet y a palitos. Las 3 artesanas se encuentran vestidas con traje típico de Pitumarca.
42		Bacilia Mamani Irco	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: tejido en otras técnicas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujeres artesanas tejiendo, telares, pequeños productos tejidos para navidad	Mujeres artesanas pertenecientes a la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa- (Lidia Huamán, Josefa Chuquichampi y Eva Nely) se encuentran tejiendo en la técnica de crochet productos pequeños con motivos navideños. En el fondo de la toma, se observa un tendal con una serie de telares terminados, aparentemente chales grandes. Por otro lado, se exhiben también parte de los adornos navideños terminados hechos a crochet y a palitos. Las 3 artesanas se encuentran vestidas con traje típico de Pitumarca.

43		Josefa Chuquichampi Cutiri	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Nuestro producto – nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo semi cenital	Productos pequeños con motivo de navidad tejidos a crochet terminados, hilos de colores.	Se exhiben una serie de pequeños productos tejidos a crochet y a palitos con motivos navideños, especialmente para colgar en el árbol de navidad. Entre los diseños se observa un árbol de navidad, una campana, botas, gorros y estrellas. Además, se muestran los hilos que fueron parte de la materia prima para realizar estos productos.
44		Josefa Chuquichampi Cutiri	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: tejido en otras técnicas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujer artesana tejiendo, telares, pequeños productos tejidos para navidad	Lidia, mujer artesana de la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa- está tejiendo en la técnica de crochet productos pequeños con motivos navideños. En el fondo de la toma, se observa un tendal con una serie de telares terminados, aparentemente chales grandes. Por otro lado, se exhiben también parte de los adornos navideños terminados hechos a crochet y a palitos.
45		Lidia Huamán Huaraya	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: tejido en otras técnicas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujer artesana tejiendo, telares, pequeños productos tejidos para navidad	Eva Nely, mujer artesana de la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa- está tejiendo en la técnica de crochet productos pequeños con motivos navideños. En el fondo de la toma, se observa un tendal con una serie de telares terminados, aparentemente chales grandes. Por otro lado, se exhiben también parte de los adornos navideños terminados hechos a crochet y a palitos.
46		Eva Nely Rojo Bisa	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: tejido en otras técnicas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo normal	Mujer artesana tejiendo, telares, pequeños productos tejidos para navidad	Josefa, mujer artesana de la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa- está tejiendo en la técnica de crochet productos pequeños con motivos navideños. En el fondo de la toma, se observa un tendal con una serie de telares terminados, aparentemente chales grandes. Por otro lado, se exhiben también parte de los adornos navideños terminados hechos a crochet y a palitos.

47		Eva Nely Rojo Bisa	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Nuestro producto nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, two shot con escorzo, ángulo ligeramente picado	Mujeres artesanas, telares, pequeños productos tejidos para navidad	En la toma se encuentran las mujeres artesanas Lidia y Josefa de la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa-. Lidia sonriente muestra algunos de sus productos terminados: un poncho miniatura realizado en la técnica de telar de cintura, y un pequeño adorno hecho a crochet con motivo navideño. En la toma, se ve a la señora Josefa quien le está tomando una foto a la señora Lidia con su celular. En el fondo se observan además telares terminados. Los colores característicos de Pitumarca son por lo general más opacos a comparación de las otras zonas del Cusco. Se observa con claridad algunas iconografías, como la mano del puma o q. puma maki en la zona diagonal del telar más grande situado a la izquierda de Lidia. También se observan iconografías de flores de papa agrupadas y animales.
48		Eva Nely Rojo Bisa	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Nuestro producto nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general two shot con escorzo, ángulo ligeramente picado	Mujeres artesanas, telares, pequeños productos tejidos para navidad	En la toma se encuentran las mujeres artesanas Lidia y Josefa de la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa-. Lidia sonriente muestra algunos de sus productos terminados: un poncho miniatura realizado en la técnica de telar de cintura, y un pequeño adorno hecho a crochet con motivo navideño. En la toma, se ve a la señora Josefa quien le está tomando una foto a la señora Lidia con su celular. En el fondo se observan además telares terminados. Los colores característicos de Pitumarca son por lo general más opacos a comparación de las otras zonas del Cusco. Se observa con claridad algunas iconografías, como la mano del puma o q. puma maki en la zona diagonal del telar más grande situado a la izquierda de Lidia. También se observan iconografías de flores de papa agrupadas y animales.

49		Lidia Huamán Huaraya	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: tejido en otras técnicas	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, two shot con escorzo, ángulo normal	Mujeres artesanas, telares, pequeños productos tejidos para navidad	En la toma se encuentran las mujeres artesanas Josefa y Eva Nely de la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa-. Josefa se encuentra terminando de tejer un pequeño adorno hecho a crochet con motivo navideño. En la toma, se ve a la señora Eva Nely quien le está tomando una foto a la señora Josefa con su celular. En el fondo se observan además telares terminados. Así también en el piso se observan alguno de los productos tejidos a crochet también culminados.
50		Lidia Huamán Huaraya	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Nuestro producto – nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, two shot con escorzo, ángulo normal	Mujeres artesanas, telares, pequeños productos tejidos para navidad	En la toma se encuentran las mujeres artesanas Josefa y Eva Nely de la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa-. Josefa se encuentra ahora enseñando el adorno hecho a crochet con motivo navideño terminado. En la toma, se ve a la señora Eva Nely quien le está tomando una foto a la señora Josefa con su celular. En el fondo se observan además telares terminados. Así también en el piso se observan alguno de los productos tejidos a crochet también culminados.
51		Josefa Chuquich ampi Cutiri	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Nuestro producto – nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Primer plano, ángulo cenital	Campanas tejidas a crochet terminadas	En la foto se observan dos campanas rojas tejidas a crochet, como parte de la muestra de productos terminados con motivo navideño para ser colgados al árbol de navidad.
52		Josefa Chuquich ampi Cutiri	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Nuestro producto – nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial.	JPG	Primer plano, ángulo cenital	Árbol navideño tejido a crochet	En la foto se observa un arbolito navideño tejido a crochet, como parte de la muestra de productos terminados con motivo navideño para ser colgados al árbol. Este tejido utiliza algunos elementos adicionales, como botones, un pequeño pompón y un adorno en la parte superior.

					Secundario: identidad cultural.				
53		Josefa Chuquichampi Cutiri	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Nuestro producto nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Primer plano, ángulo cenital	Botas navideñas tejidas a crochet	En la foto se observan dos botas navideñas tejidas con la técnica de crochet y con una tira adicional tejida para colgar, tratándose así de adornos para colgar al árbol navideño. Se emplearon los colores típicos de la fecha, como el rojo, el amarillo y el blanco.
54		Josefa Chuquichampi Cutiri	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Nuestro producto nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Primer plano, ángulo cenital	Chalina tejida en telar de cintura	En la foto se muestra una típica chalina tejida en telar de cintura a punto de ser terminada y retirada del telar de cintura. Los colores predominantes de esta chalina son los beige y marrones, muy típicos de Pitumarca. También, entre las iconografías, destaca la iconografía de las flores de papa reunidas en racimos, además de las típicas figuras romboides de esta zona del Cusco.
55		Josefa Chuquichampi Cutiri	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Nuestro producto nuestra historia	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Primer plano, ángulo cenital	Tapete tejido en telar de cintura	En la foto se muestra al grupo de mujeres artesanas pertenecientes a la asociación Apu Auquis – Mapani Harapampa en las ruinas de Machu Pitumarca, específicamente exhibiendo sus obras en medio de la COVID-19 para poder vender las mismas en ese escenario.
56		Timotea Dueñas Cusimayta	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: tejido en telar ancestral	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial.	JPG	Three shot plano general, ángulo muy ligerame	Mujeres artesanas, telar de cintura, celular	En la fotografía se muestra a la señora Eva Nely quien se encuentra en la acción de tomar una foto desde su celular a sus compañeras Lidia y Josefa, quienes se encuentran tejiendo en telar de cintura o q. pampa away un chal y una chalina respectivamente. En la foto se observa el instrumento de telar de cintura, sus elementos que

					Secundario: identidad cultural.		nte picado.		la componen y las urdimbres que componen los tejidos. El color predominante del tejido de la señora Lidia es el rojo, mientras que para Josefa el azul.
57		Lidia Huamán Huaraya	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: tejido en telar ancestral	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano medio, ángulo picado	Mujer artesana, telar de cintura	En la fotografía se muestra a Eva Nely de espaldas, realizando una chalina mediante la técnica de telar de cintura. Se puede observar el producto a medio hacer, las urdimbres que componen el tejido así como la iconografía empleada. En cuanto a la iconografía, Eva Nely está diseñando unas chaskas o estrellas. Además, se observa en su mano el hueso de llama, instrumento especial para ordenar las urdimbres durante el acto de tejer.
58		Josefa Chuquich ampi Cutiri	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: tejido en telar ancestral	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano general, ángulo picado	Mujer artesana, telar de cintura	En la fotografía se muestra a Lidia Huamán tejiendo en telar de cintura un chal, de color predominantemente rojo, muy característico de Pitumarca. Se observa el tejido todavía a medio hacer. Tiene un campo iconográfico marcado por el color amarillo.
59		Josefa Chuquich ampi Cutiri	Apu Auquis – Mapani Harapampa	Práctica cultural: tejido en telar ancestral	Principal: Textil ancestral como expresión de patrimonio inmaterial. Secundario: identidad cultural.	JPG	Plano medio, ángulo picado	Mujer artesana, telar de cintura	En la fotografía se muestra a Lidia Huamán esta vez de espaldas, tejiendo en telar de cintura un chal, de color predominantemente rojo, muy característico de Pitumarca. Se observa el tejido todavía a medio hacer. Tiene un campo iconográfico marcado por el color amarillo. En esta fotografía se puede observar además la técnica en el movimiento de los dedos de la señora Lidia para poder entrelazar los hilos y formar cada hilera del tejido.

Elaboración propia.