

# PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

## Escuela de Posgrado



Alteridad 2.0: textualidades audiovisuales y autorrepresentación a través de las redes sociales online de un emprendimiento artístico familiar de Ayacucho, Perú. El caso de una joven artista conocida como Renata Flores Rivera. Una aproximación desde la etnografía audiovisual.

Tesis para obtener el grado académico de  
Maestro en Antropología Visual

que presenta:

*David Alberto Escalante Euán*

Asesor:

*Alonso Quinteros Meléndez*

Co-Asesora:

*Gisela Elvira Canepa Koch*


Lima, 2024


## Informe de Similitud

Nosotros, Gisela Elvira Cánepa Koch y Alonso Quinteros Meléndez, docentes de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesores de la tesis/el trabajo de investigación titulado *Alteridad 2.0: textualidades audiovisuales y autorepresentación a través de las redes sociales online de un emprendimiento artístico familiar de Ayacucho, Perú. El caso de una joven artista conocida como Renata Flores Rivera. Una aproximación desde la etnografía audiovisual*, dejamos constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 6%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software Turnitin el 22 de noviembre, 2024.
- Hemos 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, 23 de noviembre, 2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: GISELA ELVIRA CANEPA KOCH	
DNI: 09144486	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-4686-9938">https://orcid.org/0000-0002-4686-9938</a>	

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: ALONSO QUINTEROS MELENDEZ	
DNI: 43671358	Firma: 
ORCID: 0000-0001-9958-3426	

## Dedicatoria

*A Mérida, Zoe y Mateo,*  
Mis sobrinas y sobrino;  
A mi madre que partió al cosmos mientras  
yo caminaba por Buenos Aires y  
realizaba esta investigación en el extranjero;  
A mis hermanas y hermanos  
A mis tías por recibirme  
*A Gabbo* por brindarme un espacio de aprendizaje  
para reescribir este trabajo en Mérida, México;  
*A Eva A. Muzaurieta* por su amistad sincera  
A mis colegas artistas creadores

## Agradecimientos

Un proyecto de investigación nunca es un esfuerzo individual. Hay una diversidad de personas e instituciones que nos acompañan y confortan en momentos clave. Extiendo mis profundos agradecimientos al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA–Gobierno de México) y al Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACYT–Gobierno de México) por el apoyo otorgado mediante el programa de becas para estudios en el extranjero FONCA–CONACYT, convocatoria 2018–2020. Asimismo, agradezco profundamente al Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico 2018 de la Secretaría de Cultura del Estado de Yucatán (PECDA–SEDECULTA–Yucatán, México), en especial al equipo administrativo por sus atenciones. Del mismo modo, este trabajo se debe a las aportaciones técnicas, tecnológicas y teóricas del Laboratorio de Antropología Visual (LAV) de la Maestría en Antropología Visual de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), así como a su extensa red de bibliotecas en Ciencias Sociales, Humanidades, Artes, Teologías y a su hemeroteca, siempre atentos y serviciales.

De igual manera, me encuentro agradecido con los profesores y profesoras de la Maestría en Antropología Visual de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Dra. Makena Ulfe Young, Dr. Guillermo Salas Careño, Dr. Gerardo Castillo Guzmán, Mtra. Mercedes Figueroa Espejo, Mtro. Mauricio Godoy Paredes, Mtra. Sofía Velázquez Núñez y con los asesores del trabajo, el Mtro. Alonso Quinteros Meléndez, la Dra. Gisela Cánepa Koch y el Dr. Juan Carlos Callirgos Patroni. Aprendí en cada una de las sesiones y los diálogos. Su labor ha sido un aliciente.

Esta investigación documental también debe su origen en una serie de esfuerzos previos. Fueron imprescindibles las cartas de recomendación de Adela Vázquez Veiga, profesora en la Universidad Autónoma de Yucatán, UADY y la Universidad Autónoma de México, UNAM; de Eddie Avila, director de Rising Voices y Global Voices NGO; de Juan de Dios Barrueta Rath, director artístico de Murmurante Producciones A.C.; de Paul Rodríguez, investigador de la fonoteca Adda Navarrete de la Escuela Superior de Artes de Yucatán, ESAY; de Yazmín Novelo Montejo, profesora de la UADY y activista por la revitalización lingüística del maya yucateco; así como por los jurados y equipo administrativo de las convocatorias del FONCA–CONACYT 2018–2020 y el

PECDA–SEDECULTA 2018, que creyeron en esta propuesta de investigación sin conocerme. Mis más profundas gratitudes.

No es de menor importancia reconocer un proyecto documental que ya no pudo formar parte de esta investigación formal. Se trata de /Beyo’: esa lengua extraña/, un esfuerzo colaborativo en el que pude coincidir con personas de la península de Yucatán, y que ahora residen en San Francisco, EEUU, Tekax y Mérida en Yucatán, México y Québec, Canadá. Mis profundas gratitudes a Dino Chan y familia, Maricarmen Sordo, Lorenzo Itzá, Nelson Ibarra, Danya Leal, Jairo Mukul, Lusy Góngora, Susana Ávila, Alberto Pech, Alberto Pérez. De igual importancia, mi agradecimiento profundo a Laura Carrillo Bracamonte del departamento de Cultura del Ayuntamiento de Mérida y al programa Fondos Municipales para la Cultura Sustentable del 2019, por su apoyo y comprensión. Estoy seguro que en estas páginas y en la presente etnografía audiovisual también encontrarán un espejo con el cual mirarnos para seguir dialogando.

Extiendo un agradecimiento cordial al colectivo audiovisual Maizal por permitirme aportar a sus proyectos y aprender de ustedes durante mi estancia en el Perú: Luz Estrello, Julio Cesar Gonzáles, Candy Mu, Victor Yzabeta, Amanda González, Gabriela Koc, amistades colaboradoras. Gracias infinitas.

Un agradecimiento especial a Mariana Breytmann, una colega que conocí en Filipinas por Global Voices NGO y que amablemente me apoyó en mi visita a New York, EEUU. Otro agradecimiento muy entrañable a May Wejebe, quien me recibió en Ciudad de México cuando este viaje apenas iniciaba. Nada de esto hubiera sido posible sin su soporte.

## Resumen

La presente investigación corresponde a la parte escrita y teórica de un trabajo audiovisual etnográfico y se inscribe en el contexto por COVID19 en Lima y en Ayacucho, Perú durante 2020 y 2021. En este trabajo se analizan las representaciones audiovisuales de un emprendimiento artístico familiar que se articula a partir de una joven de Ayacucho, Perú, conocida como Renata Flores Rivera. En la investigación se reformulan las aproximaciones previas que enfatizan la labor de un sujeto individual que se desenvuelve como proyecto artístico y se propone una perspectiva antropológica que reflexiona las relaciones familiares y la confesionalidad de los sujetos de investigación a través de sus redes sociales en línea. La investigación sugiere comprender a un proyecto de emprendedurismo artístico familiar que está en proceso de aprendizaje sobre la representación y la autorrepresentación a través de imágenes y sonidos en el mundo *online*, pero que depende y es afectada por los relatos que pertenecen al mundo *offline*. Asimismo, se aborda la fragilidad de las instituciones locales, regionales y nacionales próximas al neoliberalismo y que por múltiples razones no pueden articularse para brindar todos los derechos humanos a su comunidad, lo cual se pone en evidencia por los efectos de la pandemia por COVID19. Se revisan las implicaciones de la producción audiovisual de los sujetos en tanto textualidades audiovisuales, dentro de una teoría del control cultural, como corporalidades que se enuncian a partir de los dispositivos tecnológicos de grabación usados en estos procesos sociales.

## Abstract

This research corresponds to the written and theoretical part of an ethnographic audiovisual work and is inscribed in the context of COVID19 in Lima and Ayacucho, Peru during 2020 and 2021. This work analyzes the audiovisual representations of an artistic and entrepreneur family articulated by a young woman from Ayacucho, Peru, known as Renata Flores Rivera. The research reformulates previous artistic and journalistic approaches that emphasize the work of an individual subject and proposes an anthropological perspective that reflects on family relationships and the confessionality of the research subjects through their online social networks. The research suggests understanding a family artistic entrepreneurship project that is in the process of learning about representation and self-representation through images and sounds in the online world, but is dependent on and affected by narratives that pertain to the offline world. It also addresses the fragility of local, regional and national institutions close to neoliberalism and that for multiple reasons cannot articulate to provide all human rights to their community, which is evidenced by the effects of the COVID19 pandemic. The implications of the audiovisual production of the subjects are reviewed as audiovisual textualities, within a theory of cultural control, as corporealities that are enunciated from the contemporary recording devices involved in these social processes.

# Índice

**Dedicatoria**

**Agradecimientos**

**Resumen**

**Abstract**

**Índice** **1**

**Introducción. Más allá de una alteridad individualizada.** **3**

La representación antes y después del confinamiento 3

Pregunta de investigación 5

Preguntas secundarias 5

Objetivo general 6

Objetivos específicos 6

Justificación 6

**Capítulo 1. Marco conceptual** **9**

La antropología visual como el estudio de textualidades audiovisuales 9

COVID19 y el mundo online 10

Lo representacional y lo performativo desde el confinamiento 10

Neoliberalismo peruano, régimen visual y COVID19 como hendidura 12

Lo online como parte de la cultura digital 14

Aproximaciones antropológicas a la biopolítica del nacionalismo peruano 15

El mestizaje como relato del nacionalismo peruano 19

Cantar en quechua como dispositivo de negociación de alteridades 20

Asumir la biopolítica hasta que parezca cotidiana 21

Nacionalismo en Renata Flores Rivera 22

Las implicaciones de documentar el quechua en la modernidad 23

La modernidad como relato antropológico 23

Tradiciones Heideggerianas 24

Cuestionar desde una economía política de las imágenes 25

Alteridad 2.0 a partir de la reflexión de filmes etnográficos 26

Antropología Visual en el Perú 26

Textualidades audiovisuales leídas como genealogías foucaultianas 28

Categorías para los audiovisuales de Renata Flores Rivera 28

La sensorialidad 30

Cuestionar la estética del hambre desde la teoría del control cultural 33

Video indígena e intelectuales anfibios 35

**Capítulo 2. Metodología** **41**

Sobre la conversación del texto y la etnografía audiovisual 41

Sobre los múltiples modos de escribir una etnografía 42

La confesionalidad y el diario de campo 43

Sobre los múltiples modos de producir y consumir un documental etnográfico	44
Los dispositivos tecnológicos utilizados	47
Pensar el filme etnográfico desde la noción del viaje	47
Viajes y vulnerabilidades	49
Cerrar fronteras o elegir minuciosamente las conexiones	50
El campo online	51
La comunicación vía whatsapp	52
<b>Capítulo 3. Memorias y principales hallazgos</b>	<b>54</b>
Un lugar en el mundo	54
Alteridades y autobiografías	56
Una autobiografía codificada	56
Sobre la biopolítica en el nacionalismo peruano	59
Diversidad, diferencia, desigualdad y tecnología	61
Síntesis de los principales hallazgos	62
<b>Referencias bibliográficas</b>	<b>68</b>
<b>Referencias filmográficas</b>	<b>74</b>
<b>Referencias hemerográficas</b>	<b>74</b>

Introducción. *Más allá de una alteridad individualizada.*

“...Puedo ir al fin del mundo, puedo esconderme por la mañana bajo las cobijas, hacerme tan pequeño como me sea posible, puedo dejarme derretir bajo el sol en la playa: él siempre estará allí donde yo estoy; siempre está irremediamente aquí, jamás en otro lado. Mi cuerpo es lo contrario de una utopía: es aquello que nunca acontece bajo otro cielo. Es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual me hago, estrictamente, cuerpo. Mi cuerpo, implacable topía”.

Michel Foucault en *Heterotopías y cuerpo utópico*

Renata Flores Rivera es una joven artista peruana de la ciudad de Ayacucho, Perú. Según su biografía disponible en línea, es cantante quechua, compositora y activista. Sus contenidos audiovisuales se encuentran publicados en diversas redes sociales *online*, principalmente en *youtube*, *instagram* y *facebook*. En sus redes genera decenas de miles de vistas y de seguidores. Su labor destaca por la diversidad de estilos narrativos que ha ido desarrollando como parte del proceso de construir su identidad artística. Esta condición coincide con el surgimiento de una nueva generación de jóvenes peruanas que han encontrado en la producción audiovisual *online* una forma sustancialmente activa de repensar su identidad. Se trata de un proceso sugerente por su cotidianidad pues resulta posible identificar ciertos modos de ejercer la peruanidad ante el mundo, como un cruce estratégico entre lo local y global y entre lo *online* y *offline*.

La representación antes y después del confinamiento

Hasta antes de la pandemia por COVID19 fue factible categorizar los contenidos audiovisuales de Renata Flores Rivera en tres grupos. En el primero se encontraron los videos musicales que vinculan paisajes arqueológicos y relatos nacionales de corte indigenista con temáticas críticas como el antimachismo, la discriminación étnico lingüística, la destrucción de la naturaleza, la relación entre el mestizaje y el racismo, así como el derecho a la educación para las mujeres. En el segundo observamos videos explicativos y reflexivos alrededor del papel del quechua en su vida personal, familiar y comunitaria. El tercer grupo se trató de docudramas convertidos en programas de televisión a modo de *reality show* para público masivo.

No obstante, la política de confinamiento social impuesta por el Estado peruano para enfrentar la pandemia por COVID19 significó la modificación obligatoria de su agenda personal, y su incursión en nuevos modos de creación audiovisual. Tal como se muestra en el filme etnográfico, al interior del Perú se normalizaron los toques de queda de tipo policial y militar, se cerró el aeropuerto internacional, se determinaron horarios establecidos para mercados y supermercados, el uso obligatorio de mascarillas en espacios públicos, el establecimiento de retenes para ingresar o salir de Lima y hacia diversos pueblos del Perú.

Estas condiciones significaron el traslado de muchas actividades económicas a dispositivos tecnológicos de registro y comunicación. Los también llamados teléfonos inteligentes –y su latente posibilidad para generar fotografías, audios y videos– se convirtieron en medios fundamentales de todo este proceso inusitado. En el caso específico de Renata Flores Rivera se produjeron una serie de cambios en los modos de comunicar sus proyectos, de reinventar estrategias de participación, así como en la cantidad de contenidos audiovisuales publicados de manera *online*. Condiciones que han permitido describir las claves de su trabajo en términos audiovisuales antropológicos.

Como se irá sugiriendo en la presente investigación y en el filme etnográfico, Renata Flores Rivera está en proceso constante de aprendizaje sobre su propia representación. En este sentido, sus discursos, acciones y performances resultan de interés antropológico porque develan relaciones de poder dominante y normalizador dentro de lo que se definirá aquí como la biopolítica nacionalista del Perú. Estas condiciones se enuncian a partir de las temáticas sutilmente sugeridas por la artista ayacuchana y no llegan a profundizarse en otro tipo de trabajos audiovisuales:

- i) Como la relación reflexiva y conflictiva que existe entre su multilingüismo (castellano, inglés y quechua) y el bilingüismo de su familia materna (quechua y castellano) y que revelan procesos de interrelación incluyente y excluyente que ha vivido en la comunidad en la que se desenvuelve, y que la motiva en el aprendizaje del quechua y del inglés;

ii) Como la idea de “hacer vigente el quechua en la modernidad”, una premisa que ella sugiere como parte de una campaña de actividades culturales de la organización familiar en la que participa y en tanto interés personal por traducir para sí misma y para su audiencia las diferencias en los modos de enunciación identitaria con respecto a la complejidad cultural que la constituye en el mundo *online* y *offline*. De manera específica, el lugar que ocupa su familia, su identidad regional como ayacuchana, huamanguina, serrana, su peruanidad en tanto categoría nacional y no menos importante: lo que se dice de ella desde los medios globales;

iii) Como su deseo de cuestionar la vigencia y las implicaciones del relato del mestizaje peruano y el uso de esos mismos relatos como parte de su trabajo artístico;

Entonces resulta de interés profundizar en estos temas para conocer los modos en que las nuevas tecnologías son re–apropiadas y dirigidas por Renata Flores Rivera, por su corporalidad en acción, tanto por la genealogía que se le ha elaborado, como por las redes sociales que la acompañan en los cuestionamientos que considera urgentes.

#### Pregunta de investigación

Partiendo de un contexto de confinamiento social y de replanteamiento económico sociocultural obligatorio, la presente investigación etnográfica audiovisual se pregunta ¿cómo se construye la autorrepresentación y la alteridad en el proyecto artístico de Renata Flores Rivera?

#### Preguntas secundarias

De manera secundaria se indaga en ¿cuáles son los relatos que dan sentido al lugar en el mundo que enuncia Renata Flores Rivera mediante sus contenidos audiovisuales? Asimismo, ¿cuál es el papel que tienen las alteridades en sus relatos y en su proceso de autorrepresentación? ¿Representa acaso un proceso de apropiación cultural? ¿Cuál es la función de las tecnologías en todos los procesos anteriormente descritos?

## Objetivo general

Producir una etnografía audiovisual para investigar cómo se construye la autorrepresentación y la alteridad en el proyecto artístico de Renata Flores Rivera a partir de un contexto de confinamiento social y replanteamiento económico sociocultural obligatorio.

## Objetivos específicos

Examinar cuáles son las estrategias que emplea Renata Flores Rivera para representarse en términos regionales, nacionales e internacionales, y cómo vincula las cualidades del mundo *online* con las instituciones *offline*.

Indagar cuáles son los dispositivos tecnológicos de registro y comunicación audiovisuales y cómo utiliza estos dispositivos para representarse.

Explorar la relación entre las políticas de confinamiento y las políticas de confesionalidad como parte de las estrategias de comunicación de Renata Flores Rivera.

Determinar si los contenidos que produce Renata Flores Rivera son ejercicios de apropiación cultural.

Analizar la relación entre las descripciones mediáticas de una figura artística individual y las enunciaciones del sujeto de estudio sobre las relaciones comunitarias que otorgan sustento a su labor.

## Justificación

Dadas las condiciones de confinamiento por COVID19, los dispositivos tecnológicos para la comunicación –como *ipads*, *smartphones*, computadoras y acceso a internet– se articulan con aplicaciones que configuran redes sociales *online* y estrategias de proximidad humana en medio de la incertidumbre que genera el aislamiento. Se trata del cuerpo que se enuncia mediante tecnologías audiovisuales. El caso de Renata Flores Rivera se inscribe en este proceso histórico y de alcance global. En este sentido, es pertinente seguir la propuesta de Cánepa (2011:33) para investigar la articulación de las

tecnologías y los lenguajes de representación audiovisual como tema y problema de múltiples comunidades locales, regionales, nacionales y globales.

Asimismo, la antropología visual del Perú anticipó reflexiones y diálogos en torno a las culturas digitales, mismas que hoy se han convertido en estrategia imprescindible para hacer frente a la pandemia y a las políticas restrictivas de movilidad. Siguiendo esta propuesta, la especificidad de la presente investigación emerge de una antropología visual que da continuidad a las investigaciones emprendidas durante la última década de Antropología Visual en el Perú.

Por otro lado, podemos considerar que los contenidos audiovisuales en los que participa Renata Flores Rivera son transversales a múltiples estilos narrativos que se han definido desde la antropología visual. Sin embargo, aún no se ha llevado a cabo una aproximación etnográfica audiovisual con la debida profundidad que permita examinar el proceso de autorrepresentación desde lo que se publica en sus redes sociales. El filme etnográfico que se desarrolla no aborda el tema desde los géneros periodísticos o propios de las industrias culturales de la música, sino que pone en ejercicio dialógico diversos modos de comunicar los contenidos que se documentan.

Una condición sugerente es que los contenidos audiovisuales creados por Renata Flores Rivera son representativos para múltiples grupos sociales regionales, nacionales e internacionales, y al menos, de manera temporal, no se ubican dentro de los relatos contruidos desde los estratos socioeconómicos de las academias antropológicas ni de la gran mayoría de investigadores sociales, por lo que resulta en una gran oportunidad para profundizar y teorizar al respecto.

Parafraseando a Carlos Y. Flores (2020:78), el caso de Renata Flores Rivera ejemplifica la lenta democratización de los espacios de representación y la emergencia cada vez mayor de ciudadanía globales más allá del espacio de las élites. Se trata de sujetos de investigación que poseen cualidades para proyectar ejercicios de autoidentidad dentro de audiencias transnacionales de manera casi instantánea (*ibid.*). Por ende, es importante registrar audiovisualmente este cambio de las reglas de juego.

Por otro lado, el caso de Renata Flores Rivera permite comprender temáticas afines como la producción, circulación y consumo de audiovisuales en comunidades de jóvenes contemporáneas y coevales de Ayacucho y de otras regiones del Perú; así como procesos ligados a la configuración de la cultura digital como un tipo de esfera pública que “redefine identidades y subjetividades de individuos, colectividades [y los] modos de producir conocimiento” (Cf. Cánepa 2011:15), de manera local, regional, nacional y global.

Para lograr lo anterior, la realización de la presente investigación contó con las herramientas de registro audiovisual otorgadas por el Laboratorio de Antropología Visual de la Escuela de Posgrado de la PUCP así como por las aportaciones que la beca FONCA–CONACYT del Gobierno de México han otorgado al investigador para desarrollar su proyecto de investigación.

Es importante señalar que la presente etnografía audiovisual se inscribe en un esfuerzo realizado por sujetos políticos contemporáneos con competencias en los lenguajes audiovisuales y acceso a recursos tecnológicos (Cánepa 2011:13). Destacamos múltiples dispositivos de escritura que se traducen en ilustraciones, fotografías, diseño sonoro y visual a través de internet y de manera presencial. No obstante, se debe tener presente que son los sujetos y las experiencias con sus corporalidades vivientes, quienes hacen antropología. Por lo que la relación entre tecnología y cuerpo es fundamental. Coincidimos con Cánepa (2011:14) cuando señala que la expansión y accesibilidad de las tecnologías audiovisuales han alterado las condiciones y relaciones implicadas en la difusión de información y en la creación de conocimiento. En este sentido, el conocimiento antropológico cruza y se enuncia desde el cuerpo del investigador.

En todo caso, esta investigación debe comprenderse como un esfuerzo que no resta autoridad a las representaciones audiovisuales construidas de manera previa al presente proyecto etnográfico. Por el contrario permite una aproximación distinta, pues propone la interconexión de experiencias, saberes, códigos estéticos e instrumentos de registro audiovisual, lo cual no es diferente de los procesos que ya ocurren en las sociedades globalizadas e interactivas (Flores 2020:79) ni en la tradición disciplinaria de la antropología visual (Flores 2020:115).

## Capítulo 1. Marco conceptual

En el presente capítulo se desarrollan los principales debates y conceptos en los que se inscribe la etnografía audiovisual realizada. Se subdivide en apartados que inician definiendo la labor de la antropología visual y concluyen con aproximaciones antropológicas a las definiciones creadas por los sujetos de investigación.

### La antropología visual como el estudio de textualidades audiovisuales

Esta investigación se inscribe a partir de una definición amplia de antropología audiovisual. Esta debe entenderse como el examen de los aspectos sociales y culturales de una serie de imágenes y sonidos (Ardèvol 1997). Nos interesa indagar cómo las imágenes y sonidos se construyen alrededor de vocabularios identificables en las enunciaciones de Renata Flores Rivera. Pero al mismo tiempo es importante identificar la labor de Renata Flores como un emprendimiento artístico familiar en el que están involucrados diversos actores y las representaciones que construyen alrededor de su imagen.

Se ha nombrado *Alteridad 2.0* a la etnografía audiovisual presentada. Es un filme etnográfico híbrido que se alimenta de múltiples géneros y que ha tenido que desarrollarse en medio de condiciones de trabajo excepcionales. Es decir, que ha tenido que reinventarse durante su producción. No obstante, es importante definir los principales códigos audiovisuales que se han usado. En este se encuentran múltiples técnicas de comunicación que son inscripciones que dotan de información adicional al trabajo. Estos procesos de escritura deben entenderse como *textualidades audiovisuales* pues hacen referencia a técnicas para la representación de la vida social (Flores 2020). Para el caso específico de esta investigación, la mayoría de los contenidos han sido creados desde múltiples dispositivos tecnológicos, que van desde aplicaciones para teléfonos inteligentes hasta equipos profesionales de ilustración, edición y registro audiovisual. Se trata de un registro minucioso de entrevistas de prensa, de medios informales en redes sociales, selfie videos, stories de instagram, ilustración, fotografía aérea y registros de whatsapp, entre otros.

Nuestro interés es destacar cómo estas textualidades expresan múltiples significados regionales, nacionales y globales, que abarcan campos diversos como la música, el vestuario, el maquillaje, el ritmo y la tímbrica de la voces, así como los relatos de los participantes que dan como resultado toda una serie de aspectos performativos. Por consiguiente, nuestra propuesta es interrogar a los procesos sociales que ahí se sintetizan, entendiendo que lo registrado forma parte de una cultura digital de mayor complejidad, y que abarca condiciones del mundo *online* y *offline*. Las textualidades se cruzan, se contradicen, se articulan y desarticulan. Es la reproducción reiterada de sus indicadores lo que permite interpretarlos como determinantes de la vida social de los sujetos investigados.

### COVID19 y el mundo *online*

La presente investigación se desarrolla en un contexto restrictivo por las medidas gubernamentales ante el COVID19 lo cual nos permite examinar cómo se organiza la vida social a partir de la interacción mediada por computadoras (*cf.* Ardèvol *et. al.* 2003) y teléfonos inteligentes. Como se puede examinar en Alteridad 2.0, la clausura de posibilidades de interacción pública y en proximidad convirtió al espacio *digital* en un lugar de enunciación y representación que se pudo estudiar con mayor detalle. Se tomaron en cuenta precauciones siguiendo las sugerencias de Cánepa y Ardèvol ya que:

En la medida en que una dimensión importante de las tecnologías digitales [desarrollan] su función representacional —es decir, su condición como artefacto de representación cultural—, también tenemos que interrogarlas en términos de la verdad, o verosimilitud, de aquello que es representado, o en términos políticos preguntarnos por quién tiene control sobre la representación (2014:75).

### Lo representacional y lo performativo desde el confinamiento

El caso de Renata Flores Rivera coincide con la propuesta de Cánepa y Ardèvol de pensar que las tecnologías digitales movilizan lo representacional hacia lo performativo (*ibid.* 76). Es identificable en las conductas que se reiteran mediante “compromisos de eficacia, eficiencia y efectividad [pues] es alrededor de estas conductas que gira gran parte del proceso vinculatorio entre tecnologías digitales y acciones; es decir, del performance” (*ibid.* 77). Además, se debe tener en cuenta al mirar la etnografía

audiovisual que las políticas de confinamiento tuvieron la inercia de la economía neoliberal.

La solicitud de eficiencia que los sujetos de investigación se exigen a sí mismos también se relaciona con el concepto de biopolítica propuesta por Foucault (1975-76[2012], 1975-76[2014], 1978-79[2016], 1978[2008], 1988). Se trata de la búsqueda constante por la tipificación positiva de los cuerpos a partir de valores que se relacionan con el racismo científico del siglo XIX, y que se encuentran vigentes dentro de la lógica económico cultural del neoliberalismo. Este ejercicio involucra la jerarquización de los lugares que estos cuerpos “deben” ocupar, la funcionalidad y efectividad dentro de las instituciones que les otorgan espacios de enunciación, entre otras condiciones que aparecen documentadas en la etnografía audiovisual. En este sentido nos parecen sugerentes las propuestas de Cánepa y Ardèvol (2014:84) al explicitar

(i) la importancia en insistir en el carácter contextual y emergente de las actuaciones sociales y de sus desenlaces; (ii) la necesidad de identificar las paradojas que regímenes específicos plantean a los actores sociales y sus actuaciones, incluyendo a aquellos como los antropólogos que crean y enuncian saberes, e (iii) identificar y rastrear los juegos políticos y contenidos ideológicos y morales que tienden a ser naturalizados en términos de realidades biológicas o neutralizados en términos de realidades tecnológicas.

Como sugiere Pink (2009) gran parte de las investigaciones sobre los medios prepondera el análisis de las representaciones, las imágenes y los discursos visuales. Incluso el título de la presente investigación parece responder a esta inercia del campo antropológico audiovisual. No obstante, nuestra propuesta es que en el proceso de aprendizaje de la representación ejercida por Renata Flores Rivera, el performance es parte de la autorrepresentación. Es decir, no puede separarse como dos prácticas aisladas precisamente porque se enuncia desde una posición que ha sido previamente jerarquizada por los consensos excluyentes de la biopolítica de las instituciones peruanas que tienen nociones conservadoras de la alteridad. A eso nos referiremos cuando se aborde el tema la cuota de legitimidad que se exige a los contenidos artísticos producidos por el emprendimiento artístico familiar que representa Renata Flores

Rivera: a cierta obligación de “decir la verdad” sobre su contexto familiar.

Al respecto, hemos decidido ahondar en estas reflexiones retomando la propuesta de Ardèvol y Lanzeni (2014) cuando proponen realizar “formas de análisis que no se detengan ante la representación, sino [que puedan] vincular lo visual con la cultura material y la producción de ontologías –es decir, con formas de estar en el mundo–” (cf. Ardèvol y Lanzeni 2014:24). La contrapropuesta es una mirada procesual y práctica, que entienda el foco de creación de significado como una variedad de acciones e interacciones (*ibid.* 28). Lo anterior se ejemplifica con una serie de proyectos en los que participa Renata Flores Rivera que responden exclusivamente al orden de lo económico artístico y que se desarrollan en la etnografía audiovisual.

Neoliberalismo peruano, régimen visual y COVID19 como hendidura

Gillian Rose (2001) sugiere que toda forma de representación es producida por un régimen visual que se debe comprender a partir de las relaciones de poder que lo constituyen. Como se sugiere en la etnografía audiovisual, la primera distinción requiere examinar un proyecto artístico que se presenta con un nombre de pila, Renata Flores Rivera, pero que se trata, ante todo, de un emprendimiento familiar. Esto significa que debemos ir más allá de la idea de un sujeto individual, como si se tratara de una joven exitosa, con una actividad refinada y fascinante, que posee autonomía –es decir que se autodetermina y autotransforma– mediante la decisión de qué imágenes o videos publicar, dónde, cuándo, para qué, para quién, etcétera. Pensar desde el éxito pertenece al discurso neoliberal –se han anexado ejemplos al audiovisual–. En otro sentido, la propuesta antropológica se basa en pensar en múltiples individuos que colaboran a partir de una relación de parentesco del orden de lo materno. Una condición imbricada en términos de poder, de administración de las relaciones y de representación –que va más allá de las imágenes pero que se articula en éstas–.

Una segunda distinción nos debe llevar a comprender a un proyecto de emprendedurismo artístico familiar que está en proceso de aprendizaje sobre la representación y la autorrepresentación a través de imágenes y sonidos en el mundo *online*, pero que depende y es afectada por los relatos que pertenecen al mundo *offline*: a instituciones locales, regionales y nacionales que por múltiples razones no pueden

articularse para brindar todos los derechos humanos a su comunidad. Afectaciones que se enfatizan en las secuencias en las que Renata Flores Rivera anticipa los modos en los que su familia se ha reorganizado durante la pandemia: la escena de la entrega de su casa, la lucha de su padre por derechos laborales, entre otros.

En todo caso, es posible definir este régimen en tanto *biopolítica del nacionalismo peruano* (cf. Foucault 1975-76[2012], 1975-76[2014], 1978-79[2016], 1978[2008], 1988). La biopolítica del nacionalismo sintetiza una serie de prácticas que organizan jerárquicamente lo que se considera propio y ajeno, lo digno de ser compartido o tan indigno que debe ser ocultado. En el caso de Renata Flores Rivera se expresa en las temáticas que pudieran generar interés en los públicos a los que se dirige. Por un lado, el racismo, la discriminación hacia el quechua, el machismo, entre otros; por el otro, las campañas con empresas transnacionales que han construido un relato positivo ante las desigualdades sociales. Esta aproximación teórica permite observar cómo se encuentran codificadas las genealogías y los modos en que un régimen visual entra en conflicto y negociación con las autorrepresentaciones que propone Renata Flores Rivera en sus contenidos.

Cuando Gillian Rose (2001) propone el concepto de *visualidad*<sup>1</sup> se refiere a los diferentes modos de ver que se encuentran en una cultura y que se relacionan con los regímenes globales de la modernidad y su influencia en lo que nombra como *ocularcentrismo*. Este posicionamiento es similar a lo que Quijano y Wallerstein (1992) definen como *colonialidad del saber/poder* y que más tarde profundizará Deborah Poole (1997) en su análisis de la circulación económico-política de las imágenes. De esta forma surge la noción de Renata Flores Rivera por “situar al quechua en la modernidad” y el papel que tiene su propia imagen en este proceso: no se trata de una noción de modernidad en términos antropológicos, sino de encontrar un espacio para su experiencia de vida –en especial para su cultura materna– en un mundo precarizado y jerarquizado.

Lo anterior nos remite a cierta aproximación de Ardèvol (2003), cuando menciona que la representación audiovisual se encuentra en función de la relación interpersonal y a

---

<sup>1</sup> La cualidad cultural de la *visión*. Visión entendida como la distinción fisiológica del ojo humano.

través del objeto de mediación. Es decir, en *ipads*, *smartphones*, computadoras y aplicaciones que se sirven del internet, así como dispositivos de registro audiovisual y otros. Ardèvol nos dice que “esta aproximación es complementaria al análisis formal y de contenido [...] y supone aprender a mirar a través de la imagen, rastrear el contexto en el que se produce” (*ibíd.* 219). Se trata, en síntesis, de reconocer la multiplicidad de miradas que se cruzan en una imagen: la no objetividad del dispositivo filmico y de lo que produce: se trata del “el redescubrimiento de sus pautas y regularidades, de sus subjetividades compartidas y desiguales” (*ibíd.* 219). A través de las *stories* de Renata Flores Rivera, su experiencia rebasa al performance positivo y artístico de sí. Nos permite mirar otras facetas de sí.

### Lo *online* como parte de la cultura digital

Como se observa en la etnografía audiovisual, se ha trabajado con las representaciones del mundo *online*. Se ha decidido este giro pensando en una definición amplia de *cultura digital*. En este sentido, podemos definir cultura digital como “las cosas que la gente crea, hace, dice, piensa o experimenta con bits” (Ardèvol & Lanzeni 2014:14):

Es decir, entenderemos lo digital como un proceso relacionado con las unidades de información que circulan entre nosotros en diferentes formatos, generando con ello continuidades y discontinuidades en las formas de hacer, pensar y experimentar cosas como las relaciones sociales, el arte, la política, la producción, el intercambio de bienes... e incluso en las formas de entender ciertas categorías que parecían estancadas, como lo material, la privacidad, el espacio o la temporalidad, así como los flujos de información que emergen de estos procesos y las dinámicas que generan (*ibíd.*).

Ardèvol & Lanzeni (2014) sugieren no obviar el papel de lo digital que surge en cualquier tema de investigación antropológica: migración, etnicidad, economía, relaciones de género. Asimismo, lo digital no es ajeno a la desigualdad como productora y receptora de diferencias. Lo anterior se articula con nuestro interés por investigar la labor de Renata Flores Rivera a partir de las distintas formas de representación y de acción mediadas por su imagen. De manera específica, se trata de dar seguimiento a los contenidos en los que participa en tanto *textualidades audiovisuales* que nos permitan conocer “qué transmiten acerca del país, cómo se retrata, piensa y reflexiona sobre este y qué implicaciones presentan para la vida social (Ulfe 2011: 328).

## Aproximaciones antropológicas a la biopolítica del nacionalismo peruano

Hacer antropología en medio de una pandemia nunca estuvo dentro de los planes originales de nuestra estancia de investigación en el Perú. No obstante, el tema sí fue prioritario en los programas de estudio antropológico previos y también se abordaron en asignaturas del posgrado a partir de algunos documentales. Hemos estudiado algunas pandemias como *hechos sociales totales* (cf. Mauss 1991) y como pasos inevitables para las generaciones contemporáneas como resultado de las condiciones de las ciudades hiper industrializadas con algunas de sus características más contradictorias. Por ejemplo, los viajes turísticos a nivel global, la producción animal en masa para consumo humano, la destrucción de los espacios para una vida digna de la naturaleza y la humanidad. Por tanto, nuestras reflexiones han ido en el sentido de estar preparados para documentar la complejidad de estos procesos sociales.

Durante el desarrollo de la presente investigación el gobierno nacional del ahora ex-presidente Martín Vizcarra [2018–2020] ordenó “toque de queda” a partir de las ocho de la noche debido a la contingencia global generada por el COVID19. Los sonidos de las sirenas y los mensajes en altavoz de la policía limeña fueron una constante durante las primeras semanas. El recordatorio del horario establecido para socializar iba acompañado de la prohibición del espacio público y de amenazas de castigo para los transgresores. Las restricciones fueron en aumento intentando regular la mayor cantidad de aspectos de la vida social, aunque no hubiera fundamento técnico o científico en la toma de las decisiones. Un ejemplo claro es la prohibición del uso de drones desde la semana cuatro de distanciamiento social. Así, el confinamiento se situó como la oposición más dura para el ejercicio de la antropología visual y al mismo tiempo devino en una oportunidad creativa bastante particular.

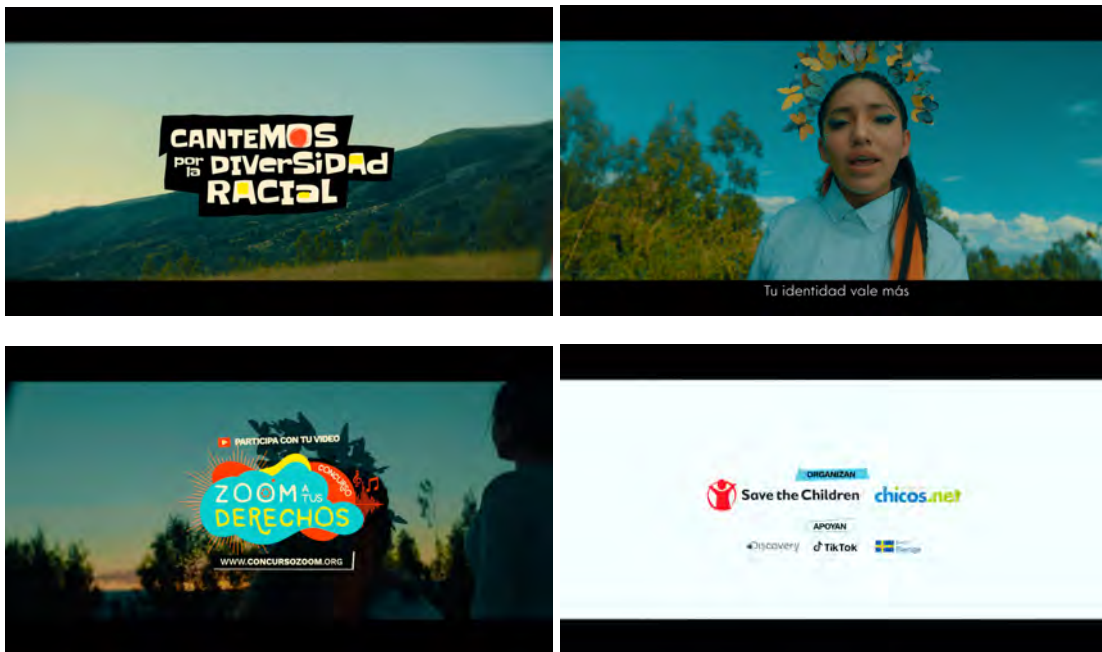
Las nuevas reglas de confinamiento se relacionan directamente con la literatura foucaultiana sobre la *biopolítica* (cf. Foucault 1975-76[2012], 1975-76[2014], 1978-79[2016], 1978[2008], 1988). Se debe examinar la biopolítica como un sistema de normas que permite la reproducción de la vida dentro de una sociedad; son una serie de estrategias que asume un Estado para discernir quiénes merecen vivir y quienes tendrán que ser subordinados en sus derechos más fundamentales. No es una cuestión teórica menor, al redactar este apartado y siguiendo la base de datos de la prestigiosa

universidad médica Johns Hopkins, Perú ocupa el primer lugar global por el número de fallecidos en relación a su población: 594.36 por cada 100 mil habitantes.

De este modo, el *biopoder* es un conjunto de procesos tecnológicos sobre la población, que aparece ahora de manera continua, sabia y regularizadora (Foucault 2014). Dice Foucault en un tono acaso sarcástico: “no se trata simplemente de una proeza científica sino de una serie de formas de control de la vida que hace vivir tan bien a la gente que se llega incluso a mantenerlos vivos en el momento mismo en que, biológicamente, deberían estar muertos desde mucho tiempo atrás” (*ibid.* 224). Siendo más sugerentes, se trata de tecnologías que hacen proliferar lo vivo, que lo diseñan y fabrican para que perdure y se mantenga en reproducción. Entonces –se pregunta–,

¿Cómo puede matar un poder como ése, si es verdad que se trata esencialmente de realzar la vida, prolongar su duración, multiplicar sus oportunidades, apartar de ella los accidentes o bien compensar sus déficits? En esas condiciones, ¿cómo es posible que un poder político mate, reclame la muerte, la demande, haga matar, dé la orden de hacerlo, exponga a la muerte no sólo a sus enemigos sino aun a sus propios ciudadanos? ¿Cómo puede dejar morir ese poder que tiene el objetivo esencial de hacer vivir? ¿Cómo ejercer el poder de la muerte, cómo ejercer la función de la muerte, en un sistema político centrado en el biopoder? (*ibid.* 230).

La respuesta es que para Michel Foucault, el fundamento de la *biopolítica*, de la cualidad de decidir quién pervive o quien no, es el *racismo*. El racismo ha estado presente en otros momentos de la humanidad aunque con el surgimiento de la *biopolítica* también se inscribió en los mecanismos del Estado. El racismo se ha instaurado en las escuelas, los hospitales y las industrias culturales que funcionan como empresas privadas (*cf.* Goffman 1991). Es decir, no se trata de una relación militar y guerrera de exterminación de lo otro –aunque en diversos momentos del confinamiento en el Perú parece haber sido el *leitmotiv*–, más bien es un fundamento biologicista que es leído como hecho científico.



El tema es vigente en el Perú. Durante los últimos meses, las categorizaciones racistas se han empleado en las campañas políticas hacia uno de los candidatos denostando sus orígenes “indígenas”. Los profesores de la escuela de posgrado de la PUCP han publicado un manifiesto señalando los agravios. También es el caso de Renata Flores Rivera. Los fotogramas anteriores muestran un video de Renata Flores Rivera publicado después de nuestro trabajo de campo en el que expresa un canto por “la diversidad racial” con la aprobación de organizaciones internacionales, cuando se trata de un discurso superado en términos científicos y antropológicos. Entonces, se ha decidido iniciar con el planteamiento del racismo como fundamento de la biopolítica porque está profundamente imbricado con el nacionalismo peruano de corte conservador que fue reformulado durante el neoliberalismo aún vigente. De igual forma, estas serán las bases estructurales con las que tendrá que lidiar la familia de Renata Flores Rivera a través de sus proyectos audiovisuales.

No se debe olvidar que la antropología del Siglo XIX se basó en las ideas de Spencer y Darwin –en lo que vino a ser denominado darwinismo social o spencerismo biológico– (cf. Krotz 2003) y en la creación de diferentes tipologías de las alteridades desde occidente (cf. Poole 1997)–. Michel Foucault señala que estas ideas han sido confabuladas desde La Ilustración y que han llevado a crear toda una serie de dispositivos basados en la tendencia a una mayor exclusión de individuos que serán

considerados anormales, así “la muerte del otro, la muerte de la mala raza, de la raza inferior (o del degenerado o el anormal), es lo que va a hacer que la vida en general sea más sana; más sana y más pura. Relación, por lo tanto, no militar, guerrera o política, sino biológica” (Foucault 2014: 231).

Michel Foucault se estará refiriendo a dos casos en específico. Por un lado, al nacionalismo alemán que llevó al extremo ideas racistas como la supervivencia del más apto –y otras que ya hemos descrito anteriormente–; y, por otro lado, al socialismo real, que tendrá un efecto inverso con la idea del *soviet* (asamblea) donde pareciera que todos los sujetos han alcanzado igualdad de condiciones, y cuya búsqueda se basará en la transparencia, la idea del sujeto como libro abierto, en profundo y permanente aprendizaje, que sin embargo, no tiene lugar a contradicciones.

Lo anterior permite explicar la comparación entre el panóptico de Jeremy Bentham (*cf.* Foucault 1979) y *Emilio, o De la educación* de J.J. Rousseau (1762[1975]). El sueño de Bentham es crear un sistema de gobierno a través de la idea de una observación permanente que, con el tiempo necesario, servirá como sistema de normalización y rehabilitación. Bentham incluso separa los domingos como los días en los que podrá moralizar a los confinados. En *Emilio o De la educación*, Rousseau pretende un sistema de educación que sea tan claro, tan libre y transparente en sus contenidos, que permita el encauzamiento de los sujetos en cuestión.

Se trata de dos formas de control que parecen opuestas pero que son estructuralmente similares en tanto reguladoras desde el ejercicio de la mirada y la adquisición de saberes. Son ejemplos análogos al papel que hoy tienen los *smartphones* al dejar ver (y castigar) y al mismo tiempo ser visto (y castigado); y, por otro lado, a la *Wikipedia*, que se sugiere como educación libre y colaborativa pero que se sitúa como modo ideal de sujeto moral en las redes sociales digitales a partir de la idea de que es posible crear un relato inmune a las contradicciones propias de cada sociedad.

Los ejemplos anteriores sitúan uno de los temas de la presente investigación desde lo que nos interesa definir como post-panoptismo, pues se relaciona con el uso de dispositivos tecnológicos de registro y comunicación –también llamados teléfonos inteligentes– cuyo diseño obedece a una base moral –una filosofía política– que opera de manera

intrínseca en estos. Al mismo tiempo, nos permiten situar las frágiles condiciones de un Estado nacionalista, conservador, neoliberal que requiere de relatos específicos de mestizaje. Como se observa en la etnografía audiovisual, la labor artística familiar de Renata Flores Rivera es transversal a todos estos procesos mediante la obligación de compartir elementos de su vida privada o performar guiones de corte indigenista sobre cómo debiera ser una artista comprometida con el quechua, entre otros ejemplos.

#### El mestizaje como relato del nacionalismo peruano

Las críticas hacia la labor de Renata Flores Rivera operan a partir de una subjetividad creada desde un nacionalismo biopolítico fundamentalmente racista. Ante esto, el último álbum de Renata Flores denominado “ISQUN” aborda el papel de las mujeres en la historia nacional del Perú. Un ejemplo es la lectura que realiza a partir de la obra “Doña Francisca Pizarro: un mestizaje ilustre” de María Rostworowski (1994). Renata Flores Rivera anticipa que ha usado el libro para una pieza de su nuevo álbum que ha sido escrito durante el confinamiento por la pandemia del COVID19. El modo de enunciación evidencia su deseo de cuestionar la vigencia y las implicaciones del relato del mestizaje peruano a partir del cuerpo de las mujeres. En su lectura de la obra de María Rostworowski, sugiere que esta historia pudiera estar articulando una serie de dominaciones que hoy pasan por cotidianas. Estas experiencias reflexivas otorgan a Renata Flores Rivera una posición en el mundo como mujer multilingüe i) con respecto a su familia, ii) a su identidad regional como ayacuchana, huamanguina y serrana, iii) a su peruanidad en tanto categoría nacional y no menos importante iv) a lo que se dice de ella desde los medios globales. Hay que tener presente que la obra aborda la vida de la primera mujer mestiza, el poder acumulado y su vida en el extranjero.

En México el mito fundacional es distinto en forma pues se menciona como *padre del mestizaje* a un español náufrago que sobrevivió a rituales antropofágicos, asimiló la cultura maya de la península de Yucatán, fue aceptado y luego combatió a los conquistadores posteriores hasta su muerte en batalla. En el Perú se aborda a partir de la primera mujer mestiza que simboliza la unión de poderes de las élites. Es decir, tiene otros fundamentos de la colonialidad y el conflicto. No obstante, estas reflexiones giran en torno a la idea de que es factible crear alianzas para acumular poder.

Los mitos fundacionales de los países latinoamericanos han tenido ese fundamento aunque con explicaciones distintas. En el caso del Perú, a diferencia de otros países, el matiz principal es que no fue necesario eliminar a los otros, sino gestionar el poder a través de las mujeres de las élites.

Ambos se inscriben a partir de metáforas racistas. En el caso de México se remarca la traición, la búsqueda de construir una familia, o el hecho de que aliarse con indígenas significa la muerte inevitable, aún cuando se hayan desarrollado pactos. Estos mitos fueron divulgados masivamente por los gobiernos revolucionarios del Siglo XX con la idea de implementar un racismo sofisticado a partir de la idea del mestizaje mexicano. Sin embargo, Renata Flores Rivera parece aludir a un relato unificador a través de figuras como Doña Francisca Pizarro. El mito sugiere la idea de una mujer que sabe pactar, acumular poder y que es así como se internacionaliza: se trata de la síntesis antropológica de un viaje al extranjero europeo, y de una u otra forma, a la labor artística de Renata Flores Rivera. No obstante, las últimas noticias sobre las elecciones democráticas del Perú muestra que el racismo es un tema vigente.

El racismo como biopolítica se convierte en una serie de prácticas que edifican instituciones como lo son los servicios de salud, las universidades, las reglas del mercado o los proyectos emprendedores. Así, la unificación a través del cuerpo de las mujeres indígenas precolombinas encubre modos de dominación muy sofisticados. En este sentido, es importante reconocer cómo las exigencias de productividad, honestidad y claridad encubren a quien hace para sí estas ideas y excluyen a las subjetividades que no pueden participar en estas lógicas. Lo anterior se sintetiza de manera congruente en el emprendimiento artístico familiar que da sustento a Renata Flores Rivera.

Cantar en quechua como dispositivo de negociación de alteridades

Cecilia Rivera (2011) señala que el quechua no ocupa un lugar privilegiado en la jerarquía de las lenguas en el Perú y una de las explicaciones más razonables se debe al ejercicio de la biopolítica durante el Siglo XIX, XX y XXI en las instituciones peruanas. En la circulación de las imágenes documentadas ocurre algo similar: la validación cruza por una serie de normalizaciones. Estas condiciones se pueden rastrear a partir de los relatos de diferentes actores que aparecen en las memorias audiovisuales de Renata

Flores Rivera. No obstante, para incursionar en estos debates se requiere una *genealogía* en el sentido Foucaultiano.

Como se explica en el apartado metodológico, se ha acudido a las *stories* de instagram por las características propias de ese modo de producción audiovisual. Se debe comprender como un tipo de memoria audiovisual genealógica de quien los produce, pero que por su propia condición, resultan efímeros para el público que las consume. Las *stories* de instagram sólo son accesibles por 24 horas y luego se eliminan permanentemente para el público. Esos breves relatos sólo pueden durar 60 segundos como máximo. Estas condiciones dotan de confesionalidad a las experiencias ahí documentadas: las sintetizan en los términos que se han descrito hasta el momento. Por ende, son claves de la etnografía audiovisual presentada.

Asumir la biopolítica hasta que parezca cotidiana

Los inquilinos de los departamentos contiguos se asoman por las ventanas de sus edificios y aplauden el paso de la policía. Al parecer, celebran el gesto de vigilar un toque de queda y lo llevan a cabo con cierto fervor que habrá que comprender como antropólogo extranjero en un país que resulta un espejo. Alguien grita desde su ventana de manera enérgica: *¡Vamo' Perú! ¡Carajo! ¡Saldremos de ésta!*

Salir del encierro, transitar el espacio público, interactuar cara a cara, iniciar *el viaje antropológico* son temas vitales en la agenda metodológica de la antropología (Krotz 1994) pero por el momento son experiencias inviables. No obstante, con el pasar de los días el ánimo se ha ido ablandando. Ya no se llevan a cabo los aplausos para el personal de la salud como en los primeros días de la cuarentena y dadas las necesidades generadas por la desigualdad económica limeña –muy propia de las ciudades latinoamericanas–, las reglas se desobedecen con respecto a los días en que hombres y mujeres hacen uso de los espacios públicos, porque habrá que decirlo, las autoridades hicieron una distinción sexual para organizar la vida pública.

El grito “*¡Vamo' Perú! ¡Carajo!*” resulta sugerente porque de entre todos los países en los que he podido estar –algunos de Centroamérica, el Caribe, Norteamérica,

Sudamérica e incluso algunos países de Asia–, en ninguno había experimentado de manera tan profunda la necesidad imperiosa de su población por construir *una nación*. El *nacionalismo peruano* es tema de algunas investigaciones por su relación con el mercado (Cánepa & Lossio 2019) y con sus etnicidades (Thorpe & Paredes 2011), es decir, con sus alteridades. Benedict Anderson (1991) anticipa que los estados nación imaginan a sus adversarios locales, como en un ominoso sueño profético, mucho antes de que cobren auténtica existencia histórica. Censos, mapas, museos, dan cuenta de las categorizaciones internas para el control de la diversidad. La nación tiene que imaginarse en todas sus temporalidades, espacialidades, proximidades y tecnologías. Se trata, siguiendo a Anderson (1991) de

“una comunidad política imaginada como inherentemente ilimitada y soberana [...] es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero la mente de cada uno vive la imagen de su comunión [...] es soberana porque el concepto nació en una época en que la ilustración y la revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado (*ibíd.* 25).

#### Nacionalismo en Renata Flores Rivera

Pensar la labor de Renata Flores Rivera desde el nacionalismo y como parte de un emprendimiento artístico familiar que está en proceso de aprendizaje sobre la representación y la autorrepresentación a través de imágenes y sonidos en el mundo *online*, ofrece una perspectiva comunitaria compleja en experiencias. Los relatos de su proyecto están en consonancia con el nacionalismo peruano pero en constante negociación crítica. Como se sugiere en la etnografía audiovisual, el proyecto de Renata Flores Rivera depende y es afectada por los relatos que pertenecen al mundo *offline*. Un ejemplo, es el multilingüismo familiar que posee y que transita entre el quechua, el castellano y el inglés. En contraposición, las instituciones del Perú utilizan el multilingüismo como una forma de administrar las diferencias y las jerarquías para ciertas regiones: no toda la población puede ejercer sus derechos en quechua o tener acceso al inglés. Ante este panorama se debe preguntar ¿qué temáticas deben tratar los sujetos quechuahablantes en sus producciones audiovisuales para que el Estado Peruano los apoye con sus instituciones? En la etnografía, Renata Flores Rivera explica su

interacción con las instituciones.

Como sugiere Benedict Anderson las tecnologías crean formas de representación que pueden hacer prescindir la uniformidad lingüística (1991: 197). Por último, señala: “se imagina comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo horizontal” (*ibid.* 25). En este sentido, podemos considerar que la producción de representaciones asignadas a Renata Flores Rivera son también una tecnología que codifica las complejidades de articular una idea de nación. La artista percibe las grietas y las cuestiona, y al mismo tiempo las grietas la contradicen.

Las implicaciones de documentar el quechua en la modernidad

Renata Flores Rivera señala que desea “situar el quechua en la modernidad” pero su definición de modernidad y de situar es distinta a la aproximación antropológica. ¿Cómo documentar esta condición desde la antropología cuando es posible identificar la inercia de la modernidad en la política neoliberal de corte nacionalista conservador que desarrolló el Perú durante las últimas décadas? ¿Acaso no es la modernidad transformada en neoliberalismo económico y cultural la que convierte a los hablantes del quechua en productos vendibles más no redituables en términos de derechos humanos? ¿Cuál es el tipo de modernidad que piensa Renata Flores Rivera como indicada para el desarrollo de los quechuahablantes?

La modernidad como relato antropológico

La modernidad es un relato cuyo origen sitúa a Europa dentro de la historia universal. Surge con la emancipación del sujeto con respecto a su comunidad de origen. Se trata del nacimiento del individuo cuya síntesis se encuentra en el “pienso, luego existo” de Descartes. Desde ese modo de enunciación se privilegia la racionalidad mental del sujeto por encima de la subjetividad corpórea y, más aún, del consenso comunitario. Esta aproximación es bastante común dentro de la vida citadina formada dentro del neoliberalismo económico y cultural pues se espera que un individuo adquiera poder por sí mismo. Pensemos en las notas de prensa que abordan el éxito de Renata Flores Rivera prescindiendo del apoyo familiar que lo hace factible.

Asimismo, la divulgación global de la modernidad requiere la inscripción de un relato basado en el progreso humano a partir del desarrollo tecnológico. Hoy en día están las sociedades tecnologizadas o aquellas que aspiran a esa tecnologización y otras que no poseen ese desarrollo tecnológico. Desde ese sistema de ideas surge la separación jerárquica de cierto tipo de hombre con ciertos fenotipos raciales, geográficos, nacionales, estéticos y etéreos con respecto a múltiples alteridades que no cumplen con estos disensos. De manera contradictoria, situar una lengua como el quechua en esta definición de la modernidad significa sacrificar la cultura comunitaria que da sustento al emprendimiento artístico familiar de Renata Flores Rivera.

El relato de la modernidad sitúa la supuesta emocionalidad inferior de las mujeres con respecto a la supuesta racionalidad crítica de los hombres; genera distanciamiento antropocéntrico con respecto a la naturaleza de la que dispone para su administración; es el relato moderno el que edifica una pirámide hacia el progreso lo más lejos posible de la supuesta condición primitiva y barbárica de las culturas ágrafas del mundo no occidental. La modernidad como relato europeo y luego anglocéntrico se construye a sí misma mediante la categorización y negación reiterada de múltiples alteridades. Son las instituciones quienes incorporan estas ideas a partir de modos de exclusión que en el Perú son evidentes. Si uno examina con detalle las políticas del monolingüismo de los estados mestizo criollos latinoamericanos encontrará el *gen* de la modernidad implícito y con un afán de hacerse invisibles.

### Tradiciones Heideggerianas

A esta tradición pertenece Heidegger, filósofo alemán del nazismo que adelanta la perspectiva anteriormente explicada, al señalar que estamos en medio del evento fundamental de la época moderna: “la conquista del mundo como imagen” (Heidegger 1958). Así, la imagen se vuelve objeto de la conquistualidad. Desde el relato de la modernidad, en la medida en que un sujeto sin comunidad se apropia de una serie de códigos estéticos y de los relatos de representación de las comunidades que los han creado, este adquiere mayor poder. Notaremos que conquista y modernidad son dos modos de apropiación de la alteridad a través de estrategias intelectuales no dialógicas.

Heidegger nos explica que las representaciones que genera la imagen son el último paso del control humano sobre el mundo, sea la naturaleza, la diversidad cultural, el cosmos o todo lo aparentemente desconocido. Por ejemplo, es posible sintetizar la distancia entre México y Perú con una imagen de *google maps* para representar relaciones de proximidad; también se hace evidente la existencia de microbios o de agujeros negros, ambos imperceptibles al ojo humano a simple vista. Se domina con las imágenes porque se reduce la complejidad de lo representado a ciertos datos que resultan útiles para enunciar el control que se tiene sobre lo que se rodea.

No obstante, es importante iniciar una crítica antropológica a la idea de que se puede controlar todo, o más bien, que todas las personas pueden acceder al mismo nivel de producción de representaciones. No hay ejemplo más determinante que la pandemia por COVID19 que atenta contra la vida humana sin distinción social aparente, que resulta invisible ante los ojos humanos, pero que afecta a la población según la vulnerabilidad de las estructuras sociales.

Cuestionar desde una economía política de las imágenes

Al respecto, Deborah Poole (2000) reflexiona desde una economía política de las imágenes con dos posiciones identificables: desde la dominación y el control de un grupo humano sobre otro y desde la búsqueda de un diálogo crítico para el reconocimiento de los sesgos vitales. Gillian Rose (2001) propone una metodología crítica para comprender la complejidad de una imagen; sobre todo cuando se observa desde un régimen moderno-colonial como ocurre con la mayoría de las naciones latinoamericanas. La crítica de la autora trata de poner en duda nuestro régimen visual; de cuestionar cada una de las palabras que hemos utilizado para definir las imágenes que nos rodean. Hay que dudar de lo visual, cuestionar la importancia de ciertos sentidos como parte fundamental de las sociedades occidentales contemporáneas, entender cuáles son los efectos sociales de las imágenes, desarrollar criterios para examinar los materiales visuales, y no menos importante, discutir qué métodos utilizaremos para aproximarnos a nuestro campo de estudio.

Deborah Poole (2000) cuestiona cuál es la cultura visual que nos envuelve ¿se trata de un simulacro en términos de Jean Baudrillard? Se habita un desierto de lo real o más

bien se tiene que desaprender toda pauta previa con la que se ha enseñado a definir las representaciones del “nosotros y los otros”. Las fronteras son fugaces pero encubren un enfrentamiento con barreras simbólicas reales explicitadas por la intolerancia a ciertos grupos sociales, aquello que Adela Cortina (2017) ha señalado como *aporofobia*; grupos sociales que quedan expuestos a la infrarrepresentación y a cierta incapacidad para poder representarse con todas sus cualidades.

### Alteridad 2.0 a partir de la reflexión de filmes etnográficos

Para las nuevas generaciones de antropólogos resulta apremiante definir las posibilidades cualitativas de los dispositivos de registro y reproducción audiovisuales en tanto modos simultáneos de escritura, enunciación y representación; no es deseable menospreciar las condiciones que estas máquinas poseen para generar información. Por ejemplo, ¿cómo interpretar registros fotográficos que se traducen en secuencias que van desde 24 fotogramas por segundo –cinemáticas– hasta 120 fotogramas por segundo –secuencias lentas–; o hacer *timelapses* que muestran el dinamismo de actividades humanas que llevan horas para sintetizarlas en unos pocos segundos; ¿en qué categoría antropológica podemos discutir las posibilidades de los videos en 360° como mecanismos de documentación totalizante? ¿A qué conceptos debemos acudir?

### Antropología Visual en el Perú

A una década desde que se señaló que aún no existía un campo de la antropología visual en el Perú (*cf.* Cánepa 2011: 32), los tiempos, los esfuerzos, los espacios universitarios, los procesos sociales y las tecnologías han modificado enormemente las condiciones de producción etnográfica audiovisual actual. En 2011, las investigadoras peruanas en antropología visual se preguntaban por los criterios que pueden llegar a definir al género audiovisual etnográfico. Por ejemplo,

¿A qué agendas académicas y políticas responden estos criterios? ¿Qué es lo que hace al documental etnográfico un modo de representación cultural distintivo: (i) que haya sido realizado por un antropólogo; (ii) que trate de un tema o problema antropológico; (iii) que responda a criterios de objetividad etnográfica; (iv) que utilice material registrado *in situ*; (v) que responda a convenciones de filmación y edición propias; (vi) que dé cuenta de sus fuentes y estrategias metodológicas; (vii) que esté informado de la teoría

antropológica; (viii) que contenga una crítica cultural; (ix) que sea reflexivo acerca del lugar desde donde hace su enunciado; (x) que explique las implicaciones éticas y políticas de sus enunciados? (*ibid.*: 55)

Se ha tomado en cuenta lo anterior al diseñar la metodología y las técnicas de recopilación de información etnográfica. Al mismo tiempo, la pandemia por COVID19 ha significado nuevos planteamientos sobre las implicaciones de hacer trabajo de campo. Tanto por la vulnerabilidad de la salud de los sujetos investigados como por las del propio investigador.

Partiendo de Poole (1997), la investigación se ha aproximado al campo de la antropología visual por el interés en teorizar la especificidad de distintas tecnologías de representación y experimentación audiovisual usadas durante la presente investigación y discutir su rol en la configuración de racismos, biopolíticas y modernidades, todas transversales a la peruanidad. Así, la labor de Renata Flores Rivera puede ser dialogada desde la crítica foucaultiana, la emergencia de los feminismos en las mujeres jóvenes e incluso los lamentables efectos de la pandemia por coronavirus iniciada en 2019, para pensar temáticas afines como

la autorrepresentación, la polifonía, la autoría y autoridad del texto, las relaciones de poder que implica cualquier encuentro antropológico, el legado del colonialismo, la cuestión de las audiencias, el espacio institucional y de la academia, la alteridad, las relaciones de género, la textualidad e intertextualidad, la corporalidad, la interculturalidad, la traducción cultural, la metodología en el trabajo de campo, las [implicaciones y las imposibilidades en las] entrevistas, la reflexividad, entre otros (Flores: 2020, 29).

La presente investigación aporta a las reflexiones sobre el racismo y la discriminación como fenómenos vigentes, aunque explicados y comprendidos a través de temas afines como lo son los procesos de aprendizaje de la autorrepresentación, encabezados por Renata Flores Rivera. Siguiendo la propuesta de Cánepa (2011:12) pensamos que este campo se caracteriza por la reedición permanente y, por ende, por el replanteamiento de debates, conceptos, metodologías y modos de llevar a cabo nuestra etnografía.

La propuesta etnográfica audiovisual se aproxima a los contenidos audiovisuales en los que participa Renata Flores Rivera para situarlos como *textualidades audiovisuales* (Flores 2020). Es decir, como la codificación de información que revela temas de interés aún no desarrollados en profundidad por la artista pero en los que manifiesta interés a partir de sus propias palabras. Los contenidos audiovisuales, ahora leídos o decodificados desde la antropología como textos, adquieren nuevas posibilidades de evocar memorias en quienes ahí participan. Así, estos contenidos abandonan su función estrictamente autoarchivística y/o de marketing y develan relatos más profundos de la artista que los enuncia.

#### Textualidades audiovisuales leídas como genealogías foucaultianas

En este sentido, los contenidos audiovisuales también pueden leerse como *genealogías foucaultianas* –entendidas como “redescubrimiento meticuloso de las luchas y memoria bruta de los enfrentamientos”, “acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales”, “juego de saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados contra las instancias teóricas unitarias que pretenderían filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero”, esto siguiendo a Foucault (cf. 1975[2012:18]–. En consecuencia, tal como se desarrolla en la etnografía audiovisual, ha sido sugerente dar seguimiento investigativo al proceso de aprendizaje sobre la representación que las textualidades audiovisuales de Renata Flores Rivera presentan de manera sucinta a través de sus *stories* de *instagram*.

#### Categorías para los audiovisuales de Renata Flores Rivera

Se ha partido de la categorización propuesta por Flores (2020) para entender el documental como la expresión de múltiples textualidades audiovisuales. En este sentido, la presente investigación propone la realización de una etnografía audiovisual que vincula diferentes estilos narrativos dentro de la tradición antropológica documental en su cualidad de archivos disponibles de manera pública en diversas plataformas *online*. No obstante, es principalmente una etnografía audiovisual alterbiográfica que da seguimiento a enunciaciones *confesionales* a partir de las redes sociales *online* de la artista.

Esta labor encuentra eco en el género documental archivístico con algunas salvedades. Se trata de una selección de contenidos audiovisuales en los que ha participado Renata Flores Rivera y a los que se le otorga el estatus antropológico de *textualidades audiovisuales*. En todo caso, pueden definirse como evocadores de memoria. Se debe tener presente que un documental del tipo archivístico se reconoce por “utilizar material de archivo «encontrado» o no elaborado para algún proyecto antropológico original” (Flores 2020:112). El proceso archivístico “implica recomponer y ordenar fragmentos de registros filmicos, fotográficos y/o gráficos hechos por otras personas en un texto audiovisual que sigue la forma de un documental” (*ibid.*). Del mismo modo, se ha cuestionado cualquier tipo de transparencia adjudicada a los materiales, “son más bien un muestrario de condiciones socioculturales e ideológicas alrededor de personas concretas que interactúan en un determinado momento histórico” (*ibid.*).

Las producciones de Renata Flores Rivera también deben ser consideradas como *impresionistas* pues son resultado de audiovisuales evocativos, poéticos, líricos, sensoriales, oníricos y experimentales; y unas más corresponden a *realities*–musicales que, como hemos sugerido, son docudramas audiovisuales para públicos masivos. No obstante, la propuesta etnográfica audiovisual requiere de algunas precisiones.

Se ha optado por una producción audiovisual híbrida, reflexiva y alter–biográfica sin descartar la voz del investigador. En consecuencia, interesa generar “un involucramiento subjetivo más evidente del autor con los personajes o con la historia narrada en el documental [mediante un vínculo] meditativo y emocional mayor con la audiencia” (Flores 2020:108). La propuesta parte del cuestionamiento hacia quienes pudieran pensar que poseen el relato más estructurado e incuestionable; y al mismo tiempo intenta basarse en la comprensión de las implicaciones socioculturales de procesos que se irán registrando como parte del modo de enunciación de los involucrados. Así, la observación y escucha tendrán un especial énfasis en las gestualidades, los silencios y los modos de actualizar, realizar o performar de las partes –de los investigados y del investigador–.

Se ha partido de reflexiones y obras como *The Ax Fight* ‘La lucha con hacha’ (1975) del director Timothy Ash y el antropólogo Napoleón Chagnon (*cf.* Flores 2020:111). Al respecto, se indaga en el orden –aparentemente– jerarquizado de representaciones a

través de lo que se definirá aquí como *biopolítica del nacionalismo peruano*. Siguiendo un sentido similar al de Ash y Chagnon (1975), lo que en un principio surge como desorden —en nuestro caso como un orden jerarquizante— se irá desarrollando a través de la narrativa de los involucrados en la investigación. También se ha sugerido como influencia la obra *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* (1983) de Trinh T. Minh-ha y Chris Marker, “cuyas producciones son en gran parte meditaciones sobre la forma y el contenido de los discursos e imaginarios encerrados en los textos audiovisuales, a la vez que dialogan consigo mismos” (cf. Flores 2020:112).

Al respecto, se profundiza en tres temas que se articulan en varios relatos de Renata Flores Rivera: i) La relación conflictiva que existe entre su multilingüismo castellano, quechua e inglés y el bilingüismo de su familia materna (castellano y quechua) y que revelan procesos de interrelación incluyente y excluyente que ha vivido en la comunidad; ii) la idea de hacer vigente el quechua en la modernidad en tanto interés personal por traducir para sí misma —y para su audiencia— las diferencias en los modos de enunciación identitaria con respecto a la complejidad cultural que la constituye en el mundo *online* y *offline*; iii) El cuestionamiento de la vigencia y las implicaciones del relato del mestizaje peruano a partir de su producción audiovisual.

### La sensorialidad

La sensorialidad es el nuevo paradigma a discutir (cf. Ferrarini, 2017; Grasseni, 2014, 2017; Marazzi, 2019). Este surge como crítica a las tradicionales categorías que constituían la alteridad mediante la invisibilización de intereses específicos así como el surgimiento de nuevos relatos que transgreden las condiciones de temporalidad, espacialidad, proximidad y tecnologías (cf. Larcher, 2015; Morgado, 2014; Navas, 2013; Näser, 2017). Por ejemplo, Escobar (2017) considera que los campos de la Antropología y la Etnografía Fílmica tienen puntos de colisión que pueden ayudarnos a comprender el sentido crítico de este momento: a) de Malinowski a Flaherty, b) de Mauss a Rouch y c) de Viveiros a Leviathan. El autor enfatiza esta última relación para mostrar cómo los sentidos y el giro ontológico pueden servir para desarrollar nuevos relatos sobre el lugar en el mundo de nuestras antropologías en relación a los sujetos de investigación.

Por otro lado, Ramella (2014) sugiere que nuestra labor audiovisual debe enfatizar la desjerarquización, la cual debe ser simultáneamente translineal e intersubjetiva, puesto que las formas contemporáneas de escritura audiovisual permiten alterar el orden de las categorías. Para Otto (2018) la crítica surge al examinar cuáles son los modos de intervención que los antropólogos no dicen pero ejercen con sus dispositivos de registro. Llama la atención el énfasis reiterado en “ceder la autoridad” de la escritura y asumir las relaciones de poder que las partes que constituyen una investigación están ejerciendo en todo momento. En el caso de la etnografía audiovisual presentada se han hecho evidentes.

Por otro lado, algunas etnografías audiovisuales se enfrentan a lo que Suhr (2018) ha definido como *el soliloquio* de los dispositivos de registro. Es decir, al juego discursivo del tipo monólogo de cámara en el que parecen estar ingüidos con los nuevos relatos de sensorialidad. Este autor alude a una forma metafórica Levi–Straussiana para reflexionar sobre el tema, pues decide entrevistar a las cámaras que han sido usadas en el trabajo de campo para conocer su opinión y desligarse del quehacer humano que las integra como parte de sí.

Partiendo de lo anterior, nuestra sugerencia ha sido observar el uso de los dispositivos tecnológicos de registro y comunicación –también llamados teléfonos inteligentes– a partir de la base moral que sustenta su diseño y que opera de manera intrínseca en estos. Se ha hecho énfasis en el individualismo, el panoptismo y la confesionalidad.

De ahí se sugiere expresar cómo estos dispositivos exigen nombres y apellidos, validación mediante identificación oficial, huellas dactilares, fotografías de la retina, múltiples contratos de aceptación, entre otros filtros que giran en torno al individuo y a los sistemas de vigilancia que lo acompañan. Estas complejidades afectan a proyectos artísticos familiares como el de Renata Flores Rivera.

Aceptar el uso de estos dispositivos puede significar la posibilidad de ser observado, comentar de ser comentado; y lo mismo ocurre –de manera latente– con la cancelación, la censura y la apertura de espacios, la exclusión y la fama; en sí, con el capital social a través de las redes del mundo *online*. El costo de ser símbolo de apreciación –es decir, de ser representativa para una comunidad–, incluso para las redes y las nociones de

prestigio que se crean en aplicaciones para teléfonos inteligentes, requiere de la latente necesidad de confesar ante desconocidos lo que antes pertenecía a los ámbitos más privados de la vida personal. Así, la confesionalidad de los dispositivos de registro y comunicación trastoca el soliloquio de los documentales estrictamente sensoriales.

Stevenson (2017) examina el papel de la amistad como ese entramado complejo de relaciones previas que facilitan o complican el trabajo de investigación (*cf.* Stevenson, 2017). Una condición de análisis sugerente en este tema es que en algunas investigaciones contemporáneas de la PUCP, los estudiantes desarrollan sus preguntas de investigación en relación a amistades o familiares; implicado toda una nueva serie de decisiones metodológicas que se deben reflexionar en términos éticos. Lo que es un hecho en nuestra aproximación etnográfica es que la proximidad familiar invisibiliza las relaciones de poder a través de mandatos que han sido institucionalizados en el día a día de la convivencia.

La mayoría de las preguntas antropológicas contemporáneas parecen estar convencidas de que no se debe obviar el vínculo de medios analógicos y digitales, instalaciones y *performance* para explorar la ontología del mundo natural y no natural. Esta amplia definición ya ofrece un marco conceptual sobre sus limitaciones y alcances implícitos. Se aproximan a lo que no es posible verbalizar pero que es factible de escribir mediante dispositivos tecnológicos y corpóreos; y con una ontología de lo que pertenece o no a la naturaleza; lo cual desprende toda una serie de categorías propias de la modernidad: antropocentrismo, tecnofilias y tecnofobias, críticas a la temporalidad, espacialidad, proximidad, entre otros.

Ningún dispositivo de escritura –así como ninguna investigación antropológica– puede abarcar la totalidad de información que un hecho social construye. Sin embargo, la pregunta antropológica persiste –*¿quién es el otro?*– adquiriendo nuevos sentidos de aproximación y complejos matices de diferenciación. Desde un giro que en parte es descolonial y en parte sensorial es posible asumir una posición autocrítica acerca de cómo se construye a la alteridad mientras la alteridad nos construye como investigadores.

Este tipo de diálogo surge como posibilidad latente –siempre imperfecta pero a la vez perfectible– que es mediada por el uso de múltiples dispositivos tecnológicos de escritura: cámaras 360°, microfonía de contacto y ambisonics, grabadoras multicanal o softwares de diseño audiovisual interactivos, drones, por mencionar algunos ejemplos.

La alteridad con la que deseamos iniciar nuestros diálogos críticos también se enuncia desde estos dispositivos aunque con sus propios métodos. Siguiendo sus ideas es posible identificar que las nuevas reflexiones antropológicas involucran el surgimiento de las tecnologías digitales, mandatos performativos, nuevos actores –y subjetividades–, así como los desafíos que estos temas representan para el campo de la Antropología Visual.

En síntesis, la búsqueda de situar la pregunta antropológica (*cf.* Krotz 1994) ya no en la *alteridad–distante* sino desde aquello que constituye *su mismidad*; se trata, entonces, de una antropología de “*lo propio*” que se torna distante al pertenecer a otra generación. En este sentido, las antropologías contemporáneas hacen énfasis en cómo se construye la alteridad como proceso de reinterpretación de las diferencias y similitudes; así como los lugares que entendemos por “el campo” (*cf.* Gupta & Ferguson 1997).

Cuestionar la estética del hambre desde la teoría del control cultural

Como ya se ha señalado, la racionalidad se ha fundado en el relato de la posesión y el dominio de la tecnología y la técnica que son las que otorgan lugar a los sujetos supuestamente más desarrollados por encima de los menos desarrollados en la pirámide evolucionista de la civilización. Esta forma de pensar la organización social no es otra que una racionalidad instrumental basada en la dominación de la alteridad a partir de su encubrimiento. En América Latina es el mito originario de la modernidad (*cf.* Dussel 1992). Es decir, al otro, en tanto integrante comunitario de una diversidad de pueblos, se le pone un velo sobre el rostro y se le construye una identidad sin su presencia y a veces sin su autorización. Este *otro* deviene salvaje en tanto que se le explica lo que el investigador supone que le hace falta.

Desde una postura bastante radical, Glauber Rocha responde desde su labor cinematográfica y señala en “la estética del hambre” (1965) que la nostalgia por el primitivismo exotista del primer mundo parte de un mecanismo similar. El

evolucionismo de la modernidad sitúa a las culturas colonizadas en términos alocrónicos –tomando esta idea de Johannes Fabian (2019 [1983])–, “los salvajes viven en un tiempo anterior a nosotros”, no al mismo tiempo, mucho menos a su propio tiempo. Pero más aún, la modernidad invisibiliza su responsabilidad permanente en la reproducción de la desigualdad de diferentes grupos sociales de los países de América Latina, y desde esa condición oculta su colonialidad. Rocha sugiere que es por ello que el encubrimiento de la desigualdad se disfraza con representaciones exotistas. En términos metafóricos sería algo como *ellos, los salvajes, son ahora lo que nosotros ya fuimos*. Y así se oculta la extracción de materias primas con la tecnología que sustentan.

Para Rocha (1965) el cineasta que crece en un contexto así, entra en un proceso de esterilidad. Se convierte en un artista que desarrolla la imposibilidad de reproducir sus ideas con libertad creativa. Su esterilidad –o deberíamos decir la ausencia de consciencia sobre su esterilidad– lo hace invertir sus esfuerzos creativos en emular una tradición cultural que no le pertenece. Entonces emula, imita, copia porque desea pertenecer. Sin embargo, sugiere el autor, su arte se instrumentaliza en el acto de querer ser otro. Es lo que en el manifiesto se explicita como pretensión de universalidad: la intención de pertenecer a un mundo que se ha construido desde un centro político euro anglo centrado. El síntoma inevitable tras este proceso es la histeria: la impotencia que genera el no poder pertenecer a ese mundo –esto recuerda a la tesis de Franz Fanon en *Rostros Negros, Máscaras Blancas* (1973 [1952]).

La furia del excluido tiene dos principales catalizadores: sea un anarquismo antisistémico en su creatividad, el solipsismo individualista de negarse a colaborar; o el fundamentalismo conservador que intenta sistematizar las culturas en un ejercicio de reproducción de lo colonial.

Son pobres –nos dice el autor–. Ya que la máxima prueba de su podredumbre es la incapacidad de explicar las determinaciones de su propia pobreza. Lo resume así: “su originalidad es un hambre que no comprenden”. Lo anterior lo hace con la intención de defenderse de quienes ven en las películas del *Cinema Novo* una miserabilidad del hambre; narrativas que alertan al gobierno, movilizan las críticas antinacionalistas y asustan al público. Este cine no desea ser centro, no quiere hablar de los excedentes, de la ausencia de conflictos o de las banalidades propias de su clase social. El Cinema

Novo es la oposición al sistema; lo que en Filosofía de la Liberación se denominaría como “Cine de la Totalidad”.

### Video indígena e intelectuales anfibios

Para comprender por qué el proyecto de Renata Flores Rivera no corresponde a una condición de apropiación cultural y para desarrollar un vocabulario antropológico que pueda explicar su trabajo audiovisual, me he basado en la teoría del control cultural desarrollada por el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla durante los años ochenta y noventa en México (*cf.* Bonfil Batalla 1988). Son las ideas de este antropólogo las que influyeron en la creación de la dirección de Culturas Populares e Indígenas en México, desde donde se crearía la categoría de *video-indígena*. Al mismo tiempo, la teoría de control cultural es útil para examinar los contenidos audiovisuales de Renata Flores Rivera porque define a qué se enfrentan comunidades con una ascendencia indígena en medio de instituciones mestizo-criollas de pretensión global.

Después de examinar los elementos etnográficos a los que tuve acceso, –a saber: los materiales, de organización, de conocimientos, simbólicos y emotivos– dada la confesionalidad de la que he hablado, y después de comprender a Renata Flores Rivera como un proyecto de emprendedurismo artístico familiar, no podemos definir su trabajo como apropiación cultural. Más bien, se trata de una compleja combinación que busca su autonomía económica en medio de elementos culturales propios, apropiados, impuestos y enajenados. De hecho, pienso que parte de su cualidad empática con diversas redes sociales tiene que ver con que ejemplifica bien los conflictos identitarios de gran parte de las comunidades peruanas que tienen ascendencia indígena en relación con instituciones que normalizan e institucionalizan el pensamiento mestizo criollo de pretensión global. Comparto la presente tabla elaborada por el Dr. Bonfil Batalla a modo de síntesis:

<i>Elementos culturales</i>	<i>Decisiones</i>	
	<i>Propias</i>	<i>Ajenas</i>
<i>Propios</i>	<i>Cultura AUTÓNOMA</i>	<i>Cultura ENAJENADA</i>
<i>Ajenos</i>	<i>Cultura APROPIADA</i>	<i>Cultura IMPUESTA</i>

Desde esta óptica, el material etnográfico audiovisual nos muestra las tensiones entre lo que se considera propio por derecho de herencia, así como las tensiones y estímulos que se reciben desde lo global. En la práctica entrarán en juego los relatos indigenistas creados desde el Estado Peruano influidos por el mercado neoliberal ejercido sobre la cultura. Y estos cruces, muchas veces regulados, se vuelven espacios de negociación y disputa. Un ejemplo de esta complejidad es cuando Renata Flores Rivera responde –en múltiples ocasiones– cómo decidió a cantar en Quechua. Señala que fue por influencia de su madre pero también por voluntad propia. De manera específica al escuchar una canción de Michael Jackson (un elemento global) y pensar cómo sonaría en quechua (un elemento propio para su madre pero enajenado para ella). Renata aprende de oído, imitando las sonoridades y adaptando su voz a los códigos globales del canto. Estos cruces de relaciones y símbolos nos hablan de espacios de negociación. He incluido varios ejemplos para dialogar.

Pensar la labor de Renata Flores Rivera como emprendimiento artístico familiar debe darnos la posibilidad de repensar dos condiciones que le son próximas en cualidades. Por un lado, el tema del video indígena, entendido como “video sobre lo indígena” y “video desde lo indígena”, condiciones que parecen surgir como un conflicto que la familia ha ido resolviendo componiendo y hablando del tema. Como bien cita Christian León (2016) “el término video indígena fue adoptado por primera vez por el Instituto Nacional Indigenista de México en 1991; desde entonces su uso se ha popularizado en toda América Latina” (Córdova 2011, 82). Nos dice León que “la emergencia del video indígena en los años ochenta coincide con las discusiones sobre la crisis de la representación, la preocupación por el texto etnográfico dialógico y la búsqueda de la autoridad etnográfica compartida planteada por la antropología posmoderna” (León, 2016: 35). En este campo, cabría señalar las discusiones, no sólo postmodernas, sino también las descoloniales y por demanda, elaboradas desde América Latina. Como bien señala León (2016) “el video indígena sería una particular forma de *alter*-antropología que se realiza mediante tecnologías audiovisuales que permiten poner en acción cuerpos, epistemologías y cosmovisiones diversas con la finalidad de producir conceptos, conocimientos y acciones que desafían las certezas del pensamiento científico y la cultura occidental”.

Pensemos en la etnografía audiovisual que hemos planteado. Durante los últimos segundos, Renata Flores Rivera anticipa que desea ser antropóloga o socióloga, o seguir los pasos de su madre. ¿Qué implicaciones tiene la búsqueda de hacer antropología dentro de los materiales audiovisuales que ha producido la familia de Renata Flores Rivera? ¿Es acaso una forma híbrida de alter-antropología al situar cuerpos, epistemes y cosmovisiones para producir sus propios conceptos, conocimientos y acciones que desafían a las autoridades regionales y nacionales que se erigen como especialistas en el tema? Al respecto, Ziri6n (2016) se1ala algunos criterios interesantes para situar a una obra como parte de la agenda antropol6gica:

“1) El objeto de la imagen (si coincide con los temas cl1asicos de la antropolog1a, por ejemplo, los pueblos ind1igenas); 2) La metodolog1a empleada (su forma de aproximarse a los sujetos, si es mediante la observaci6n cercana y la participaci6n directa); 3) La interpretaci6n (lo antropol6gico no reside en la imagen en s1 misma, sino en la mirada, tanto de quien la produce como de quienes la reciben, y en la interpretaci6n que de ella se haga); 4) La apelaci6n a la autoridad y la legitimidad acad1mica (si la imagen fue realizada o analizada por un antrop6logo profesional, o si es parte de un proyecto formal de investigaci6n avalado por alguna instituci6n acad1mica)”.

A1n as1, Ziri6n nos dice que estos criterios pueden ser enga1osos pues las mejores pel1culas etnogr1ficas no han sido realizadas por antrop6logos pr6ximos al lenguaje audiovisual sino por cineastas con cierta sensibilidad e imaginaci6n antropol6gica, ¿cambiar1a en algo si quien dirige esta investigaci6n se reconoce como mexicano surpeninsular e ind1gena maya, al mismo tiempo? Para Maristella Svampa (2018) hay serias limitaciones en la figura del intelectual militante y la del experto acad1mico concebidos como modelos supuestamente puros y antag6nicos. Cuestiona las motivaciones por las que “el intelectual militante suele convertirse en un activista a tiempo completo, cuyo nivel de involucramiento dificulta una reflexi6n cr1tica, obturando la producci6n de un tipo de conocimiento que vaya m1s all1 de la visi6n de los actores” (2008:10); al mismo tiempo se1ala que el “modelo del profesional acad1mico se tradujo por la adopci6n de una posici6n abstencionista en materia de compromiso intelectual y, por consiguiente, en la afirmaci6n una fuerte autorreferencialidad, manifiesta en la incapacidad por interpelar o tender puentes con otras realidades (*ibid.*). Al respecto, la autora apela por la idea del intelectual anfibio: un autor que innove, sea reflexivo, instituyente, genere v1nculos con nuevas realidades,

pueda recorrer varios mundos, reflexiones distintas realidades sociales y sobre sí mismo. Surge la posibilidad de connotar una constelación de voces: algo que la labor del emprendimiento artístico familiar de Renata Flores Rivera logra con bastante determinación y esfuerzo.

Por el modo en que editamos el material etnográfico, bien podríamos describirlo como la historia de un antropólogo inocente –tipo Nigel Barley– que va en búsqueda de una entrevista que nunca se lleva a cabo. Sin embargo, el seguimiento del mundo *online* revela una serie de representaciones que vistos y articulados en modo de constelación nos dicen tanto como lo que se pudiera generar con una entrevista en proximidad. Definitivamente no se trató de un esfuerzo colaborativo tal y como mencionan los antropólogos que debe ser una colaboración. Es más una respuesta diplomática ante la ausencia de compromiso a un pacto efectuado previamente.

Lo anterior resulta sugerente ya que, como bien señala Ziri6n (2015), la transformaci6n de la imagen digital ha revolucionado las estrategias colaborativas en la producci6n audiovisual generando las condiciones para nuevos di6logos interculturales. Se trata de nuevas pr6cticas antropol6gicas visuales y aplicadas que est6n poniendo en duda cuatro juicios de valor instaurados en la disciplina. El autor las enumera de este modo:

- 1) Una falsa idea de que representa una forma innovadora de hacer investigaci6n, surgida en a6os recientes gracias a las nuevas tecnolog6as de la imagen digital;
- 2) La antropolog6a visual como una forma de antropolog6a light, que pierde el rigor conceptual y la profundidad de an6lisis que posee la antropolog6a escrita;
- 3) Concebir la antropolog6a visual como una subdisciplina antes que una especialidad que resalta y refuerza el car6cter transdisciplinario de la antropolog6a;
- 4) La antropolog6a visual como una simple t6cnica de registro.

Con *Alteridad 2.0* hemos tratado de proponer una serie de discusiones que giran en torno a c6mo se construye la autorrepresentaci6n y la alteridad en el proyecto art6stico de Renata Flores Rivera, y la reflexi6n te6rica lentamente nos ha llevado a reflexionar qui6nes son los que realmente est6n construyendo sus alteridades y qu6 estrategias est6n poniendo en pr6ctica para edificar sus relatos. Maristella Svampa (2008:2) sostiene que “el compromiso del intelectual implica siempre una tarea colectiva, un esfuerzo entre muchos, la construcci6n de un pensamiento y una acci6n com6n”, no tenemos duda de

que los materiales etnográficos dan sustento a este modo de pensar la antropología. Es también una crítica a la modernidad que fijó su emancipación en la idea del individuo. De ahí el relato de Robinson Crusoe, un sujeto sin comunidad y, por qué no decirlo, de Renata Flores Rivera como sujeto individual que ha logrado el éxito por sí misma, antes que como un emprendimiento artístico familiar. Ziri6n (2015) retoma la definici6n de un profesor nuestro –Esteban Krotz– sobre la pregunta antropol6gica por excelencia: “¿qui6n es el otro?” es decir, ¿c6mo construimos la alteridad?

Como se6ala Ziri6n (2010), los proyectos cr6ticos requieren de un ejercicio constante a partir de la observaci6n, la participaci6n, la escucha, el di6logo y la colaboraci6n. No obstante estas condiciones no son siempre posibles por m6ltiples determinaciones estructurales. Nuestra etnograf6a evidencia las complejidades de crear un material etnogr6fico dentro del contexto espec6fico en el que tuvimos que trabajar. Por ejemplo, por el temor a contraer COVID19 en un pa6s extranjero, por viajar a lugares que ten6an protocolos elaborados con sus propios recursos, por interactuar con sujetos de investigaci6n que cambiaban de planes s6bitamente o por vuelos humanitarios que tuvimos que ceder para quedarnos en el Per6.

No obstante, la colaboraci6n tambi6n puede ser entendida como una voluntad constante o como una 6tica antropol6gica puesta al servicio de conocer m6s sobre una tem6tica que pueda ser vinculante y permite ser reflexiva a la sociedad a partir del modo de enunciaci6n de un antrop6logo extranjero. La colaboraci6n ofrece la posibilidad de realizar nuevas formas de antropolog6a:

“En sinton6a con las nuevas corrientes del pensamiento antropol6gico, en las tendencias recientes del cine etnogr6fico han surgido cada vez m6s pel6culas que ya no son hechas 6nicamente desde la perspectiva de los antrop6logos/documentalistas, sino que incorporan de muy distintas maneras las voces, las ideas y las perspectivas de los otros, comparten con ellos la mirada y la autor6a como co-realizadores” (2010:25).

Como bien sabemos, el cine etnogr6fico a6n aguarda muchos mitos propios de las antropolog6as colonialistas. La idea de que hay un saber profundo a6n por descubrir en otros; la exotizaci6n o menosprecio por la producci6n cultural de actores como lo pueden ser ni6os, ni6as, mujeres, ancianos, ind6genas, grupos racializados, pobres, discapacitados, integrantes de la comunidad LGBTIQ+, entre otros. Parece que el

documental colaborativo es una herramienta “anfibia” pues permite la sinergia entre el cine y la antropología. No obstante, como bien señala Zirion (2010) la ética es determinante; condición que se refiere, a grandes rasgos, a la relación que se establece entre el documentalista, los personajes y los espectadores:

“Se expresa casi siempre en forma de dilemas y encrucijadas ante los cuales no hay una única manera correcta de actuar. En este sentido, para analizar la postura ética de un documental no basta con ver la película terminada, es necesario mirar todo el proceso de aproximación e interacción con los sujetos. De entrada, no se asume la iniciativa de hablar de ni por el otro, sino con el otro, de escucharlo antes que nada; no se trata de estudiar a, sino de aprender de, y de crear junto con los otros. Esto forma parte de una actitud humilde, respetuosa, una mirada horizontal, de frente, de igual a igual, que parte del reconocimiento de que los demás nunca deben ser considerados como medios para nuestros fines, sino siempre como fines en sí mismos.”

Estas son algunas de las tareas pendientes de las antropologías visuales que deseen situarse en el Siglo XXI, y ha sido uno de los objetivos propuestos para este ejercicio etnográfico.

## Capítulo 2. Metodología

El presente capítulo aborda la metodología utilizada para la realización de la etnografía audiovisual desde dos ejes temáticos. Primero se describe de manera técnica el quehacer planeado. Posteriormente se desarrollan una serie de reflexiones a partir de la puesta en práctica del método. En conjunto, el lector podrá comprender cómo procesos técnicos se verbalizan y reconfiguran a través de la experiencia de llevarlos a cabo, generando reflexiones que son de utilidad para los investigadores.

### Sobre la conversación del texto y la etnografía audiovisual

Un antropólogo que es editor audiovisual sabe que nunca hay tiempo suficiente para construir un relato tal y como lo imagina a partir de los múltiples guiones visuales, sonoros y textuales que va vinculando como resultado de su proceso de investigación. Es conveniente señalar que se ha seguido las sugerencias de la presentación ante sinodales y profesores llevada a cabo el 29 de julio de 2021. También se ha connotado con los trabajos de antropología visual del Perú, que en conjunto sustentan esta investigación. Por ende, el audiovisual y el presente texto, conversan en un sentido de ida y vuelta, y en diferentes niveles. El texto refleja la intersubjetividad del investigador con el pensamiento teórico, las preguntas, los procedimientos metodológicos, técnicos y tecnológicos con mayor detalle. En contraste, el registro audiovisual evidencia las complejidades de crear un material etnográfico dentro del contexto específico en el que se trabajó.

Las incertidumbres se han traducido en estímulos sonoros e imágenes que son principalmente de la Ciudad de Ayacucho, diversos lugares de Huamanga, de Lima, y de otros espacios del Perú –y de la península de Yucatán en México– que han servido de laboratorios satélite durante la pandemia. Por lo que de manera inevitable se ha tenido que trabajar con una noción extendida de campo.

Los estímulos ejemplifican el asombro ante una alteridad distinta, casi siempre anónima, que se aleja, se aproxima, se difumina, sea por la normalización de los “toques de queda” (a los que el antropólogo nunca debe habituarse), por el uso de mascarillas, o

por el propio calendario de los sujetos de investigación. Todo lo anterior es evidente en el documental etnográfico.

#### Sobre los múltiples modos de escribir una etnografía

La presente investigación corresponde a la parte escrita y teórica de un trabajo audiovisual etnográfico y se inscribe en el contexto por COVID19 en el Perú durante 2020 y 2021. Como ya se ha explicitado, analiza las representaciones audiovisuales de un emprendimiento artístico familiar que se articula a partir de una joven de Ayacucho, Perú, conocida como Renata Flores Rivera.

En la investigación se reformula la aproximación artística y periodística previas que enfatizan la labor de un sujeto individual y se propone una perspectiva antropológica que reflexiona las relaciones familiares y la confesionalidad de los sujetos de investigación a través de sus redes sociales *online*. Por tanto, han sido fundamentales el uso dispositivos tecnológicos de registro y comunicación –también llamados teléfonos inteligentes– cuyo diseño obedece a una base moral –una filosofía política– que opera de manera intrínseca en estos.

El proyecto artístico familiar de Renata Flores Rivera pertenece a una generación que requiere –y a la que de cierta manera se le exige– una confesionalidad permanente para generar proximidad con el público que apoya su propuesta. Este será el papel de los dispositivos de registro, comunicación y producción audiovisual, y de las aplicaciones que sirven como vínculo con sus redes sociales del mundo *en línea*.

Se debe tener presente que la pandemia es una incisión, una hendidura, un corte, algo similar a un hecho social total maussiano (*cf.* Mauss 1991), del tipo global, que pone en evidencia las frágiles condiciones de un Estado nacionalista, conservador, neoliberal. Condición que explica un replanteamiento económico y la confesionalidad de las temáticas que se abordan en la etnografía audiovisual. Son estas condiciones las que han generado mayor producción audiovisual de autorrepresentaciones que son gran parte del sustento etnográfico del presente audiovisual.

## La confesionalidad y el diario de campo

Para la antropología contemporánea resulta sugerente la idea de que un ser humano pueda compartir su vida cotidiana a través de un teléfono inteligente y una aplicación digital que le sirve de red social *online*, con la seguridad de que la información depositada se eliminará día a día; que no habrán rastros, ni modos de recordar más allá del encuentro fugaz entre quien hace público un lugar o acción dada, y en medio de la incertidumbre de una posible interacción humana con un potencial desconocido. Resulta sugerente porque quien comparte esta viñeta de su vida, lo hace para un tercero aún desconocido, que consumirá desde otro espacio, con otra noción del tiempo, en algún punto entre su vida *offline* y el mundo *online* que se ha edificado para sí.

Lo descrito se relaciona con las *stories* de *instagram*, espacio *online* de mayor producción audiovisual por parte de los sujetos de investigación. Las *stories* son breves autorrelatos que alcanzan un minuto de duración como máximo y que se mantienen disponibles para el público sólo 24 horas. Las temáticas que se recuperaron para la etnografía audiovisual pueden identificarse por la confesionalidad de temas familiares, políticos, artísticos y económicos. Las *stories* han sido documentadas a través de una aplicación disponible en los *iPads*. En la etnografía audiovisual se han reorganizado respetando la cronología de los mismos.

Los tradicionales diarios de campo que se describen en la antropología de finales del Siglo XIX y principios del Siglo XX son dispositivos tecnológicos de registro textual que permiten esbozar breves enunciados de las experiencias interpelativas durante el trabajo investigativo del antropólogo. Son difíciles de usar, pues en un diálogo o en una entrevista se tiene que pensar en lo que se pregunta y en lo que se responde, y también en las anotaciones que se realizan. La interpelación es siempre un acto complejo donde múltiples respuestas recorren todo el cuerpo, pues la improvisación se convierte en espacio para la confianza y la confesionalidad mutua. Así, anotar con el bolígrafo y responder al interlocutor es una experiencia límite. Mediante los tradicionales diarios de campo nos hicimos conscientes de que las experiencias se transforman en nuestra memoria, por lo que lo anotado es tan sólo un nuevo modo de re-estructurar nuestras preconcepciones.

Hoy en día basta hacer un *screenshot* o presionar *record* para que nada de lo anterior funcione de la manera en la que se pensaba podría llevarse a cabo. Lo que se dice al compartir contenidos en el mundo *online* tiene la latente posibilidad de ser resguardado, y en la medida en que se acumula la información nos brinda pistas sobre ciertas condiciones de la vida cotidiana actual, necesariamente tecnologizada. Ninguna conversación escapa de la posibilidad de ser pública o resguardada, incluidas las que se reconocen como encriptadas.

### Sobre los múltiples modos de producir y consumir un documental etnográfico

Originalmente, la propuesta de investigación debió consistir en la realización de una etnografía colaborativa, no obstante el registro audiovisual evidencia las complejidades de crear un material etnográfico dentro del contexto creado por las políticas de confinamiento ante el COVID19. Esto generó modificaciones metodológicas imposibilitando la realización de entrevistas en proximidad que pudieran ser documentadas. No obstante, se realizaron entrevistas a través de redes sociales *online* a periodistas y músicos que sirvieron de soporte menor y con poca relación a la temática abordada.

En el trabajo de campo *offline* destaca el paisaje sonoro de múltiples lugares del Perú en el que se hacían los registros del mundo *online*. Como lo fueron la selva baja peruana de Pichanaki, diferentes locaciones de Lima, diferentes espacios de la península de Yucatán en México. En este sentido, “más allá de la recolección de datos, [los dispositivos de registro se convirtieron] en un recurso tecnológico que media en la negociación de relaciones sociales con el propósito de producir conocimiento etnográfico (Barbash y Taylor 1997:79; Pink 2007:168 en Flores, 2020:135). Como se muestra en la etnografía, nuestra propuesta ha sido pensar el registro y los dispositivos audiovisuales como modos de escritura que muestran relaciones de proximidad y distancia entre los sujetos investigados y el investigador.

De manera previa al trabajo de campo se habían propuesto los siguientes ejes temáticos: “una historia de vida digital sobre Renata Flores Rivera”, “una historia de vida presencial sobre Renata Flores Rivera”, “del maquillaje al registro audiovisual y otras

tecnologías”, “la vida cotidiana en *la nueva realidad*”, “alter-futuros”, “la trayectoria y el trayecto” y “otras consideraciones”. Estas temáticas se modificaron en razón de nuevas inscripciones que se observan en la etnografía audiovisual como lo son: alteridad 2.0, pensar desde el confinamiento, dudas antropológicas, *online/offline*, *tags* con la georreferenciaciones de los lugares, obertura de un viaje dentro de un viaje, política audiovisual, entre otros.

La posibilidad o imposibilidad de emprender viajes es uno de los nodos que articula la etnografía audiovisual presentada. En esta investigación se reflexiona sobre las políticas de confinamiento en el espacio privado y de aislamiento de lo nacional ante lo global impuestas por el Estado Peruano durante la pandemia por COVID19. Pensar desde los nodos que vinculan múltiples viajes es otra forma de producir y de consumir la etnografía audiovisual realizada.

Al revisar los antecedentes del presente manuscrito se ha encontrado la descripción de un viaje que realicé a Nueva York durante el 2019 como parte de la preparación de los equipos de registro audiovisual que se utilizaron durante el trabajo de campo de la presente investigación. El panorama sociopolítico sugirió algunos temas que guiaron los diálogos de ese viaje. Por ejemplo, el retorno del nacionalismo ejemplificado por el *Brexit* inglés y por la gestión del presidente norteamericano Donald Trump. El tema fue en qué medida estas condiciones permiten comprender el neoliberalismo nacionalista del Perú, una economía híbrida que marca una diferencia política ante los cambios que se están dando a nivel continental, es especial por la sucesión constante de sus presidentes. Aún no había noticias de la pandemia y tampoco figuraban las elecciones presidenciales del 2021.

Asimismo, se han desarrollado una serie de ilustraciones que muestran composiciones audiovisuales a partir de la imagen de Renata Flores Rivera. Estos encuadres parten de fotogramas que ella asume en sus propios materiales. Destaca su rostro sin maquillaje y el proceso de maquillarse. También se han representado los dispositivos que ella utiliza para crear sus propios contenidos. Por ejemplo, sus *selfie*-videos o sus clases de quechua en youtube. Se ha prestado atención en la documentación de las herramientas que dispone para autorrepresentarse como son la microfónica, sus editores de video, etcétera.

La etnografía audiovisual permite conocer Ayacucho *online* desde la voz de Renata Flores Rivera. Hemos sugerido realizar un ejercicio de foto representación –o foto elicitación– pero este ha sido llevado a cabo por una empresa global. Se ha adjuntado el registro en un modo comparativo.

Los dispositivos de registro audiovisual con los que se ha contado permiten una aproximación a partir de diferentes códigos estéticos audiovisuales. Por ejemplo, los paisajes sonoros otorgan contexto a Ayacucho del 2020 o al contexto del investigador mientras documentó las *stories* de los sujetos de investigación. Así, el sonido ha funcionado como medio expresivo que dota de contexto a la etnografía.

Como se ha sugerido, el modo en que se ha producido la etnografía pone de manifiesto la voluntad de colaboración en tanto posibilidad latente y apertura hacia el diálogo que supone connotación y contradicción del relato etnográfico audiovisual a producir. Siguiendo a Flores (2020:116) “cualquier encuentro documental o antropológico supone colaboración en algún nivel entre el investigador y los sujetos en el campo para poder establecer la interacción y llegar a resultados concretos”. Partimos de comprender este proceso como parte de la reflexión antropológica hacia la *intertextualidad audiovisual*. Suscribimos, en parte, la propuesta del autor cuando señala que

[El registro audiovisual], entonces, tiene una cualidad particularmente valiosa tanto para el investigador etnográfico como para los miembros de la comunidad registrada, ya que no solo es un medio en el que los textos pueden ser codificados y decodificados casi por cualquiera con un mínimo de entrenamiento, aunque sus lecturas varíen, sino que a la vez permite circunnavegar al texto escrito que ha sido el medio más poderoso para la validación académica de una experiencia cultural compleja que normalmente enuncia el antropólogo. Así, [el] talento organizativo y [las] experiencias importantes de liderazgo e interacción social pueden, al tomar parte en experiencias de colaboración antropológica, utilizar el video para ir estructurando y difundiendo su visión del mundo de manera más efectiva y novedosa y de ese modo solventar necesidades comunitarias y políticas más amplias, al tiempo que el investigador enriquece su interacción con la comunidad y su comprensión de fenómenos particulares (Flores 2020:120)

## Los dispositivos tecnológicos utilizados

Sound Devices MixPre-6 Audio Recorder

Audífonos AKG

Micrófono de condensador Deity S–Mic–2

Rycote Shock Mount Suspension System + Blimp Windshield

Monopíe Vanguard

Tripié promaster

Disco duro 1TB

Memorias SD

Cablería

iMac Retina 4K 2017

iPad mini 5ta. Gen.

Apple pencil

DJI osmo pocket

Escritorio de trabajo

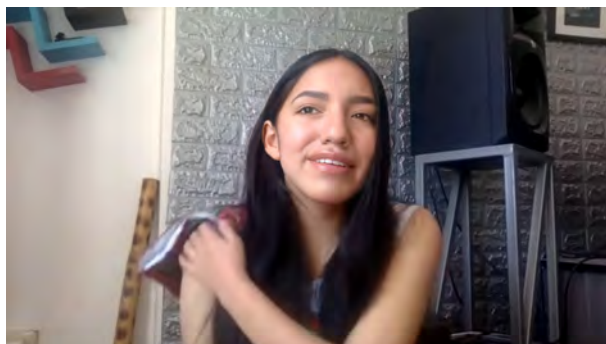
Softwares y apps: *Zoom, procreate, facebook messenger, instagram, twitter, google*, entre otros.

Las herramientas de trabajo se han conseguido gracias al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA–Gobierno de México) y el Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACYT–Gobierno de México) mediante la beca FONCA–CONACYT 2018–2020; así como por el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico 2018 de la Secretaría de Cultura del Estado de Yucatán (PECDA–SEDECULTA–Yucatán, México). Del mismo modo, este trabajo se debe a las aportaciones técnicas, tecnológicas y teóricas del Laboratorio de Antropología Visual (LAV) de la Maestría en Antropología Visual de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), así como a su extensa red de bibliotecas en Ciencias Sociales, Humanidades, Artes, Teologías y mapotecas, siempre atentas y serviciales.

## Pensar el filme etnográfico desde la noción del viaje

Al connotar las entrevistas que Renata Flores Rivera publicó durante agosto del 2020 se ha encontrado una pregunta que le sugiere el entrevistador y profesor Víctor Li del canal

Management de Industrias Musicales UPC. La descripción señala que Renata Flores Rivera brindó una entrevista a los alumnos del curso de Management de Industrias Musicales de la Escuela de Música de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). El entrevistador preguntó: ¿cómo ha afectado tus planes musicales esta pandemia? Ella responde que habían planeado un viaje a Nueva York. Victor LÍ agrega: “según me comentó tu mamá que iban a tocar en el MOMA de Nueva York, y bueno se postergó”.



Ambas experiencias se relacionan no sólo a partir de la idea de los viajes postergados, en el que la experiencia de moverse de un lugar a otro suele ser uno de los principales argumentos del trabajo antropológico por su cualidad de despertar el asombro. Sino porque ayuda a comprender las implicaciones de las fronteras que se abren y se cierran, así como los impactos de estas decisiones en la vida de las personas. En este caso, de la familia de Renata Flores Rivera, y en aquello que siempre es invisible de los sujetos con los que se interactúa: lo que sólo se descubre a través de preguntas.

En este sentido, la comunidad peruana tendrá que valorar las implicaciones de haber cerrado sus fronteras hacia el exterior como una medida precautoria ante la inminente llegada del pasajero invisible: el COVID19. La reflexión posterior a los estragos generados por la pandemia permitirá tener un posicionamiento crítico sobre cómo se relaciona este tipo de decisiones con sociedades profundamente conservadoras, pues como se ha hecho de conocimiento público, la Organización Mundial de la Salud determinó que no era deseable el aislamiento severo y las medidas punitivas para contrarrestar los efectos del coronavirus. Sin embargo, estas anotaciones fueron desestimadas al interior de Perú.

Al día de hoy, siendo miércoles 7 de julio de 2021, la prestigiosa Universidad Médica Johns Hopkins señala a Perú como el primer lugar en contagios y decesos en relación a

su número de habitantes. En la etnografía audiovisual se puede connotar las contradicciones de la población ante las medidas punitivas que el gobierno peruano imponía y los modos en que eran aceptadas o desobedecidas.

No obstante, cerrar fronteras es un ejercicio análogo a la creación de muros o a la imposición de nuevos aranceles. Significa encarecer la vida digna para millones de personas, complicar el acceso a derechos humanos como la salud, el empleo, la educación, la vivienda y la alimentación; se convierte en una amenaza para la dignidad de personas desconocidas –de connacionales y extranjeros, hombres y mujeres, de todas las edades–.

### Viajes y vulnerabilidades

Al mismo tiempo, los viajes postergados sitúan la vulnerabilidad del viajero. En nuestro caso, el viaje a Nueva York permitió acceder a tecnologías de registro audiovisual cuya cualidad se basa en la generación de códigos audiovisuales estéticos *legítimos*, *legitimados* y *legitimantes* (Bourdieu 1978). A diferencia de la presentación en el MOMA, nuestro interés partía del orden de lo metodológico. Se redacta la memoria en primera persona:

Sentado en los bordes del Central Park neoyorquino, elegí una cámara con dos lentes que operan simultáneamente. Con mi mano izquierda sostengo un ligero monopié y con la mano derecha disparo un tipo de fotografía en movimiento mediante un dispositivo inalámbrico *bluetooth*. Observo fijamente al lente sabiendo que las personas que me rodean no tienen interés o reparo en mi presencia pues la mayoría llevamos cámaras similares. Sin embargo, esta fotografía no es como las anteriores.

El producto también puede ser entendido como el sueño ideológico de Jeremy Bentham en la reflexión crítica recuperada por Michel Foucault (1999) cuando habla del *panoptismo*; es algo cercano al *Aleph* de los cuentos de Jorge Luis Borges (2011 [1949]) y también la sugerencia que habría de desarrollar Margaret Mead (1995) en uno de sus ensayos sobre cómo podría ser la antropología visual y la etnografía en *el futuro*.

En unos cuantos segundos produje múltiples metadatos: la hora exacta en que registré la

acción y la georreferenciación del lugar preciso; la altura en la que estuve, la fuerza del viento y múltiples capas con las que tendré acceso posterior a una paleta total de los colores existentes en ese momento –es decir, una imagen RAW–. Quizá lo más sugerente, es que documenté todo lo que ocurría alrededor pues se trata de una cámara audiovisual que graba en 360 grados. Así, por ejemplo, si decido moverme a la izquierda, los sonidos se quedarán en su lugar envolviendome y emulando la experiencia de *estar ahí*. Una práctica sumamente valorada por las antropologías a lo largo de su historia.

También podré hacer lo que ahora ha venido a ser nombrado como *tiny world*: un paisaje redondeado por mi subjetividad emocional. Podré alterar la imagen hacia adentro y hacia afuera en un ejercicio de creatividad que se me presenta como desbordada; y en teoría, yo seré quien decida dónde situar mi atención generando una nueva experiencia en cada reproducción dada.

Cerrar fronteras o elegir minuciosamente las conexiones

Desde esos días no he dejado de pensar en el artículo de Ulla Berg (2015) sobre la migración de peruanos a Estados Unidos y las formas en las que deciden construir su memoria compartida. Hoy pienso en las implicaciones del cierre de los aeropuertos al principio de la pandemia, y en las experiencias que se pospusieron. Los vínculos hacen a los viajeros y a los antropólogos conscientes de sus experiencias. Pero es la economía del orden neoliberal, fundamentalmente nacionalista –y por ende, inevitablemente racista–, la que prioriza el orden de las relaciones.

En este sentido, se debe cuestionar qué sentido tiene producir tal cantidad y cualidad de información para un proyecto de investigación si las relaciones de proximidad están vedadas de múltiples formas ¿acaso se trata de ser consecuentes con los mandatos de la modernidad y de su régimen de la representación que como bien señala Heidegger (1958) buscan convertir al mundo en un relato de imágenes que lo conquistan todo mientras transgreden y racionalizan temporalidades, espacialidades, proximidades y tecnologías? ¿Cuál debe ser la perspectiva antropológica ante la imaginaria desbordada de representaciones que generan las políticas de confinamiento?

A pesar de que mi estancia en el Perú fue de dos años y medio, no tengo la menor duda que su posición geopolítica será estratégica para subsanar los estragos de la pandemia y la irresponsabilidad de sus élites para con las víctimas estructurales del neoliberalismo. En un régimen todo está vinculado de algún modo. Como se ha sugerido, la posibilidad o imposibilidad de emprender viajes es otra forma de producir y de consumir la etnografía audiovisual realizada. Fin del relato en primera persona.

### El campo *online*

La pandemia por COVID19 trasladó muchas actividades económicas a los dispositivos tecnológicos de registro y comunicación, en especial a los también llamados teléfonos inteligentes. Las fotografías, los audios y los videos se convirtieron en medios fundamentales en todo este proceso. Al mismo tiempo, la inercia de la economía neoliberal no permitió espacio alguno para el aura que anticipaba Walter Benjamin (1969). Todos aquellos momentos que antes pertenecían a los espacios privados emergieron y fueron expuestos como parte de la idea de sus productores por querer estar presentes en medio de un distanciamiento obligado. En nuestra documentación hemos resaltado las secuencias que muestran el esfuerzo por compartir experiencias cargadas de significados emotivos o de los momentos en los que se generan representaciones sobre los lazos comunitarios. Lo interesante es que la mudanza obligatoria convirtió a los teléfonos inteligentes en dispositivos de documentación permanentes de la subsunción del mercado y de la modernidad acelerada por una pandemia en medio del neoliberalismo del Perú.

Como bien señaló Ardèvol (1998), la labor antropológica no se basa en la tipificación de los materiales documentales. Más bien, nuestra labor parte de la reflexión crítica del sentido que cada modo de documentación permite construir al ser producido. Desde este enfoque, la pandemia aceleró el giro *ontológico* pero en una dirección opuesta al que esperábamos: los sujetos investigados se convirtieron en creadores activos sin mucha noción de la cualidad y cantidad de información que proporcionaban por sus redes sociales *online*.

## La comunicación vía whatsapp

Se ha sugerido de modo anecdótico que la etnografía audiovisual bien podría ser la historia de un antropólogo inocente –tipo Nigel Barley– que va en búsqueda de una entrevista que nunca se lleva a cabo. Sin embargo, el diálogo por *whatsapp* articula un relato que merece atención metodológica.

En un primer momento hubo una interpretación errónea en el sentido de que pareció tratarse de una conversación directa con Renata Flores Rivera, luego se comprendió que se platicaba con su mamá, su manager, su representante. Las conversaciones fueron muy formales y de manera un tanto ingenua se sobre interpretaron en el sentido de ser pactos concretos. No obstante, la postergación iba revelando un discurso del que se habían seleccionado fragmentos.

Al respecto, las cancelaciones consecutivas para realizar las entrevistas en proximidad ponen sobre la mesa el tema de la jerarquización de intereses en tanto economía del tiempo. Es decir, de elegir dónde se depositan los esfuerzos del emprendimiento familiar. Las postergaciones tenían ese tono: una salida a última hora, el cuidado de un familiar, la jerarquía de responsabilidades con organizaciones internacionales –como Natgeo, entre otros–. Se valoró esta situación desde múltiples ángulos. Una posibilidad pudo haber sido la imagen que la Universidad hubiera generado para la representante tutelar de Renata Flores Rivera, por actividades o acciones en el pasado. No se tienen pruebas al respecto. La segunda posibilidad pudo haber tenido que ver con la economía del tiempo en términos de capital social, de prestigio.

Todo lo que se ha escrito hasta el momento se vincula con la etnografía audiovisual. Entonces, es deseable ir cerrando la exposición con un adelanto o *spoiler* que es al mismo tiempo un último ángulo. Las preguntas que se sugirieron como guiones temáticos para la entrevista en proximidad que no se pudo realizar, fueron respondidas por los materiales que se recopilaban en cambio a través de las redes sociales *online*. Por ejemplo, durante los últimos días de edición, se observó, registró y recopiló cómo una serie de temáticas específicas aparecieron publicadas en una revista de prestigio y de circulación nacional peruana. De igual modo, en los últimos minutos de la etnografía

audiovisual se ha colocado una secuencia que recién se redescubrió. Se trata de un momento previo al inicio del trabajo de campo, durante el auge más intenso de la pandemia en el Perú. Renata Flores Rivera pide a sus seguidores escribir preguntas que ella habrá de responder. Alguien le sugiere hablar de sus metas en la vida y ella responde con cierta ilusión prospectiva: “me veo haciendo música y estudiando antropología o sociología”.

### Capítulo 3. Memorias y principales hallazgos

El presente capítulo aborda las memorias reflexivas y los principales hallazgos de la etnografía audiovisual realizada. El presente manuscrito y la etnografía audiovisual conversan en un sentido de ida y vuelta, y en diferentes niveles. El texto refleja la intersubjetividad del investigador con el pensamiento teórico, las preguntas, los procedimientos metodológicos, técnicos y tecnológicos a partir de la experiencia y la observación del quehacer de los sujetos de investigación.

#### Un lugar en el mundo

Uno de los objetivos de Renata Flores Rivera es, en sus palabras, “hacer vigente el quechua en la modernidad”. Después de analizar los contenidos audiovisuales es posible señalar que se refiere a un modo de participación cultural, económica y social a partir de la pluralidad que la constituye como parte de un emprendimiento artístico familiar. No se refiere a la modernidad en términos antropológicos. Más bien a que los contenidos en quechua puedan participar en diversos campos económicos. La realidad es que esto es complicado. Por ejemplo, es observable en muchas comunidades del Perú, en familias que tienen ascendencia indígena pero que se encuentran participando en instituciones nacionales donde el castellano se ejerce como lengua oficial y donde se enseña inglés como modo de participación global. Esta compleja relación permite identificar los múltiples trayectos que Renata Flores realiza a través del quechua para que pueda participar en una sociedad contemporánea jerarquizante.

Los modos en los que incide Renata Flores Rivera y la asociación cultural que ha desarrollado su madre han tenido diversos objetivos que se articulan. Por ejemplo, se trata de un proceso metafórico que ha iniciado con el desarrollo de un proyecto *Pitak Kani* –¿quién soy?–, el cual trata de una invitación para reflexionar sobre la pérdida del quechua entre los más jóvenes. Una observación y escucha más cuidadosa nos lleva a sugerir que también se trata de la relación conflictiva que existe entre su multilingüismo (castellano e inglés) y el bilingüismo de su familia materna (castellano y quechua). Una condición que revela procesos de interrelación identitaria incluyente y excluyente que ha vivido en la comunidad en la que se desenvuelve de manera personal, familiar y estructural.

En consecuencia, la idea de “hacer vigente el quechua en la modernidad” podemos interpretarla como un interés por traducir para sí misma y para su audiencia las diferencias en los modos de enunciación identitaria con respecto a la complejidad cultural que constituye su mundo *online* y *offline*. Es posible ejemplificar lo anterior cuando se observa que en el mundo *online* parece haber una representación que congrega a miles de seguidores que celebran la creación de contenidos en quechua, inglés y castellano, que manifiestan su apoyo total al trabajo realizado y que motivan a Renata Flores Rivera a que continúe con su labor; mientras que en el mundo *offline* —la comunidad de Ayacucho y el Perú en general— parecen seguir operando las históricas desigualdades estructurales.

Hasta antes de la pandemia, Renata Flores Rivera apeló a una revitalización lingüística que se puede definir como un esfuerzo individual y familiar por comprender un conflicto identitario que, de resolverse afirmativamente, permitiría relaciones más equitativas con sus más cercanos. Sobre lo anterior podemos recuperar dos momentos específicos: i) En televisión abierta se exhibe un cuestionamiento hacia la madre de Renata Flores Rivera sobre por qué no enseñó Quechua a su hija en la que ella explica que no le fue posible; ii) Renata Flores Rivera explica en un documental las experiencias de discriminación hacia su abuela en los espacios públicos de Ayacucho. Estos ejemplos ponen de manifiesto el sustento cualitativo del proyecto Pitaq Kani —quién soy— y algunas de las razones sobre la urgencia de abordar estas temáticas por su parte. En síntesis, ocurre que el mundo *online* de las representaciones audiovisuales —donde puede convivir lo global y lo local— no siempre puede encontrar eco en el mundo *offline* donde las fronteras institucionales para el uso de las lenguas tiene otras implicaciones. Los estragos de la pandemia por COVID19 dentro del régimen neoliberal son un ejemplo de lo anterior.

La revitalización surge como afirmación de sí misma y aparece como una puerta de entrada hacia otras dudas de igual complejidad. Por ejemplo, durante la lectura de la obra “Doña Francisca Pizarro: una ilustre mujer” de María Rostworowski (1994) Renata Flores Rivera anticipa que ha usado el libro para una pieza de su nuevo álbum que ha sido escrito durante el confinamiento por la pandemia del COVID19. El modo de enunciación parece evidenciar su deseo de cuestionar la vigencia y las implicaciones del

relato del mestizaje peruano a partir del cuerpo de las mujeres. Así, parece sugerir que el mito del mestizaje fundacional pudiera estar articulando una serie de dominaciones que hoy pasan por cotidianas. Estas experiencias otorgan a Renata Flores Rivera cierta posición en el mundo como mujer multilingüe i) con respecto a su familia, ii) a su identidad regional como ayacuchana, huamanguina y serrana, iii) a su peruanidad en tanto categoría nacional y no menos importante iv) a lo que se dice de ella desde los medios globales. El multilingüismo, y en sí el papel de la traducción, tienen un peso importante dentro de los países latinoamericanos.

### Alteridades y autobiografías

La etnografía audiovisual nos permite poner atención en las diversas alteridades que constituyen el relato autobiográfico de Renata Flores Rivera. Es decir, en la medida en que ha tenido que aprender a autorrepresentarse también ha ido preguntándose por *los otros* que forman parte de su biografía y que, al parecer, le suelen ser exigidos en tanto “cuota de legitimidad” sobre lo que canta y expresa. Así, textualizando los contenidos en los que participa es posible identificar a hombres, mujeres, jóvenes y adultos mayores, serranas y habitantes de Ayacucho, quechua hablantes, multilingües (quechua, castellano, inglés y francés), indígenas, mestizos y cosmopolitas, entre otros. Estos sujetos, parcialmente nombrados o anónimos, se presentan como relatos alternativos a sus contenidos audiovisuales. Son las alteridades que constituyen los relatos de Renata Flores Rivera.

### Una autobiografía codificada

Partiendo de la idea de que se trata de un emprendimiento artístico familiar, la identidad de Renata Flores Rivera está codificada por una serie de estilos narrativos en los que ha sido representada y se representa. Por ejemplo, su biografía actualizada a principios de marzo del 2020 nos permite un marco de análisis para nuestra propuesta de investigación:

Renata Flores sorprendió al mundo y se hizo conocida por un *cover* de *Michael Jackson, The way you make me feel*, que cantó en quechua con una fusión de *soul* y música afroperuana. El éxito fue inmediato y a la fecha el video tiene más de un millón y medio de reproducciones. Era 2015 y Renata tenía 14 años. No fue una aparición fugaz, como tantas otras en *Youtube*.

Renata llegó a la música sin esfuerzo porque sus padres también son músicos. Su mamá Patricia cantaba y su papá tocaba la guitarra. En su casa se hablaba quechua y se escuchaba a *Uchpa*, la banda de *rock blues* que canta sus canciones poderosas y festivas en *runasimi*. Renata escuchó todo eso desde muy niña, aunque a su mamá le gusta decir siempre: "desde que estaba en la barriga".

Del relato biográfico es posible destacar que está escrito en tercera persona. Posiblemente la redacción estuvo a cargo de su madre que también es su representante. En el relato ha puesto en práctica el ejercicio de *tomar distancia* como estrategia que otorga legitimidad al sujeto biografiado. Algo similar a lo que ocurre en la antropología más tradicional y en muchos de los documentales etnográficos explicativos –ahora considerados clásicos– cuando hay una voz *en off* –y autorizada– que describe el quehacer de un otro desde una aparente neutralidad (Ardèvol 1997, 2006; Clifford *et. al.* 1986; Geertz 1988). Se trata del poder *herencial* en el que se muestra que las cualidades musicales provienen de un contexto intercultural: padres quechua hablantes, conocedores de la música nacional y al mismo tiempo globales por su consumo cultural.

El relato también pertenece al orden de lo familiar porque se entiende que una joven adolescente debe ser tutelada/representada por su familia. Aquí es importante retornar al argumento de “situar el quechua en la modernidad” ya que el relato en tercera persona también una práctica común dentro de lo que se ha nombrado como *modernidad colonialidad* latinoamericana (*cf.* Quijano & Wallerstein 1992, Quijano *et al.*, 2014; Espinosa 2015) pues otorga fundamentos a las instituciones para intervenir en las relaciones sociales de un grupo. Por ejemplo, nos referimos al hecho de hablar por los otros sin su consentimiento. O más que descubrirlos –como suele enseñarse en las instituciones fundadas en la biopolítica (*cf.*, Foucault 1978 [2016:359])–, se trata de cubrirlos con un manto y elaborar sobre ellos un relato que los sitúa a partir de otros intereses (Dussel 1992).

Quien redactó la biografía dota de temporalidad al relato al hacer un ejercicio reflexivo que parte del presente hacia el pasado. Por ende, elige momentos fundacionales de la cantante a partir del interés de situar su experiencia artística ante lo global. Por ejemplo, cuando escribe que Renata Flores Rivera “sorprendió al mundo” alude a una frase

metafórica. Pues, por un lado, señala el acto de maravillarse y conmover desde lo incomprensible que resulta la labor artística de Renata Flores Rivera; y, por el otro, al descubrimiento de lo que alguien ocultaba o disimulaba. Esta condición parece tener relación con la inercia creativa que se le exige al proyecto de Renata Flores Rivera dentro del contexto ayacuchano post-conflicto. Valdría el tiempo preguntar ¿qué es aquello que ahora sorprende y antes era disimulado por la comunidad de Renata Flores Rivera? Más aún, ¿cómo se construye una representación que pueda sorprender, maravillarse, conmover, descubrir, develar –es decir: que pueda levantar el velo de la disimulación–?

Dar seguimiento etnográfico a este proceso ha sido parte de la propuesta de investigación antropológica audiovisual. Se notará que en la etnografía audiovisual hay una serie de procesos que resultan de interés antropológico: la discriminación lingüística ejercida desde hablantes del castellano hacia quechuahablantes y también entre quechuahablantes mismos, lo que podría comprenderse como la incorporación del poder dominante en tanto normalización biopolítica; o la posibilidad de autorrepresentarse a partir de la ayuda familiar y de identificar en las culturas indígenas estrategias de solidaridad que suelen obviarse por el racismo estructural. Es decir, lo que se devela no sólo es “el talento innato” que debe ser puesto a competencia como ocurre en ciertos dramas televisivos en los que ha participado la artista sino también una forma de solidaridad no siempre verbalizada que compensa las hostilidades del contexto *offline* en el que se desenvuelve.

Todo ejercicio de representación es también un esfuerzo por sintetizar las complejas relaciones de poder que articulan una subjetividad. En el caso de Renata Flores Rivera, se trata de un relato de éxito que resulta incomprensible sin el alcance global de sus obras y de lo que se dice de ella en relación a las mismas. Por ejemplo, recientemente, *The New York Times* publicó “*Peru’s Queen of Quechua Rap Wants to Rescue Indigenous Culture With Her Music*” [En su versión en español se tituló “Transgresora y tradicional: así es la reina del rap en quechua de Perú”] (Turkewitz, 2020), una síntesis periodística que recupera momentos fundacionales de la identidad artística de Renata Flores Rivera. Ambos títulos son sugerentes para preguntar: ¿qué impacto tendrá para Renata Flores Rivera la idea de ser descrita como *Reina Peruana* del Rap en Quechua?

## Sobre la biopolítica en el nacionalismo peruano

Como se ha sugerido en términos teóricos, en el Perú hay sectores que señalan de manera negativa a quienes se asumen como vanguardias salvadoras de las lenguas indígenas. Parece un gesto común en sociedades de normalización estructuralmente racistas (cf. M. Foucault, *genealogía del racismo* (1976[2012])). Con este contexto resulta idóneo recuperar las aportaciones de Cecilia Rivera (2011) cuando explica las complejidades que conlleva coordinar a un equipo de hispanohablantes para desarrollar una página web en quechua. En sus reflexiones se refiere a los estereotipos limeño–ciudadinos incorporados mediante la noción de que idioma y cultura se expresan como un relato homogéneo, verosímil y representativo que engloba idioma, población y territorio (Rivera 2011:307). El estudio de Cecilia Rivera permite connotar la noción de modernidad que han incorporado los limeños del 2011 y la que expresan nuevas generaciones como Renata Flores Rivera en Ayacucho del 2020. No son comparables entre sí. Aunque permiten advertir que “el quechua no ocupa un lugar privilegiado en la jerarquía de las lenguas en el Perú”:

Padece la marginación y el prejuicio que sufren la población y la cultura a las que está asociado. Ello ha significado, entre otras cosas, que la inmensa mayoría de sus hablantes nativos sea analfabeta en esta lengua; que la poesía y la literatura en quechua casi no existan en nuestras bibliotecas; que el idioma sea reputado como carente del vocabulario y de las habilidades comunicativas para expresar el mundo nacional moderno y sus postulados científicos; que sus hablantes sientan vergüenza de que se revele su dominio del quechua a través de la influencia que ejerce sobre su dominio del castellano (le llaman «mote» al peculiar modo de entonar y construir la comunicación); que, salvo en el contexto de una política educativa de reconocimiento de derechos culturales, pero sólo allí donde la mayoría de la población habla quechua, no se enseñe en las escuelas ni se use en los documentos ni procedimientos público o institucionalizados (cf. Rivera en Cánepa 2011:308).

Hasta este punto es posible cuestionar hasta qué punto pueden servir los contenidos audiovisuales para la construcción de instituciones que no tengan como fundamento la *biopolítica* racista y excluyente. En todo caso, también resulta importante preguntar si se requieren las representaciones globales sobre lo propio para adquirir cierta legitimidad. Por ejemplo, resulta un tema muy sugerente para la antropología visual el que muchos jóvenes, entre los que se encuentra Renata Flores Rivera, puedan enunciar

sus ideas, desde sus lugares de origen, sin pasar por los filtros homogeneizadores de las capitales culturales de sus países. Y lo es en dos sentidos: i) a partir de las experiencias de quienes lo enuncian –como es el caso del presente proyecto de investigación, sus colaboradores y los sujetos de investigación–; ii) para investigar los modos en los que se articula la incomodidad de ciertos sectores cuando otros grupos sociales construyen sus propios relatos desde su diferencia y su desigualdad. En este sentido, es necesario recordar que con la emergencia y economización de las tecnologías disponibles durante la pandemia por COVID19 lo que antes resultaba marginal ahora puede ser situado en el centro. Así, la labor antropológica puede generar reflexiones críticas que sirvan de contrapeso para brindar evidencia sobre cómo “muchas colectividades indígenas y populares han sido tradicionalmente objetos de representación de maneras que con frecuencia se interpretan como negativas, estereotipadas y hasta dañinas para sus vidas (Ginsburg 2008:301 en Flores 2020:68).

Un ejemplo de esto se encuentra en la investigación de Cáceres (2011), el cual señala que los medios de comunicación masivos del Perú no son democráticos con respecto a las representaciones que divulgan. Su método excluyente reside en “haber tolerado la violencia en los ochenta, convivido con la corrupción en los noventa y asumido el actual absolutismo económico liberal, [...] sociocultural e ideológico [que] se da en nombre de «lo que le gusta a la gente», fórmula del sentido común criollo que enmascara y permite obviar una discusión sobre las exclusiones raciales, culturales, el papel de la educación pública, etc., [entonces resulta relevante y urgente] la crítica intercultural al credo criollo-céntrico de nuestra televisión” (cf. Cáceres en Cánepa 2011:64). Al respecto, debemos recordar que en las dos participaciones de Renata Flores Rivera en la televisión privada limeña se le tipificó, jerarquizó, exotizó y posteriormente se le excluyó de los concursos.

No obstante, un relato alternativo no es fácil de construir. Al examinar los contenidos audiovisuales en los que participa Renata Flores Rivera es posible identificar su voluntad por querer transformar estereotipos sobre lo que significa hablar quechua; aunque también asiste a la reproducción de consensos previos sobre lugares, tiempos y símbolos establecidos por el Estado-nación peruano y las industrias culturales globales. Un ejemplo de lo anterior puede situarse en “mirando la misma luna” que se desarrolla en el sitio arqueológico Wari. En el video se emula el arte gráfico y se retoman símbolos

como el perro peruano, objetos arqueológicos, entre otros<sup>2</sup>. Un ejemplo más se encuentra en la nota de prensa del *New York Times*, en el que se sintetiza la labor de la artista y, simultáneamente, los modos globales de comprender la peruanidad contemporánea en tanto alteridad exótica. Surge la interrogante de hasta qué punto es necesario autoexotizarse para poder expresar la creatividad común –lo cual es un derecho humano–. En consecuencia, podemos ir observando cómo, desde años anteriores, medios como la BBC<sup>3</sup> de Londres, la CNN<sup>4</sup> de EEUU y *Al-Jazeera* –la agencia árabe de noticias más importante a nivel internacional–, habían contribuido a edificar un relato artístico que resulta cada vez más inasible.

### Diversidad, diferencia, desigualdad y tecnología

Se ha reflexionado sobre el relato de la diversidad cultural que celebra las diferencias pero difumina estratégicamente las desigualdades. Esta forma de dominación es aún más compleja de deshilar. Como señalan Cánepa y Ardèvol (2014) la diversidad cultural es un tema central de las sociedades contemporáneas y “su percepción está estrechamente imbricada a la imagen y estereotipos que nos formamos de los otros culturalmente distintos a través de los medios de comunicación”. Al respecto, sugieren que:

“la constitución de la identidad y la diferenciación cultural pasa actualmente por las tecnologías de la comunicación, y es a través de las redes sociales —Internet, móviles y otras tecnologías digitales— que se mantienen comunidades transnacionales y los vínculos entre las personas. Es por esta razón que desde el campo de la antropología se plantea como necesario enfocar la diversidad cultural desde el estudio de los medios de comunicación, con una aproximación que incluya tanto la visualidad como las nuevas formas de sociabilidad a través de las tecnologías digitales” (Cánepa & Ardèvol 2014:6).

Las autoras coinciden en la necesidad de analizar las nuevas tecnologías desde una perspectiva antropológica enfatizando cuestiones de diferencia, desigualdad, transformación, mediatización, visualización y espectacularización de lo cultural que le son implícitas. Estos procesos sociales –que podemos considerar la suma compleja de

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, en México no hubiera sido posible llevar a cabo ese tipo de registros audiovisuales ya que el Instituto Nacional de Antropología e Historia lo prohíbe.

<sup>3</sup> Cf. Renata Flores, la peruana que enamoró a las redes sociales con Michael Jackson... en quechua, 2015.

<sup>4</sup> Cf. Trap en quechua fusionado con ritmos folclóricos, s.f.

diversos discursos y acciones– (cf. Ulfe, 2011:327) están presentes en los contenidos audiovisuales de Renata Flores Rivera. En este sentido, podemos pensarlos desde los cuestionamientos que sugieren Cánepa y Ardèvol (2014):

¿De qué maneras operan las nuevas tecnologías en relación con la conformación de identidades y de la noción misma de diferencia? ¿De qué maneras intervienen en los procesos de exclusión social y cuáles son los alcances de estas para facilitar la participación inclusiva de grupos culturalmente diversos? ¿Cuáles son los actores, discursos y agendas implicados en estos procesos? ¿Cómo se da la democratización del acceso y la restitución del tejido social en la Internet? E igualmente importante: ¿cómo sucede, en y con lo digital, la instrumentalización de la diversidad? ¿Cómo se vincula este proceso con la regularización de distintos procesos sociales? ¿Cómo incluir las tecnologías digitales en la investigación sobre la diversidad cultural? ¿Cómo se relacionan la virtualidad con nuevas formas de visualidad? (ibid.: 6–7).

Por lo tanto, la presente etnografía audiovisual sugiere ingresar a los temas a través del uso de las tecnologías que utiliza cotidianamente Renata Flores Rivera para pensarlos como contenidos audiovisuales que también son ensamblajes más o menos abiertos a modificarse mediante otras tecnologías –acaso las nuestras– para aludir a una retroalimentación infinita de la cultura digital contemporánea y de las imágenes que se producen, circulan y consumen –sea por los investigadores, los sujetos de investigación y/o sus audiencias–. Esto ha significado la traducción de los contenidos ya expuestos en la etnografía audiovisual en tanto *textualidades audiovisuales* (cf. Flores 2020).

### Síntesis de los principales hallazgos

En este apartado se sintetizan los principales hallazgos desarrollados anteriormente. Como se ha anticipado, la investigación antropológica audiovisual contiene mucha incertidumbre en sus modos de producción. La incertidumbre se traduce en tiempo de observación, connotación y labores de síntesis. El investigador no puede irrumpir en la realidad de los otros como en una producción cinematográfica, en el que, por medio de contratos y acuerdos financieros, se dispone del esfuerzo de los otros y dirige sus experiencias hacia los intereses del trabajo en marcha. Al mismo tiempo, la documentación audiovisual, sea elaborada por terceros, por los sujetos de investigación o por el propio investigador, siempre excederá los dispositivos de control que se han

desarrollado en la escritura antropológica tradicional. En este sentido, la etnografía audiovisual debe evidenciar los errores, las imperfecciones y las contradicciones de los relatos. En esto se diferencia de las etnografías tradicionales perfectas, con interacciones sintetizadas con investigadores que se encuentran con alteridades que poseen diálogos fluidos. No es el caso de la presente etnografía.

De manera premeditada, se ha tratado de no realizar un documental de corte periodístico o musical. En estos trabajos es importante conocer lo que se ha venido a llamar la carrera del artista, que no es otra cosa, que la institucionalización de sus logros a través de una síntesis de su identidad: qué produce, quién lo produce, cómo lo produce, cuándo lo produce, dónde lo produce, y para qué lo produce. En alternativa, como ya se ha sugerido, un antropólogo que es editor audiovisual sabe que nunca hay tiempo suficiente por lo que requiere cierta pericia para hacer dialogar los guiones sonoros, visuales y de texto. Articularlos requiere volver a pasar por estos, encontrar cómo se vinculan y ejercitar creativamente las posibilidades que las herramientas audiovisuales ofrecen.

Se debe señalar que la etnografía audiovisual fue pensada para implementarse como instalación artística como un proyecto futuro. Se trata de la posibilidad de montar lo documentado a partir de múltiples monitores de sonido e imagen. Pensar de este modo la edición permitió cuestionar los modos tradicionales de los filmes. Por ejemplo, se recurre a *holofonías* para situar los diálogos en términos de espacialidad: del lado derecho se puede escuchar un discurso de Renata Flores Rivera hablando de su proyecto cultural y de los beneficios de ser tomada en cuenta por las instituciones del Estado, mientras que en el lado opuesto, se escucha otro sobre alguna de las campañas de marcas transnacionales en las que ha participado. Así, mucho de los registros representan la simultaneidad de los hechos sociales documentados: las políticas de confinamiento, las protestas en todo el Perú por el asesinato de jóvenes, las redes sociales del investigador y de los sujetos investigados. Por otro lado, las tomas con drones y los mapas se abren paso de manera libre a lo largo de la pantalla retomando el tema del nacionalismo peruano. Se trata de la invitación a pensar el trabajo de campo de manera simultánea pero atemporal. Es posible entrar al mundo *online* y retornar al espacio contemplativo de Ayacucho.

Es conveniente señalar la importancia que ha tenido seguir las sugerencias de la primera presentación y connotar esta investigación con los trabajos de antropología visual del Perú. Por ende, el audiovisual y el texto que se presenta es una conversación en un sentido de ida y vuelta, y en diferentes niveles como incertidumbres que se hilvanan. Lo anterior es evidente en el documental etnográfico.

Hechas estas aclaraciones, es factible sugerir una serie de resultados, de distinciones, de hallazgos principales. Se debe aclarar que ambos trabajos, el presente y la etnografía audiovisual, han sido pensados para antropólogas y antropólogos, y que esta proposición conlleva una serie de conclusiones concretas.

La primera distinción requiere comprender un proyecto artístico que se presenta con un *nombre de pila*, Renata Flores Rivera, pero que se trata, ante todo, de un emprendimiento familiar. Esto significa que se debe ir más allá de la idea de un sujeto individual, como si se tratara de una joven exitosa, con una actividad refinada y fascinante, que posee autonomía —es decir que se autodetermina y autotransforma— mediante la decisión de qué imágenes o videos publicar, dónde, cuándo, para qué, para quién, etcétera. El enfoque individual es funcional para entender las notas de prensa, el entretenimiento o para las redes sociales del mundo *online*. En estos se enfatiza que el motor del éxito es el talento individual de la artista, su voluntad propia, la lucha por sus sueños y sus derechos, el ahínco ante la adversidad. En síntesis, representa la búsqueda de un lugar en el mundo para sí.

Sin embargo, se debe a múltiples individuos que colaboran a partir de una relación de parentesco del orden de lo materno. Una condición imbricada en términos de poder, de administración de las relaciones, de representación que va más allá de las imágenes y que se articula en éstas. Esta condición es observable al connotar relatos en múltiples niveles. Por ejemplo, en el *impasse* entre los modos en los que podría funcionar una familia comunitaria ayacuchana y los modos en los que operan las industrias de la cultura nacionales o globales. Se han expuesto ejemplos en la etnografía audiovisual.

Una segunda distinción permite comprender a un proyecto de emprendedurismo artístico familiar que está en proceso de aprendizaje sobre la representación y la autorrepresentación a través de imágenes y sonidos en el mundo *online*, pero que

depende y es afectada por los relatos que pertenecen al mundo *offline*: a instituciones locales, regionales y nacionales que por múltiples razones no pueden articularse para brindar todos los derechos humanos a su comunidad. Por ejemplo, las afectaciones se enfatizan en las secuencias en las que Renata Flores Rivera anticipa los modos en los que su familia se ha reorganizado durante la pandemia.

Una tercera distinción se relaciona al uso de dispositivos tecnológicos de registro y comunicación –también llamados teléfonos inteligentes– cuyo diseño obedece a una base moral –una filosofía política– que opera de manera intrínseca en estos. Por ejemplo, a partir del individualismo extremo, el post-panoptismo y la confesionalidad permanente.

De ahí la exigencia de nombres y apellidos, validación mediante identificación oficial, huellas dactilares, fotografías de la retina, múltiples contratos de aceptación, entre otros filtros que giran en torno al individuo y a los sistemas de vigilancia que lo acompañan. Condición que afecta a proyectos artísticos familiares como el de Renata Flores Rivera. Así, aceptar el uso de estos dispositivos significa la posibilidad observar y de ser observado, de comentar y de ser comentado; y lo mismo ocurre –de manera latente– con la cancelación, la censura y la apertura de espacios, la exclusión y la fama; en sí, con el capital social a través de las redes del mundo *online*. En estos se casos se requiere de la latente necesidad de confesar ante desconocidos lo que antes pertenecía a los ámbitos más privados de la vida personal.

El cuarto hallazgo se ha desarrollado anteriormente pero puede sintetizarse del siguiente modo: el proyecto artístico familiar de Renata Flores Rivera pertenece a una generación que requiere –y a la que de cierta manera se le exige– una confesionalidad permanente para generar proximidad con el público que apoya su propuesta. Este será el papel de los dispositivos de registro, comunicación y producción audiovisual, y de las aplicaciones que sirven como vínculo con sus redes sociales del mundo *online*. Entonces, partiendo de que se trata de un proyecto de emprendedurismo artístico familiar, la confesionalidad también adquiere una condición distinta.

El siguiente hallazgo tiene que ver con el confinamiento y el COVID19 en el Perú. En específico, a la importancia de pensar en la irrupción de una pandemia en un país que a

lo largo de las últimas décadas construyó una economía del libre mercado; una economía que se ejerce mediante un nacionalismo de corte conservador; condición que se tradujo en la reducción paulatina del Estado en sus responsabilidades, lo que se suele decir “Estado mínimo”. Entonces, la pandemia encontró instituciones muy frágiles. La etnografía lo documenta a partir de varias secuencias en las que Renata Flores Rivera expresa sus propios conflictos como su cambio de domicilio, el cierre de la escuela de música que dirigía su madre, la huelga en la que apoyó a su padre, su participación en manifestaciones ante el uso de la fuerza pública contra la ciudadanía, etcétera.

Como ya se ha explicado, la presente investigación permite sostener que la pandemia ha funcionado como una incisión, una hendidura, un corte del tipo global, que pone en evidencia las frágiles condiciones de un Estado nacionalista, conservador, neoliberal. Condición que explica un replanteamiento económico y una confesionalidad casi obligatoria con tal de generar proximidad con el público. Es esta condición la que generó mayor producción audiovisual de autorrepresentaciones que son gran parte del sustento etnográfico del presente documental.

Otra distinción tiene que ver con comprender por qué el proyecto de Renata Flores Rivera no corresponde a una condición de apropiación cultural, y al hecho de desarrollar un vocabulario antropológico que pueda explicar su trabajo audiovisual. Al respecto, se ha partido de la Teoría del Control Cultural desarrollada por el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla durante los años ochenta y noventa en México. Son sus ideas las que influyeron en la creación de la dirección de Culturas Populares e Indígenas en México, desde donde se crearía la categoría de video-indígena. Esta clasificación teórica de Bonfil Batalla es útil para examinar contenidos audiovisuales porque define a qué pudieran enfrentarse comunidades con una ascendencia indígena en medio de instituciones mestizo-criollas de pretensión global.

Es importante señalar que repensado a Renata Flores Rivera como un proyecto de emprendedurismo artístico familiar, no es posible definir su trabajo como apropiación cultural. Más bien, se trata de una compleja combinación que busca su autonomía económica en medio de elementos culturales propios, apropiados, impuestos y enajenados. Desde esta óptica, el material etnográfico audiovisual resulta sugerente pues nos muestra las tensiones entre lo que se considera propio por derecho de herencia, así

como las tensiones y estímulos que se reciben desde lo global. Entran en juego relatos indigenistas creados desde el Estado Peruano, influidos por el mercado neoliberal ejercido sobre la cultura. Estos cruces, muchas veces regulados, se vuelven espacios de negociación.

Esto nos debe llevar a un hallazgo que la etnografía apenas alcanza a problematizar y que tiene que ver con la inercia creativa de Renata Flores Rivera. Es sugerente pensar en que hay cierta voluntad de mostrar que hay un Ayacucho distinto, más allá de los relatos nacionales que le asignan una serie de estereotipos a toda la región, debido a los conflictos armados, bélicos y violentos de las décadas anteriores. Si bien Renata Flores Rivera pertenece a la generación post-conflicto, la familia ha expresado ser víctima directa e indirectas del conflicto, y del racismo implícito y simultáneo.

Es importante sintetizar el tema los diálogos que se mantuvieron vía *whatsapp*. En primer lugar, como una herramienta valiosa para dialogar con los sujetos de investigación. Es decir, como espacio de negociación e interpretación. En especial porque la postergación fue revelando un discurso. Las cancelaciones consecutivas ponen sobre la mesa el tema de la jerarquización de intereses en tanto economía del tiempo. Es decir, de elegir dónde se depositan los esfuerzos del emprendimiento familiar.

Al final del documental y del apartado de la metodología se ha reproducido la secuencia en la que Renata Flores Rivera prospecta a partir de sí misma: “me veo haciendo música y estudiando antropología o sociología”. En nuestro caso, nos genera algunas dudas que devolvemos después de revisar lo investigado: ¿la negación de la entrevista tendrá que ver con que nosotros/as seamos antropólogos preguntando de manera cordial a una persona que desea ser antropóloga o socióloga sobre su labor creativa? ¿Se tratará de la relación de poder inevitable entre una madre, representante y lo que considera es un buen futuro para su hija? Son dudas simples ante los escenarios complejos y fascinantes en los que ahora hemos tenido que hacer antropología. De ahí el título del documental: *alteridad 2.0*, cuya síntesis quiere cuestionar quiénes son los que realmente están construyendo a sus alteridades.

## Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso.
- Ardèvol, E. (1997). “Representación y cine etnográfico”. En: *Quaderns de l’Institut Català d’Antropologia*, 10, 125-168.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5355679>
- \_\_\_\_\_ (1998). “Representación y Cine Etnográfico”, en: *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. Vol. 5, Número 13, Mayo/Agosto
- \_\_\_\_\_ (2006). *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico*. España: Editorial UOC. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=287539>
- Ardèvol, E., Bertrán, M., Callén, B., & Pérez, C. (2003). “Etnografía virtualizada: La observación participante y la entrevista semiestructurada en línea”. En: *Aetheneadigital: revista de pensamiento e investigación social* 3 (21). Consultado en <https://atheneadigital.net/article/view/67/67>
- Ardèvol, E. & Lanzeni, D. (2014). “Visualidades y materialidades de lo digital: Caminos desde la antropología. En: *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, 32(33), 11-38.  
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/11324>
- Barbash, I. & Taylor L. (1997). *Cross-Cultural Filmmaking: a handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. Berkeley: University of California Press.
- Batalla–Bonfil, G. (1988) “La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos”. En: Anuario Antropológico 86. Universidad de Brasilia y En: Papeles de la Casa Chata, CIESAS. Disponible en: <https://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/TeoriadelControl.pdf>
- Benjamin, W. (1969). *"The work of art in the age of mechanical reproduction"*. En: *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt, Schocken Books: New York.
- Berg, U. (2015). *Race, Migration and Belonging in Perú and the U.S.* New York and London: New York University Press.
- Borges, J.L. (2011) [1949]. *El Aleph*. España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Bourdieu, P. (1978) *La distinción social. Criterios y bases sociales del buen gusto*. Madrid: Taurus.
- Cánepa, G. (2011). “La antropología visual en el Perú”. En: *Imaginación visual y cultura en el Perú*. G. Cánepa Ed. 11–62. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

\_\_\_\_\_ (2012). *Imaginación Visual y Cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

\_\_\_\_\_ (2016). *Photography in Latin America. Images and Identities Across Time and Space. Transcript*. Postcolonial Studies: Bielefeld.

Cánepa, G. & Ardèvol, E. (2014). “Diversidad cultural, visualidades y tecnologías digitales. Una presentación”. En: *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, 32(33), 5-9.

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/11323>

Cánepa, G. & Lossio F. (2019). *La nación celebrada. Marca país y ciudadanías en disputa*. Lima: PUCP – Universidad del Pacífico.

Castro, R. (2011). “Etnografía: el giro visual. Lecturas críticas en torno al uso de audiovisuales en la investigación social y cultural”. En: *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Cánepa G. Ed. 107-130. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Clifford J. & George E. Marcus. (1986). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar*. Berkeley: University of California Press.

Córdova M. (2011) “Thanks god, this is not Cancun! Alternativa tourism imaginaries in Yucatán (México). En: *Journal of Tourism and Cultural Change*.

Cortina, A. (2017) *Aporofobia: el rechazo al pobre*. Editorial, Paidós: Madrid.

Dussel, E. (1992). *1492: El encubrimiento del otro: hacia el origen del «mito de la modernidad»: conferencias de Frankfurt, octubre de 1992*. México: Ediciones Antropos.

Escobar, C. (2017). The Colliding Worlds of Anthropology and Film-Ethnography: A Dynamic Continuum. *Anthrovision*, (5.1). <https://doi.org/10.4000/anthrovision.2491>

Espinosa, S. (2015). “Identidad y otredad en la teoría descolonial de Aníbal Quijano”. En: *Pensamiento político latinoamericano: identidad, otredad, alteridad y diversidad* 10(20), 107–130. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5434887>

Fabian, J. (2019) [1983] *El tiempo y el otro: cómo construye su objeto la antropología*. Trad. Cristóbal Gnecco. Bogotá: Universidad de los Andes – Ediciones Uniandes.

Fanon F. (1973) [1952] *Rostros negros, máscaras blancas*. Argentina: Editorial Abraxas.

Ferrari, L. (2017). Embodied Representation: Audiovisual Media and Sensory Ethnography. *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, (5.1). <https://doi.org/10.4000/anthrovision.2514>

Flores, C. (2020). *El documental antropológico: una introducción teórico-práctica*. San Cristobal de las Casas: Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur–UNAM.

Foucault, M. (1979) *El panóptico [L'oiel du pouvoir]*. Madrid: Pierre Belfond Editions – Las ediciones de La Piqueta.

\_\_\_\_\_ (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3.  
<https://doi.org/10.2307/3540551>

\_\_\_\_\_ (1999). “Panopticon”. En: *Visual Culture* de Jessica Evans y Stuart Hall, eds. Londo: Sage.

\_\_\_\_\_ (2008). *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2012). *Genealogía del racismo. Curso del Collège de France (1975-1976)*. Argentina: Altamira–Caronte Ensayos.

\_\_\_\_\_ (2014). *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Ewald, F., Fontana, A., Bertani, M., & Pons, H. traductores. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2016). *Nacimiento de la biopolítica: Curso del Collège de France, (1978-1979)*. Ewald, F., Fontana, A., & Senellart, M., traductores. Madrid: Akal.

Geertz, C. (1988). *La interpretación de las culturas*. Madrid: Gedisa.

Ginsburg, F. (2008) “Rethinking the Digital Age”. En: Pamela Wilson y Michelle Steward (eds.), *Global Indigenous Media: cultures, poetics and politics*. 287-305. Durham–Londres: Duke University Press.

Grasseni, C. (2014). The Atlas and the Film. Collective storytelling through soundscapes, sightsapes, and virtualscapes. *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, (2.2). <https://doi.org/10.4000/anthrovision.1446>

Grasseni, C. (2017). Ecologies of Belonging and the Mugshot Aesthetics. *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, (5.2). <https://doi.org/10.4000/anthrovision.2845>

Goffman, E. (1991). “La ritualización de la femineidad”. En: *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós. 135–168.

Gupta, A. & Ferguson, J (1997) “Discipline and practice: “the field” as site, method and location in anthropology”. En: *Anthropological Locations. Boundaries and Ground of a Field Science*. Berkeley: University of California Press.

Heidegger, M. (1958). “La Época de la Imagen del Mundo”. Tr. del alemán y notas Alberto Wagner de Reyna. Santiago de Chile: Nascimento.  
En: *Anales de la Universidad de Chile*, (111), 116, jul–sep.  
<https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/10863>

- Krotz, E. (1991) "Viaje, trabajo de campo y conocimiento antropológico". En: *Alteridades*, 0(1), 50-57. UAM–Iztapalapa.  
<https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/684>
- \_\_\_\_\_ (1994) "Alteridad y pregunta antropológica". En: *Alteridades* 4(8): 5-11. UAM–Iztapalapa.
- \_\_\_\_\_ (2003) "El multiverso cultural como laboratorio de vida feliz". En: *Alteridades*, 13(25): 35-44. UAM–Iztapalapa.
- Larcher, J., & Oxley, N. (2015). Current Dilemmas of the Ethnographer behind the Camera. Visual Inquiry and Idiomatic Filmmaking Practices. *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, (3.2). <https://doi.org/10.4000/anthrovision.1572>
- León, Christian (2016) "Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología" en *Maguaré*, Vol. 30, N°. 2, pp. 17-45.
- MacDougall, D. (2001). "Renewing ethnographic film: Is digital video changing the genre?". En: *Anthropology Today* 17(3). June. 15-21.  
<https://ra.i.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-8322.00060>
- Marazzi, A. (2019). Aural Anthropology, a Way of Listening. *Visual Anthropology*, 32(2), 193–204. <https://doi.org/10.1080/08949468.2019.1603037>
- Mauss, M. (1991) "Ensayo sobre el don." En *Sociología Y Antropología*. 155-263. Tecnos: Madrid..
- Mead, M. (1995). "Visual Anthropology in a Discipline of words", en: *Principles of Visual Anthropology*, edited by Paul Hockings. New York: Mouton de Gruyter.
- Minh-ha, Trinh–T. (2013). "Documentary Is/Not a Name?". En: Julian Stallabrass (ed.) *Documentary: Documents of Contemporary Art*. 68-77. Londres: Whitechapel Gallery.
- Morgado, P. (2014). Cinéma amérindien brésilien et utilisation du cyberspace. Pour qui? *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, (2.2). Recuperado de <http://journals.openedition.org/anthrovision/1448>
- Näser, T., & Weidle, F. (2017). Software as Co-Teacher. How Korsakow Disrupted an Ethnographic Film Program. *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, (5.1).  
<https://doi.org/10.4000/anthrovision.2507>
- Navas, E. (2013). Modular complexity and remix: The collapse of time and space into search. *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, (1.1).  
<https://doi.org/10.4000/anthrovision.324>
- Otto, T. (2018). My Culture, I Perform It, I Can Change It: Film, Audience and Cultural Critique. *Visual Anthropology*, 31(4–5), 318–335.  
<https://doi.org/10.1080/08949468.2018.1497329>
- Otto, T., Suhr, C., Crawford, P. I., Walторp, K., Høgel, A. K., & Vium, C. (2018).

Camera, Intervention and Cultural Critique: An Introduction. *Visual Anthropology*, 31(4–5), 307–317. <https://doi.org/10.1080/08949468.2018.1497328>

Pink, S. (2006). *The future of visual anthropology: engaging the senses*. London: Routledge. 2006.

\_\_\_\_\_ (2007). *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. Londres: Sage Publications.

\_\_\_\_\_ (2009). *Doing Sensory Ethnography*. Londres: Sage Publications.

Poole, D. (1997). *Vision, Race and Modernity: A visual economy of the Andean Image World*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Poole, Deborah (2000) *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Pratt, M. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres/Nueva York: Routledge.

Quijano, A. (1991). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

\_\_\_\_\_ (1991) “Colonialidad y modernidad / racionalidad”. En: *Perú Indígena* 13(29): 11-29. Lima.

\_\_\_\_\_ (1992) “Raza, etnia, nación: cuestiones abiertas”. En: *José Carlos Mariátegui y Europa*. Lima: Amauta.

Quijano, A., & Clímaco, D. (2014). *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial* (Primera edición). Buenos Aires: CLACSO.

Quijano, A. & Wallerstein, I. (1992) “Americanness as a Concept or the Americas in the Modern World System”. En: *International Journal of Social Sciences* 134, nov. 549-557.

<https://www.javeriana.edu.co/blogs/syie/files/Quijano-and-Wallerstein-Americanness-as-a-Concept.pdf>

Ramella, A. L. (2014). De-hierarchization, trans-linearity and intersubjective participation in ethnographic research through interactive media representations: [www.laviedurail.net](http://www.laviedurail.net). *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, (2.2). <https://doi.org/10.4000/anthrovision.1401>

Rivera, C. (2011) “RunasimiNet y la producción de una representación visual en Quechua”. En: *Imaginación visual y cultura en el Perú*. G. Cánepa Ed. 305–326. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rocha, G. (1965) *Estética del hambre*. Reseña del Cine Latinoamericano. Génova.

- Rose, G. (2001). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage.
- Rostworowski, M. (1994). *Doña Francisca Pizarro: una ilustre mestiza (1534-1598)*. Lima: IEP–Instituto de Estudios Peruanos.
- Rousseau, J.J, (1975) *Emilio, o la Educación*. México: UNAM.
- Sink, D. W. (2018). Ableton Live Intro, as a Music Educator’s Toolbox. *College Music Symposium*, 58(2), 1–3. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/26564895>
- Stevenson, A., & Lawthom, R. (2017). How We Know Each Other. Exploring the Bonds of Friendship Using Friendship Ethnography and Visual Ethnography. *Anthrovision. Vaneasa Online Journal*, (5.1). <https://doi.org/10.4000/anthrovision.2525>
- Svampa, Maristella (2008) “Notas provisionarias sobre la sociología, el saber académico y el compromiso intelectual” en *Gérard Althabe. Entre dos mundos. Reflexividad y compromiso*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Suhr, C. (2018). Camera Monologue: Cultural Critique beyond Collaboration, Participation and Dialogue. *Visual Anthropology*, 31(4–5), 376–393. <https://doi.org/10.1080/08949468.2018.1497332>
- Thorpe R. y Paredes M. (2011) *La etnicidad y la persistencia de la desigualdad. El caso peruano*. Perú: IEP – Instituto de Estudios Peruanos.
- Ulfe, M. (2011). “¡Sal de la rutina! Sobre cómo se imagina y se construye la imagen del Perú”. En: *Imaginación visual y cultura en el Perú*. G. Cánepa Ed. 327-340. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zirión, A. (2015) “Miradas cómplices, cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada” en *Iztapalapa*, n° 78, México, pp. 45-70.

## Referencias filmográficas

Asch, T. & Chagnon, N. (1975) *The Ax Fight* [Documental].

Minh-ha, Trinh-T. & Marker C. (1983). *Reassemblage: From the Firelight to the Screen*. [Documental].

Flores Rivera, R. (2020). *Memorias audiovisuales* [Archivo de video]. Recuperado de su página de Youtube:

<https://www.youtube.com/channel/UC-QM2vahE4-IOAsLGCiecdw>

\*Todas las fotografías de Renata Flores Rivera se recuperaron de su página de Facebook: <https://www.facebook.com/renatafloresperu/> y su instagram <https://www.instagram.com/renatafloresrivera/>

\*Todas las ilustraciones y fotografías ejemplificadoras son labor del investigador.

## Referencias hemerográficas

Flores Rivera, R. [Renata Flores Rivera] (2020, Marzo). *Biografía* [Página de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/renatafloresperu/>

Turkewitz, J. (2020, abril 28). Peru's Queen of Quechua Rap Wants to Rescue Indigenous Culture With Her Music. *The New York Times*.  
<https://www.nytimes.com/2020/04/28/world/americas/peru-indigenous-rap-renata-flores.html>

Turkewitz, J. (2020, abril 28). Transgresora y tradicional: Así es la reina del rap en quechua de Perú. *The New York Times*.  
<https://www.nytimes.com/es/2020/04/28/espanol/renata-flores-quechua-trap.html>

Renata Flores, la peruana que enamoró a las redes sociales con Michael Jackson... En quechua. (2015, agosto 10). *BBC News Mundo*.  
[https://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2015/08/150806\\_video\\_michael\\_jackson\\_quechua\\_gtg](https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2015/08/150806_video_michael_jackson_quechua_gtg)

Renata Flores, la peruana que hace trap en quechua. (2019, junio 21). *CNN*.  
<https://cnnespanol.cnn.com/video/renata-flores-trap-quechua-musica-peru-pkg-antonanzas-desearte/>