



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Mater Parca / Jiwaña Mama

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Rivera Lucero, Gabriela

Tutor/a: Ortega Aznar, Ana Teresa

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022



# Mater Parca / Jiwaña Mama

Trabajo Final de Master

Realizado por Gabriela Rivera Lucero

Dirigido por Ana Teresa Ortega

Valencia, julio de 2022

Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de fundamentación teórica

Universitat Politècnica de València

Facultat de Belles Arts



## **Resumen**

*Mater Parca / Jiwaña Mama* es una propuesta de investigación y creación artística inédita, de carácter híbrido, y que está conformada por producción fotográfica, performática y audiovisual que desde la autobiografía y el rescate de la memoria de mi cuidadora de infancia, Hilda Callasaya Mamani -mujer indígena aymara- busca honrar y problematizar acerca de las labores de cuidados y visibilizar otros saberes no hegemónicos desde una perspectiva feminista descolonial.

## **Palabras clave:**

Cuidados, Maternaje, Crianza, Cultura Aymara, Feminismo Descolonial, Ontologías Relacionales, Memoria.

A Hilda Callasaya Mamani.

## Agradecimientos

A Erika Ramos Callasaya por el gran apoyo, entusiasmo y colaboración en todas las fases del proyecto. Sobre todo por acogerme en su hogar cálidamente, y compartirme su cultura y saberes aymaras.

Al pueblo de Parca, su tierra, río, aire, cerros, piedras, construcciones, sus personas, sus picaflores, cuyes, y toda la diversidad de especies, por permitirme estar, compenetrarme y registrar sus rincones. *Jallalla!*<sup>1</sup>

A Salvador y nuestras dos hijas Emilia y Amanda que me apoyaron en todo momento y me acompañaron en el primer viaje a Parca.

A mi madre, Ana María Lucero Riquelme por acompañarme en el segundo viaje a Parca, y por las tomas fotográficas y videográficas.

A mi querida amiga y artista visual Paz Machiavello González por apoyarme en el tercer viaje a Parca, y por las tomas fotográficas y videográficas.

A mi padre, Gabriel Rivera Hernández por la colaboración permanente con relatos de su vida con Hilda y Erika, y compartirme fotos del archivo familiar.

---

<sup>1</sup> *Jallalla* se define como una expresión de agradecimiento en lengua Aymara. Veáse Diccionario de la lengua Aymara, 2021. Disponible en línea en:

[https://asuntosindigenas.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/storage/docs/diccionarios/Diccionario\\_Ay](https://asuntosindigenas.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/storage/docs/diccionarios/Diccionario_Ay)

## INDICE

<b>1. Introducción.....</b>	<b>7</b>
1.1 Justificación temática y Motivación.....	9
1.2 Objetivos.....	13
1.3 Metodología.....	14
1.4 Fuentes Consultadas.....	16
1.5 Organización de Contenidos .....	18
<b>2. Contexto territorial /espacial y sociocultural.....</b>	<b>20</b>
2.1 Territorio.....	20
2.2 Historia de Parca.....	22
2.3 Minería y extractivismo.....	23
2.4 Lengua Aymara y resistencia.....	27
2.5 Migración rural/ urbana.....	28
2.6 Breve historia del pueblo Aymara.....	29
2.7 Genealogía de crianza y archivo emotivo junto a Hilda Callasaya Mamani..	30
<b>3. Marco Teórico.....</b>	<b>33</b>
3.1 Maternaje .....	33
3.1.2 Crianza Aymara.....	35
3.2 Memoria desde el Quipnayra Aymara.....	37
3.3 Ontologías Relacionales.....	37
<b>4. Referentes Artísticos.....</b>	<b>39</b>
4.1 Cecilia Vicuña.....	39
4.2 Verónica Qüense.....	40
4.3 Sally Mann.....	41
4.4 Prin Rodríguez.....	42
4.5 Ana Mendieta.....	43
4.6 Agnes Vardá.....	44
<b>5. Mater Parca /Jiwaña Mama investigación fotográfica.....</b>	<b>46</b>
5.1 Introducción.....	46
5.2 Conceptos articuladores de la propuesta fotográfica.....	47
5.2.1 Cosmovisión aymara.....	47
5.2.2 Tiempo aymara.....	47
5.2.3 Interpretación de aspectos de la cosmovisión y temporalidad aymara para el desarrollo de obra fotográfica.....	49
5.3 Producción.....	49
5.3.1 Iluminación.....	49
5.3.2 Contexto estacional.....	50
5.3.3 Espacios.....	50
5.3.4 Recursos técnicos / equipamiento.....	51
5.4 Posproducción.....	52
5.5 Galería de Imágenes.....	54
5.5.1 Imágenes de bitácoras e intervención de archivo familiar.....	55

5.5.2 Fotografía de registro de Parca.....	63
5.5.3 Fotoperformance.....	73
5.6 Fotolibro <i>Mater Parqa</i> .....	83
5.6.1 Descripción.....	83
5.6.2 Objetivos.....	84
5.6.3 Ficha técnica.....	85
5.6.4 Metodología de trabajo para la realización de fotolibro.....	86
5.6.5 Artistas referentes y sus fotolibros.....	86
5.6.5.1 Edén Bernal.....	86
5.6.5.2 José Luis Cuevas.....	87
5.6.6 Galería del fotolibro.....	88
<b>6. Conclusiones.....</b>	<b>97</b>
<b>7. Fuentes referenciales.....</b>	<b>100</b>
7.1 Bibliografía.....	100
7.2 Índice de figuras.....	104

## 1. INTRODUCCIÓN

*Mater Parca/Jiwaña Mama*, es un proyecto de investigación, creación y producción fotográfica que surge el año 2018. Conformándose como un proyecto de artes integral, gestado en base a fotografías del territorio, de retratos, autorretratos, y de performances en la comunidad indígena aymara de Parca, así como de archivos de memoria como bitácoras e imágenes de mi álbum familiar, pero sobre todo, construido desde los recuerdos de mi niñez y las afectividades de infancia compartidas con Hilda Callasaya Mamani, mujer que inspiró este proyecto.

*Mater Parca/Jiwaña Mama*, implicó conocer y vincularme con el lugar de origen y deceso de Hilda, la comunidad indígena aymara de Parca en Chile. Hilda fue durante años mi cuidadora, así como la de mi padre, entregándonos una particular visión del mundo vinculada a experiencias con lo sacro y la ritualidad aymara, en específico el modo de relacionarse desde lo afectivo y el respeto con la naturaleza, y a concebir la muerte como el inicio de un ciclo no como un cierre del mismo. Hilda murió el año 2003 y nunca le tomé ninguna fotografía en vida, lo que para mi como artista visual y fotógrafa resulta devastador. Es ante esa imposibilidad de volver a retratarme con ella, de no poder fotografíarla, es que me propuse venerar su territorio ancestral, Parca, mediante la creación artística, porque significó, volver a encontrarla en éste desde un plano espiritual, teniendo en consideración la cosmovisión del pueblo Aymara<sup>2</sup>. Debido a este nexo tan íntimo es que la propuesta se desarrolla en clave autobiográfica desde el lugar de enunciación.

*Mater Parca/Jiwaña Mama* nos insta a revalorizar un linaje matrilineal que excede lo sanguíneo, investigando el concepto planteado desde la teoría feminista conocido como “maternaje” (Rich, Adrienne, 2019). Así como busca rescatar los modos de crianza aymara, enfatizando en su forma recíproca de cuidados que implica toda la comunidad de lo viviente donde habitas o te desempeñas no sólo la descendencia. Y se concibe como un cuerpo de obra crítica, que nos invita a reflexionar sobre el trabajo de “cuidados” tradicionalmente

---

<sup>2</sup> Tomando como base la publicación *Recomendaciones para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas y sus lenguas*, del año 2020, cuando mencione o me refiera al pueblo Aymara, escribiré la palabra aymara en mayúscula, mientras que cuando me expone acerca de su cultura, cosmovisión y características, y no anteponga la palabra pueblo escribiré aymara en minúscula.



asignado al género femenino, y desde los estudios descoloniales y los feminismos interseccionales, incorpora los factores de clase y raza (Segato, Rita 2003), remarcando que en las sociedades occidentalizadas de Chile quienes realizan las labores domésticas son principalmente mujeres indígenas. En síntesis, hay una declarada intención por investigar temáticas antipatriarcales y anticoloniales, por lo cual, se construye este TFM desde la perspectiva de género en el lenguaje y desde la escritura descolonizadora por lo que se utilizarán por ejemplo términos reivindicativos como *Abya Yala*<sup>3</sup> en lugar de América, así como se incorporarán palabras en lengua aymara.

Para la realización del proyecto investigué y recopilé la obra de mujeres artistas y fotógrafas, que han sido referentes para la construcción del mismo. Siendo la mayoría de ellas provenientes de territorios de *Abya Yala* estableciendo un recorte declarado, ya que ello tiene coherencia con la perspectiva feminista y descolonial con que se enmarca esta propuesta, dando visibilidad a autoras que tienen menos menciones en investigaciones y que son vitales para el proyecto. Se revisó la obra de artistas como Sally Mann (Estados Unidos), Prin Rodríguez (Perú), Cecilia Vicuña (Chile), Ana Casas Broda (España/México) y documentalistas como Agnes Varda (Francia) y Verónica Quense (Chile) quienes abordan sus proyectos desde la experiencia propia, íntima e implicada con el o los territorios capturados, así como desde una proximidad corpórea.

Posteriormente desglosé y conceptualicé la propuesta visual, para iniciar el proceso fotográfico consistente en la realización, edición y postproducción de una serie de imágenes, y cuadernos de campo realizado en la Comunidad Aymara de Parca, Región de Tarapacá, Chile; en sus cerros, su río y *chakras* (huertas) durante viajes realizados los años 2018 y 2019, así como material recopilado mediante entrevistas virtuales los años 2020, 2021 y 2022. Trabajé en base a fotografía de registro del territorio de Parca; entrevistas a Erika Ramos Callasaya hija de Hilda, actual dirigente de la comunidad; una serie de 4 performances; a ello agregué bitácoras visuales interviniendo cuadernos de campo e imágenes provenientes de mi álbum familiar y del de Erika, lo que posibilitó un corpus de obra diverso y profundo. Todo

---

<sup>3</sup> *Abya Yala* es un vocablo del pueblo indígena kuna, residente en los actuales territorios de Colombia y Panamá, empleado para designar el continente americano. En la actualidad numerosas organizaciones de pueblos indígenas, así como activistas y académicos/as lo utilizan en lugar del nombre colonial de América.

lo cual, se traduce finalmente en la construcción de un fotolibro que conjuga la diversidad de materiales procesados.

El proyecto continua con la línea que he ido desarrollando por más de siete años, vinculada a los cruces entre fotografía, video y la performance, investigando temáticas de género como son las maternidades, crianza y cuidados<sup>4</sup>. Siendo los cuidados un eje articulador no sólo en lo teórico, sino que se aborda desde la praxis. Por ello desde su concepción *Mater Parqa /Jiwaña Mama* se ha organizado desde el respeto y cercano nexo entre la autora y la dirigente comunitaria de Parca, Erika Ramos Callasaya, a quien la artista conoce desde la infancia. Posibilitando de esta manera, crear una narración empática, honda y consensuada. Es importante señalar que Erika es la asesora del proyecto como miembro de la comunidad Aymara, permitiendo comprender y honrar las costumbres y dinámicas ancestrales del territorio de Parca. El proyecto que inicialmente surgió el año 2018 obtuvo financiamiento del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile que permitió realizar una serie de viajes al pueblo de Parca el año 2019, costear los insumos materiales para experimentar desde la fotografía, video y performance, así como realizar pruebas impresas del fotolibro final (2022), y también poder remunerar el trabajo de Erika Ramos Callasaya, siguiendo las pautas para un trabajo ético y responsable sugerido por la publicación *Recomendaciones de buenas prácticas para proyectos que involucren temáticas propias de los pueblos originarios o afrodescendiente, y/o ejecución en territorios con presencia de comunidades indígenas* propuesto por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile (2018). Finalmente, hay mucha dedicación en el tratamiento de la escritura respecto al pueblo Aymara para ello se tuvo como referente el texto *Recomendaciones para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas y sus lenguas* publicado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile el año 2020.

### 1.1 Justificación temática y motivación

Este proyecto lo realizo para honrar la memoria de mi cuidadora de infancia, Hilda Callasaya Mamani, mujer aymara, quien como muchas mujeres indígenas, campesinas y

---

<sup>4</sup> Se puede revisar en mi sitio web diversos proyectos donde abordo temáticas como maternidad, crianza y cuidados, como *Cria Cuervas* (2014-2016), *Maternidades Culposas* (2016-2018), *Modificaciones Corporales de la Infancia* (2018-2020). Disponible en : [www.gabrielariveralucero.net](http://www.gabrielariveralucero.net)

migrantes en territorio chileno –y en general en toda *Abya Yala*- trabajan en el sector de labores domésticas y de cuidados, trasladándose desde la ruralidad y/o la periferia a las grandes urbes para encontrar mejores oportunidades laborales.

Vivimos una era en la que los territorios del *Norte Global*<sup>5</sup> se enorgullecen de sus avances de progreso, derechos y en torno a temáticas de igualdad, sin embargo, aún existen tareas pendientes por resolver, siendo una de ellas la vinculada a la infravaloración que se le otorga a la labor de las mujeres cuidadoras, por lo que es punzante y necesario señalar que las jerarquías de poder que atraviesan a quienes se dedican a ello, como son los factores de raza y clase. Se hace necesario valorar los cuidados, así como otorgar dignidad a quienes trabajan en dicho rubro de manera asalariada o no. Si buscamos construir una sociedad que aspira a mejorar en temas de equidad, resulta prioritario desentrañar el porqué estas labores son inferiorizadas tanto a nivel simbólico como monetario. Considero firmemente que no será casualidad el que la mayoría de las personas que se dediquen al oficio de labores domésticas y de cuidados en Chile, sean mujeres de etnias indígenas y/o migrantes racializadas. En la cultura occidental el espacio de lo doméstico carga históricamente con una connotación negativa. Ya en 1958 la filósofa y politóloga alemana Hannah Arendt lo devaluaba como un lugar de lo privado en el que se anulaba a las personas e impedía su incidencia en el mundo político, por ello resultaba imprescindible liberarse del mismo. A consecuencia de lo anterior, algunas mujeres en pos del desarrollo de su vida emancipada en el espacio público rehúyen de estas labores, pero en esa opción de vida sitúan a “otras” mujeres en el territorio desprestigiado del cual migraron. Construyendo y acrecentando de esta manera jerarquías en el territorio chileno, entre las mujeres que se liberaron del espacio doméstico que en su mayoría son occidentalizadas, blancas y de clase media o alta, mientras que esas “otras” que se dedican a los trabajos de limpieza y cuidados serán mujeres racializadas de etnias indígenas. Produciéndose de esta manera una reproducción incesante de las lógicas coloniales en Chile, donde quienes ostentarán puestos de poder seguirán siendo personas occidentales, y en este caso mujeres. (Millaleo, 2016).

---

<sup>5</sup> El término sur global comienza a utilizarse desde los estudios poscoloniales a partir de 1995, y tiene diversas interpretaciones, por una parte se puede definir como un territorio alegórico, no fijo y variable, que engloba a países que no representan la hegemonía económica cultural, son considerados como periferia, así como en vías de desarrollo o pobreza, mientras que por el contrario los países que se considerarían el norte global corresponderían Estados Unidos, Australia, Japón y Europa Occidental.

De manera que, resulta importante valorar el trabajo realizado por la trabajadoras domésticas y de cuidados. Ya que posibilitaría reconocer el potencial opresivo inserto en la discriminación a ejercer el mismo. Según las feministas comunitarias aymaras de Bolivia, también existe un patriarcado ancestral, previo a la colonización, que desvaloriza las labores cotidianas, pero que sin embargo le otorga a estas tareas mucho más valor que el mundo occidental. Debido a que el espacio del cuidado y la crianza, se considera un lugar donde se reproduce la vida, y donde se vela por la diversidad de seres que habitan el hogar, el cual no es exclusivamente territorio de las mujeres. Y allí se encuentra su potencial político a resaltar, en el cuidado cotidiano de lo viviente que no es ejercido como una carga por un determinado género. (Paredes, 2014).

A consecuencia de lo anterior, reivindico el concepto del “maternaje”, propuesto desde la teoría feminista, ya que reconoce la capacidad de brindar cuidados y sostén, tarea realizada principalmente por mujeres a personas que exceden o no sus lazos sanguíneos. Lo que en este caso se vincula con el honrar a quienes desarrollan trabajos de crianza y lo doméstico entendiéndolo como una labor positiva que ha permitido preservar la vida de las especies humanas y no humanas. Y además incorporo el aporte desde la perspectiva aymara donde el criar y ser criado permite entretejer una armonía entre todas y todos los cuerpos que habitan en este mundo (Grillo, 1996).

Este trabajo lo realicé por la necesidad de compartir la historia de resistencia de Hilda. Coincido con las reflexiones planteadas por la socióloga mapuche Ana Millaleo al señalar que las trabajadoras domésticas y de cuidados indígenas en Chile subvertirán ese rol asimétrico en el que la sociedad occidental las ha encasillado cuando aparezca su origen ancestral, “*su tuwun*” (p.48) Y en ese punto, destaco el hecho de que mi cuidadora Hilda Callasaya Mamani, decidiera volver a su tierra natal, a Parca, a trabajar en y por su comunidad aymara, contribuyendo a su territorio como dirigente vecinal, repercutiendo en el espacio de lo político y público, y en el que teniendo un cargo dentro de su comunidad ello no significó que delegara sus labores del ámbito doméstico/privado en otra mujer u otra persona. Remarcando de esta manera su determinación y empoderamiento, sin necesariamente ser feminista, ni activista, si no que simplemente siguiendo su sabiduría propia. Por ello considero que este proyecto es relevante, ya que beneficia a las mujeres que se dedican a los

trabajos del hogar y cuidados porque ensalza sus memorias, resistencias y labores tan necesarias.

Por otro lado, *Mater Parqa/Jiwaña Mama* emerge para rescatar el legado de saberes ancestrales que me entregó Hilda, y visibilizar la imperante necesidad de aprender de otras cosmovisiones, entre ellas la aymara, así como las provenientes de *Abya Yala*, todas ellas configuraciones alternativas a las del sistema mundo moderno occidental, que tensionan el antropocentrismo y la noción de lo humano (como primacía del sujeto masculino y heterosexual) e invitan a relacionarnos de manera amable y no depredadora con la diversidad de especies vivas y no vivas. Instando a replantearnos nuevamente jerarquías, pero en esta ocasión vinculadas con la validez de ciertos conocimientos y la hegemonía de unos por sobre otros.

De ahí que *Mater Parqa / Jiwaña Mama* tenga intereses de corte crítico, ya que nos recuerda que existen omisiones no sólo de género sino también epistemológicas. Para lo cual se posiciona desde las teorías descoloniales, y establece los cruces desde los feminismos descoloniales, que abogan por denunciar ambas opresiones, las de género y las coloniales, buscando reinterpretar “(...) la historia en clave crítica a la modernidad, ya no sólo por su androcentrismo y misoginia, como lo ha hecho la epistemología feminista clásica, sino dado su carácter intrínsecamente racista y eurocéntrico” (Espinoza, 2016, p.144).

Además, actualmente nos encontramos ante una aguda crisis ecológica, que ha sido acelerada por los procesos de las sociedades capitalistas salvajes, que despojan y contaminan sin resquemor los territorios, aguas y aires, amparadas en una forma de enseñanza y praxis violenta, donde se nos ha instruido para concebir a las personas, criaturas diversas y la naturaleza como objetos consumibles, descartables, que pueden ser dominados, explotados, transgredidos. A dicha praxis la denomina la antropóloga argentina Rita Segato como “paradigma de la crueldad” (2018), ante ello resulta imperante replantearnos si queremos seguir sosteniendo y avalando un sistema que nos demuestra con creces que es destructivo. Mientras que, por el contrario, resulta edificante rescatar, enaltecer y reconocer los aportes de comunidades como la aymara, que desde una actitud humilde y no por ello menos sabia nos pueden enseñar acerca de como han cuidado de sus *chacras*, de sus aguas, del clima, de la tierra, de sus animales, manteniendo un equilibrio sostenido, mediante el desarrollo de la

reciprocidad, de una crianza mutua en conjunto con la diversidad de formas y especies de la naturaleza (Grillo, 1996). Ejerciendo prácticas relacionales respetuosas con todo lo que habita en la *pacha*, el espacio-tiempo. Recalcando que esta puede ser una, dentro de las múltiples vías de relacionarse de manera empática con lo viviente, pero no la única como ha querido enseñarnos el saber verticalista androcéntrico y eurocéntrico.

En definitiva, destaco la tenacidad y fortaleza del pueblo Aymara y sus saberes, su resistencia frente al epistemicidio e inferiorización de sus conocimientos, los que han resistido por más de cinco siglos al orden colonial y luego al moderno-republicano. Por que como señala la socióloga aymara Silvia Rivera Cusicanqui, por un lado “la modernidad histórica fue esclavitud para los pueblos indígenas de América”, mientras que a su vez fue “una arena de resistencias y conflictos, un escenario para el desarrollo de estrategias envolventes, contrahegemónicas(...)” (Rivera, 1997, p.53).

En base a lo anterior, remarco que gracias a la transmisión de saberes aymaras por parte Hilda -quien tuvo la gentileza de instruir a una persona formada en el canon occidental- es que he podido desaprender prácticas opresivas, criar de un modo recíproco y menos verticalista a mis propias hijas –aprendiendo de ellas, por que también me crian- y sobre todo relacionarme de un modo cuidadoso, afectivo, y consensuado con la amplitud de criaturas y formas de lo vivo y no vivo que me rodean, y que están presentes en el territorio donde habito. Te reitero mi agradecimiento Hilda Callasaya Mamani ya que finalmente pude conocer, fotografiar, y volver a vincularme contigo en tu territorio sin ser una aymara de linaje sanguíneo.

## 1.2 Objetivos

### Objetivo General

Generar un cuerpo de obra fotográfica y audiovisual, por medio de la toma, edición y postproducción de material desarrollado desde el año 2018 al 2022, poniendo en valor temáticas que he venido investigando desde hace ocho años como son la genealogía de mujeres y la maternidad, pero desde filiaciones que se gestan en los cuidados y la

acumulación de saberes ancestrales de quien me crío junto a mi madre, Hilda Callasaya Mamani, mujer indígena aymara. Honrando, pero a la vez planteando una reflexión crítica sobre las convenciones de los trabajos de cuidados, que históricamente han sido asignadas al género femenino y a mujeres de etnias indígenas particularmente en Chile (Millaleo, 2016).

### Objetivos Específicos

- Honrar la memoria de Hilda Callasaya Mamani y el territorio de Parca. Mediante el desarrollo de una investigación y creación de obra artística inédita.
- Poner en valor temáticas de género como el concepto de “maternaje”, vinculado con los cuidados.
- Investigar la noción de memoria desde el *Quipnayra* andino, revisado desde una perspectiva descolonial aymara propuesta por la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui.
- Conceptualizar desde una perspectiva feminista y anticolonial acerca de la relación muerte/vida haciendo énfasis en la cosmovisión aymara y culturas indígenas de *Abya Yala* mediante la noción de “ontologías relacionales”.
- Visibilizar otros modos de conocimiento, en particular de la cultura aymara.
- Recopilar y analizar obra de artistas y fotógrafas que desarrollen proyectos vinculados a temáticas como: memoria de territorios colonizados, cosmovisión de comunidades indígenas, muerte, duelo, cuidados, feminismos; en síntesis, temáticas afines al proyecto. Y que aborden dichas problemáticas desde un nexo implicado, experiencial y corpóreo.
- Producir, editar, postproducir y experimentar con material fotográfico realizado -en Parca, Chile; València y Cíntorres, España. Dando como resultado final un fotolibro.

### 1.3 Metodología:

La metodología desarrollada en este proyecto ha sido cualitativa de carácter teórico-práctica, estructurada desde un enfoque conceptual feminista descolonial, en el que se destacan los saberes de investigadoras y teóricas principalmente del sur global, así como el análisis de obra de mujeres artistas referentes que problematicen las epistemologías androcéntricas y eurocéntricas.

Investigué acerca de la cosmovisión andina aymara desde libros y publicaciones académicas, pero también tuve muy presente el hecho de que la historia y saberes del pueblo Aymara se transmiten de manera oral, por lo que ha sido el contexto situado y particular de viajar a la comunidad aymara de Parca, y luego mantener conversaciones telefónicas y telemáticas con Erika Ramos Callasaya, desarrollando procedimientos etnográficos y autoetnográficos como son la realización de diarios, cuadernos de campo, e historias de vida recopilando entrevistas a Erika (hija de Hilda) y Gregoria (hermana de Hilda) mujeres vinculadas con *Mater Parqaljiwaña Mama* lo que permitió profundizar en el proyecto. El haber podido conocer la realidad del pueblo de Parca mediante tres viajes, conversar con sus habitantes además de con Erika y Gregoria, el participar en fiestas y ritos que hacen parte de sus tradiciones me permitió empaparme de modo más cercano con su cultura. Y ello también me permitió encontrar nuevas aristas para proseguir investigando posterior a los viajes, aprender nuevos conceptos e interiorizar de manera más implicada la cosmovisión, así como las contradicciones del territorio.

En lo concerniente al asunto práctico, en el proceso de creación de obra pude experimentar y explorar en los campos de la fotografía, el video y la performance. Construyendo un archivo diverso e híbrido, compuesto de registro fotográfico de carácter etnográfico, entrevistas audiovisuales, pero también elaborando una serie de performances mínimas en formato fotográfico y videográfico en el pueblo de Parca, en sus cerros, chacras, río, cementerio, así como en sus alrededores como es el caserío de Yamiña.

Comencé la ruta de investigación teórica previa a las grabaciones y registro, pero durante todos estos años me he mantenido revisando la misma, desde el año 2018 a la actualidad, siempre encontrando nuevas posibilidades de abordar el proyecto. Partí de manera previa a la realización del primer viaje en febrero de 2018, definiendo que realizaría registro fotográfico del territorio, pero en medio del pueblo de Parca me encontré con que necesitaba conectar mi cuerpo con dicho lugar y de manera intuitiva realicé una primera acción performática en el río local, cercano a la *chacra* de Hilda. Luego a raíz del primer viaje decidí realizar entrevistas y realizar más fotografía de registro, pero también organizar una serie de 3 performances mínimas, guiadas bajo la premisa de los tres estratos de la cosmovisión aymara;



la *manqhapcha*, la *akapacha* y la *alajpacha*. Para las cuales elaboré una serie de bocetos, considerando los paisajes y el entorno percibido en este primer viaje.

Después al realizar el segundo viaje a Parca en julio de 2019, ejecuté las performances previamente diseñadas, y consideré que era necesario agregar más material audiovisual y realizar un ritual de limpieza de la tumba de Hilda en el cementerio del pueblo, así como realizar una quinta acción en el Cerro Carnaval recibiendo la luz del amanecer que es vital dentro del sistema de creencias aymara. Por lo que desarrollé una metodología práctica experimental y flexible a modificaciones e inquietudes que iban surgiendo en la realización de la obra misma. Si bien las primeras aproximaciones teóricas me permitieron desarrollar bocetos de las ideas que quería ejecutar, éstas fueron ampliándose posteriormente al encontrarme en el territorio *in situ* de Parca, mutando, y enriqueciéndose. Sumando también, material audiovisual de performance y una serie de entrevistas llevadas a cabo en formato de video y sonido a Erika Ramos Callasaya y Gregoria Callasaya Mamani.

Este cúmulo de material fotográfico y audiovisual realizado los años 2018 y 2019, en formatos analógicos y digital, los organicé, edité y realicé postproducción y retoques de color durante los años 2020, 2021 y 2022.

Finalmente concluí el proceso de realización, edición y postproducción fotográfica mediante el diseño y la elaboración de un fotolibro experimental, encuadernado a mano, consistente en una recopilación acotada de imágenes seleccionadas y textos breves realizados durante los meses de septiembre de 2021 a junio de 2022.

#### **1.4 Fuentes Consultadas**

Las fuentes consultadas son diversas, como señalé desde un inicio parten de autoras y autores de diversas áreas como son la sociología, la antropología, la teoría feminista, la agricultura, las artes visuales, la fotografía, el video, todas y todos ellos investigadores y creadores que se emplazan abiertamente desde una perspectiva crítica, ya sea al sistema patriarcal, colonial o ambos, no son teóricas/os y o artistas neutras. También procuré buscar investigadoras mujeres, principalmente provenientes de territorios de *Abya Yala*, e inclusive

oriundas de Chile, ya que considero que permitiría establecer reflexiones más sentidas, próximas y comprometidas con las temáticas abordadas.

Por una parte investigué el contexto del territorio de Parca, buscando autoras que indagasen particularmente en la zona de Tarapacá, encontrándome con la antropóloga chilena María Ester Grebe, que tiene un vasto cuerpo de obra en torno al pueblo Aymara y Mapuche. También, fue importante para conceptualizar la historia y las complejidades de la provincia de Tarapacá y del pueblo de Parca encontrar una publicación del antropólogo chileno Sergio González, quien realiza un extenso libro analizando el sistema educacional público chileno y sus normativas racistas, clasistas y coloniales efectuadas posterior a la Guerra del Pacífico (1879-1883), problematizando el patriotismo de los estados nación modernos de *Abya Yala* y su vinculación con las comunidades indígenas que no siempre se identifican con las fronteras delimitadas por estos mismos. Pero sobre todo reflexionando acerca de la hegemonía de saberes y narrando los procesos de opresión cultural de la cosmovisión aymara en pos de su occidentalización por parte del Estado chileno.

También recurrí a libros y publicaciones académicas de teóricas feministas que investigan el concepto de “maternaje”, para ello revisé el clásico texto de Adrienne Rich, publicado en 1976, “Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución”, y publicaciones que investigan la obra de Patricia Hill Collins activista afrodescendiente, y autora fundamental para esta investigación ya que será ella una de las pioneras en proponer la teoría feminista interseccional, pero sobre todo en reflexionar de manera subversiva y reivindicativa acerca de lo materno y las personas cuidadoras.

A continuación, para ahondar en la cosmovisión aymara acudí principalmente a dos libros de la socióloga aymara Silvia Rivera Cusicanqui que desde un feminismo descolonizador reafirma la resistencia de este pueblo, así como cuestiona la hegemonía del saber-poder occidental. De manera similar, fue un acierto descubrir los libros, publicaciones y documentales en línea acerca de los saberes aymaras investigados por el proyecto PRATEC, Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas proveniente de Perú, conformado por un equipo transdisciplinar de sociólogas, antropólogas y agrónomas que se han dedicado desde el

año 1988 a recopilar conocimientos desde la oralidad campesina andina y a profundizar en la noción de “criar y dejarse criar” que revisaremos más adelante.

Para terminar, el análisis y recopilación de obra de artistas visuales y fotografías lo desarrollé aproximándome a fuentes cuyo origen proviene de artículos de revistas académicas, publicaciones en línea, entrevistas y noticias acerca de dichas autoras. Así como revisando los respectivos sitios web donde alojan sus trabajos y reflexiones. En el caso de la obra de Agnes Vardá, para complementar acudí a los archivos videográficos disponibles en la biblioteca de la universidad.

### **1.5 Organización de Contenidos**

El proyecto se estructura partiendo de la contextualización del territorio donde surge, la comunidad Aymara de Parca, Tarapacá, Chile, analizando aspectos de su geografía que delimitarán su cultura, sus problemáticas como la minera extractivista, la migración rural urbana, el intento por suprimir su lengua aymara versus la resistencia a mantenerla hasta la actualidad. Incluí una breve historia del pueblo aymara en Chile. Y finalmente un apartado en el que narro una sintetizada genealogía de crianza y vinculación con Hilda Callasaya Mamani.

Luego se desarrolla el marco teórico planteando principios e interrogantes acerca de los trabajos de cuidados y el “maternaje” desde la perspectiva feminista, haciendo énfasis en la postulada por las investigadoras afrodescendientes que tensionan los factores de clase y racialización. Para luego complementar con la noción aymara de crianza que reivindica y extiende las labores de cuidados a la diversidad de cuerpos de lo viviente, no quedándose solo en las infancias. Aspecto que después entrelacé con la propuesta contemporánea surgida por las antropólogas y antropólogos de Perú y Colombia, como Marisol de la Cadena, Yuderkys Espinoza, Mario Blaser, Arturo Escobar, entre otros, denominada “ontologías relacionales” que resalta la potencia de las epistemes surgidas en *Abya Yala* y que se alejan de una perspectiva antropocentrada, sino que destacan las posibilidades de diálogos, resonancias y relacionalidad entre la comunidad de especies vivientes y no vivientes.

Posteriormente revisé la obra de artistas visuales y fotógrafas que desde sus proyectos expositivos, instalativos, fotolibros y videos problematizan acerca de los nexos con territorios, muchos de ellos que han tenido experiencias traumáticas de violencia colonial y racista como la obra de Sally Mann, Prin Rodríguez y Cecilia Vicuña, así como estando atravesados por factores de género y clase como el trabajo de Verónica Qüense, o que sumado a ello incorpore la propia biografía como la obra de Agnès Vardá.

Y finalmente concluí con el proceso de investigación, exploración y conceptualización de mi obra fotográfica. Revisando la metodología, etapas de producción, aspectos técnicos, problemáticas y experimentaciones para llegar a las propuestas visuales que culminan con este proyecto.

## 2. CONTEXTO ESPACIAL, TEMPORAL Y SOCIOCULTURAL DE PARCA

### 2.1 Territorio

La comunidad Aymara de Parca es un pueblo de escaso tamaño ubicado en el norte de Chile, región de Tarapacá, provincia del Tamarugal, comuna de Pozo Almonte. Esta zona se caracteriza por ubicarse en territorio de la precordillera y el altiplano del actual Chile, inmersa en pleno desierto de Atacama –el desierto más árido del mundo.

Parca colinda con pequeños pueblos como Quipisca al noroeste, Noasa al noreste, y Mamiña al sur. Se ubica a 127 km de la ciudad de Iquique, el centro urbano más grande de la región.

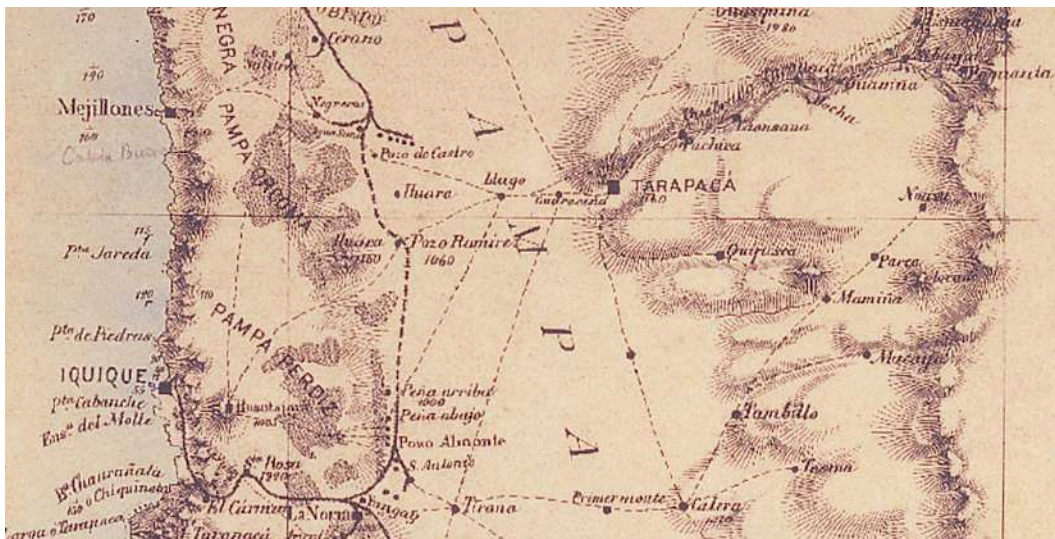


Figura 1. Detalle *Carta de los Desiertos de Tarapacá i de Atacama*, 1879. Bertrand, Alejandro.

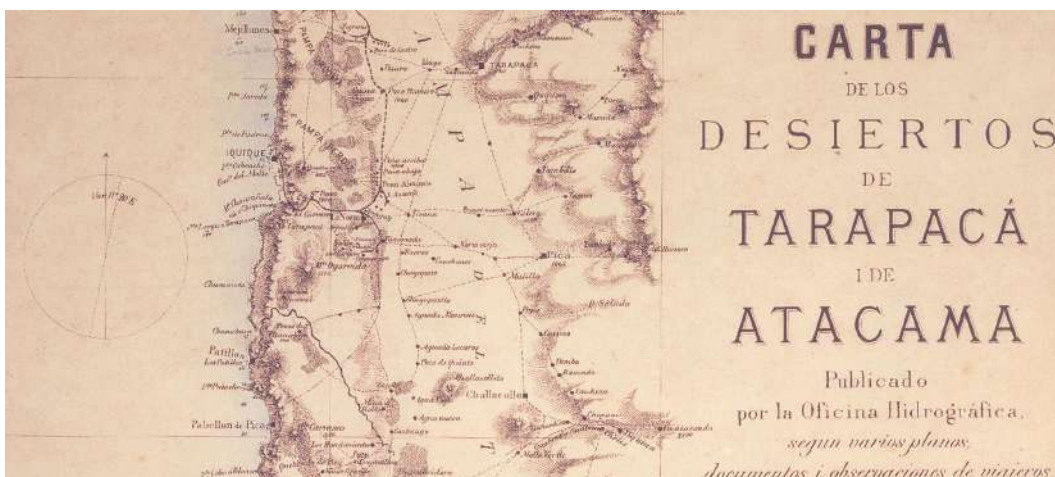


Figura 2. Detalle *Carta de los Desiertos de Tarapacá i de Atacama*, 1879. Bertrand, Alejandro.

Por Parca pasa un pequeño pero importante río de la zona denominado Parca, que emerge desde la cordillera de los Andes, naciendo en el cerro Yarbicoya descendiendo en dirección este-oeste, pasando por la Quebrada Noasa, luego tomando el nombre de Quebrada Quipisca para finalmente llamarse Quebrada de Parca cuando intersecta con la quebrada Panoya dirigiéndose hacia el suroeste, pasando por los pueblos de Noasa, Yamiña, Parca, Quipisca hasta llegar a la Pampa del Tamarugal. Recibe desde el norte a la quebrada Caniquima y a la quebrada Choja y por el sur a la quebrada Guachagua. El pueblo con más densidad que riega es Parca. Las aguas de este afluente se consideran de muy buena calidad y permiten el desarrollo de la agricultura en esta árida zona (Niemeyer, 1980).

Resulta interesante conocer los pueblos por donde pasa el río Parca porque implican conocer la historia del poblado y las formas de vida y trabajo aymara, las que se describirán más adelante desde las investigaciones de la antropóloga María Ester Grebe (1986, 1990), entre otros autores. Tradicionalmente muchas de las familias que vivían en Parca se dedicaban a actividades pastoriles y agrícolas teniendo una casa refugio y tierras de pastoreo en el pueblo de Noasa (Niemeyer, 1980), así como huertas pequeñas y otra vivienda refugio en Yamiña hasta llegar a Parca donde tenían el hogar definitivo<sup>6</sup>.

Parca tiene una población aproximada de 45 personas, todas ellas de edad adulta, en general por sobre los 65 años, no viven niñas ni niños en edad escolar, presentando un *continuum* de despoblamiento rural que se mantiene fijo desde el año 2000 con un flujo de habitantes de 40 a 45. Presenta un número 30 de viviendas en el poblado. Posee un centro de salud - ubicado en el antiguo edificio del colegio del pueblo y que desde el año 1980 dejó de funcionar-, una iglesia, un centro del adulto mayor, y una sede social, espacio en el que se reúne la junta de vecinos. No tiene tiendas de servicios básicos como farmacia o venta de víveres. Debido a lo anterior, sus habitantes, al igual que muchas de las personas que habitan este tipo de pueblos en la zona, suelen viajar una vez por semana a un centro urbano más grande a surtirse de mercancías y alimentos como es la ciudad de Pozo Almonte o la ciudad de Iquique. Existe un autobús rural que traslada 3 veces por semana a la gente de Parca hacia las ciudades de Pozo Almonte e Iquique, por lo que pese a la distancia no hay un severo aislamiento en la actualidad con respecto a los centros urbanos.

---

<sup>6</sup> En base a entrevista realizada a Erika Ramos Callasaya, 29 de julio de 2019.

## 2.2 Historia de Parca

Parca es un poblado del que no se tienen documentos exactos de su fundación, solo constan datos de la iglesia Santa Lucía de Parca, cuya campana fue donada por la familia Callasaya el año 1721 -de la cual Hilda es una de sus descendientes-, siendo un medio de constatación la inscripción plasmada en dicha campana y la historia oral de quienes habitan en el pueblo<sup>7</sup>.



Figura 3 y Figura 4 . Imágenes extraídas del documental *Jallalla*, 2006.

El pueblo de Parca formó parte de Perú hasta el año 1883, luego de lo cual pasa a pertenecer al estado chileno junto con la totalidad de la región de Tarapacá (Perú) y la región de Arica (Bolivia) producto de una serie de tratados debido a la Guerra del Pacífico (1879-1883), en

---

<sup>7</sup> En el documental *Jallalla. En buena hora*, realizado por Wood Producciones, 2006-2008 y financiado por *BHP Billiton Cerro Colorado*, se puede revisar parte de las narraciones orales de habitantes del pueblo de Parca acerca de su iglesia, y la versión del arquitecto restaurador Hernán Rodríguez, datando su fecha de construcción probable en 1711, diez años previos a la elaboración de la campana.



los que Chile se apodera de dichos territorios. Esta batalla, entre los países de Chile, Perú y Bolivia se caracterizó por la disputa de zonas de explotación minera, en particular el salitre.

Las regiones de Tarapacá y Arica, conformadas principalmente por población indígena Aymara y Quechua, que resistieron al orden colonial, y que desde épocas ancestrales convivían antes que existieran estas fronteras de los estados nación modernos, se encontraron a partir de fines del siglo XIX profundamente intervenidas, en particular por el Estado chileno con la campaña de “chilenización”, que entre otras cosas buscó erradicar su identidad indígena para cohesionar un país configurado por múltiples pueblos, etnias e identidades (González, 2002).

### **2.3 Minería y extractivismo**

La historia del pueblo de Parca esta marcada por la minería, al igual que la mayoría de los territorios del norte de lo que actualmente conocemos como Chile. A fines del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX el motor de actividad económica de la zona fue la minería del salitre. Habiendo múltiples casos de habitantes de Parca y pueblos aledaños que migraron o se trasladaban temporalmente a las grandes salitreras como Humberstone o Santa Laura en busca de un bienestar monetario.

Posteriormente la gran minería llegará a territorios aledaños al pueblo, con la apertura de la Minera Cerro Colorado, propiedad de la transnacional BHP, que se instala en la zona desde el año 1994. Esta mina opera a cielo abierto, y registró el año 2021 una producción de 57,3 mil toneladas de cobre fino<sup>8</sup>. Se ubica a escasos kilómetros de Parca, y de los pueblos de Quipisca. La comunidad de Parca mantiene una relación compleja, pero respetuosa con esta minera, principalmente por que tiene claridad de sus índices de contaminación y daño ambiental al entorno, pero a su vez valoran la posibilidad de trabajo y progreso económico que les ha brindado, así como la oportunidad de restaurar bienes comunes y patrimoniales como la iglesia Santa Lucía de Parca (luego de su destrucción posterior al terremoto de junio de 2005), y la instalación de servicios comunitarios como la reciente implementación de una red de luz eléctrica que funciona las 24 horas. Servicio que para muchas personas

---

<sup>8</sup> Esta cifra la publicó la web Consejo Minero a inicios del año 2022. Consejo Minero es una agrupación de grandes empresas mineras de Chile. Disponible en línea en: <https://consejominero.cl/nosotros/mapa-minero/cerro-colorado/>



provenientes de las urbes es básico pero que para el pueblo de Parca -que sólo contaba con un motor comunitario que les proveía de luz eléctrica por 4 horas al día- esto ha sido un cambio radical.

Al contrario de Parca, otras comunidades indígenas como la quechua de Mamiña, y la comunidad quechua San Isidro de Quipisca han tenido grandes conflictos con la minera, ya que la han demandado en reiteradas ocasiones por la contaminación de las aguas de sus ríos y daño arqueológico.<sup>9</sup>



Figura 5. Afiche de manifestación contra minera Cerro Colorado, mayo de 2014.

---

<sup>9</sup> La comunidades quechuas de San Isidro de Quipisca y de Mamiña han demandado en reiteradas ocasiones a la minera Cerro Colorado iniciándose procesos a partir del año 2014. Disponible en: <https://olca.cl/articulo/nota.php?id=106088>

## ACEROS PARA UNA MINERÍA MÁS VERDE

Para conocer más visita [www.capacero.cl](http://www.capacero.cl)  
haciendo click aquí

 **HUACH**  
SIDERÚRGICA  
UNA EMPRESA D



## Preservando el patrimonio del Norte

Publicado el 19 de diciembre del 2008

Tres documentales en el marco de la reconstrucción de iglesias al interior de Iquique tras el terremoto de 2005 y una exhibición llamada "Pescadores de la niebla: los changos y sus ancestros" son recientes iniciativas que rescatan la cultura local.

Compartir:     |   | [Suscribirse a newsletter](#)



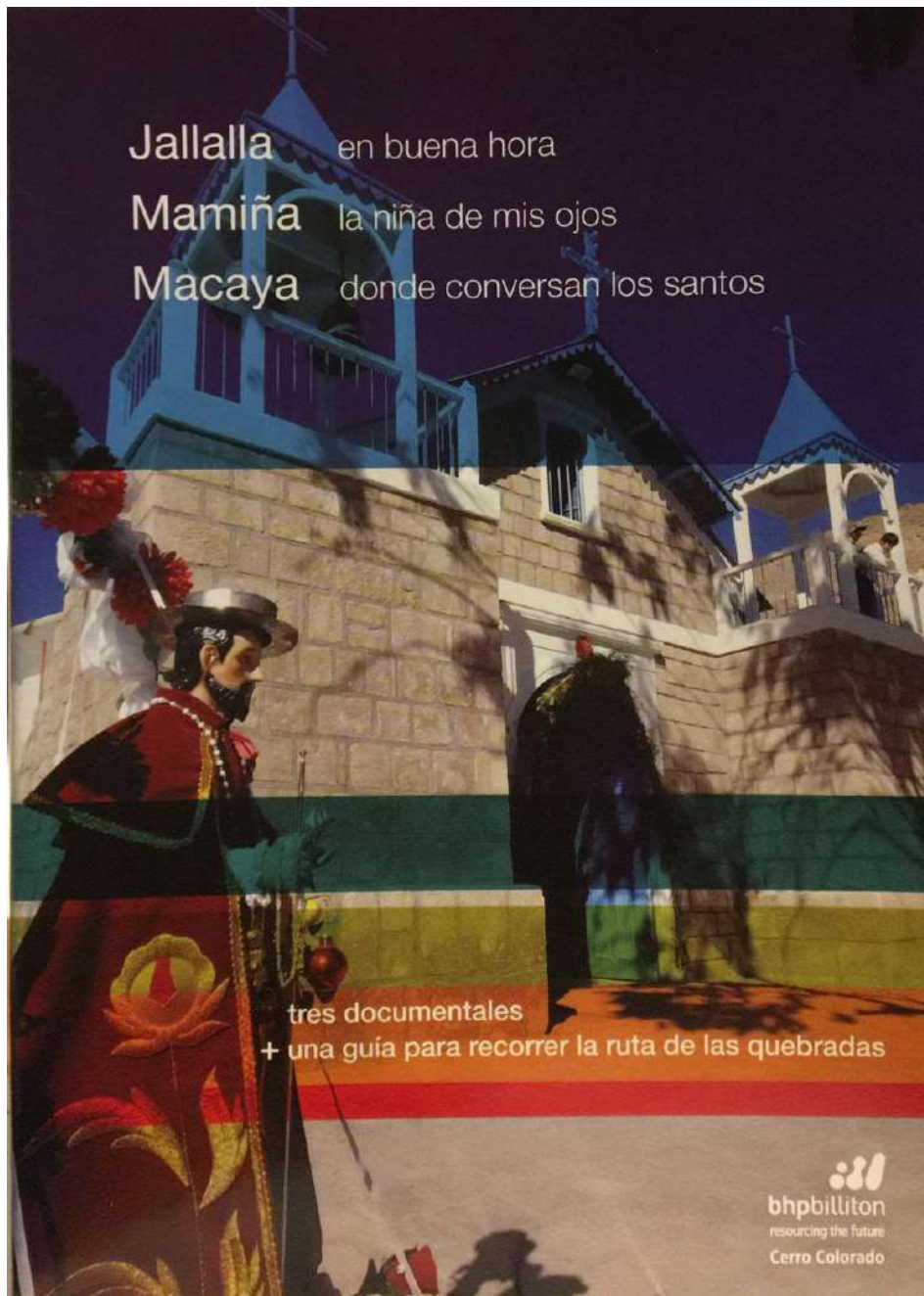
La preservación de la cultura de pueblos del norte fue el principio que motivó a BHP Billiton a financiar dos importantes iniciativas. Por un lado –y a través de Minera Cerro Colorado– se presentaron los documentales "Jallalla, en buena hora", "Mamiña, la niña de mis ojos" y "Macaya, donde conversan los santos". Éstos relatan la historia de las comunidades indígenas de Mamiña y Macaya, al interior de Iquique, y la reconstrucción de sus centenarios templos, dañados en el terremoto de junio de 2005.

Los documentales realizados por Wood Producciones exhiben la reconstrucción de cuatro iglesias: Santa Lucía de Parca, Santa Bárbara de Iquiua, San Marcos de Mamiña y San Santiago de Macaya.

La realización "Jallalla, en buena hora" muestra la reconstrucción de los templos de Parca e Iquiua, los primeros en ser refaccionados tras el sismo. El documental "Mamiña, la niña de mis ojos" muestra la preparación de la comunidad de Mamiña para celebrar, después de tres años, la reconstrucción de su templo que data de principios de siglo XVII.

Mientras que el filme "Macaya, donde conversan los santos", devela la identidad y memoria de una comunidad que resguarda con celo y respeto su patrimonio e historia a partir de la restauración de su iglesia y de sus imágenes religiosas.

Figura 6. Imagen de noticia publicada en la web de Minería Chilena acerca de restauración Iglesia de Parca, diciembre de 2008.



Jallalla en buena hora  
Mamiña la niña de mis ojos  
Macaya donde conversan los santos

tres documentales  
+ una guía para recorrer la ruta de las quebradas

bhpbilliton  
resourcing the future  
Cerco Colorado



Esta es la historia  
de las comunidades indígenas de Parca e Iquiuca  
y la reconstrucción de sus iglesias.



Hilda Callasaya

Figuras 8 y 9. Frames del documental *Jallalla*, 2006.

## 2.4 Lengua Aymara y resistencia

Luego de la Guerra del Pacífico, el estado chileno procuró generar condiciones tendientes a una fuerte identificación con lo patrio en los nuevos territorios anexados a la nación. Para ello se desarrollaron diversas políticas públicas, siendo relevante las vinculadas al sistema de educación estatal, es así como se dio prioridad en educar en la lengua castellana. Si bien las indicaciones y programas no prohibían de manera explícita la lengua aymara, si promovían el uso exclusivo del castellano, llegando inclusive a sancionar de manera violenta a las y los estudiantes si no hablaban dicho idioma en el aula o de manera adecuada y constante en la escuela. Lo cual repercutió de manera radical, ya que como consecuencia de lo anterior, al erigirse el castellano como la lengua oficial del saber, el idioma aymara se tendió a menoscabar, y con el tiempo los habitantes de estas zonas dejaron de hablarlo cada vez más seguido y, o transmitirlo a su descendencia, quedando eso sí siempre algún lastre de resistencia (González, 2002). Encontrándonos con el concepto que Eduardo Restrepo denominará como la “colonialidad del saber”, entendido como un patrón asimétrico de “clasificación y jerarquización global de los conocimientos” en los que unos tienen más relevancia que otros, otorgándosele solo a unos saberes el status de “(...) encarnación del conocimiento auténtico y relevante, mientras que otros conocimientos son expropiados, inferiorizados y silenciados, a tal punto que dejan de ser conocimientos para aparecer como ignorancias, supersticiones” (Restrepo, p.11).

Podemos constatar documentación pública y testimonios de educadores de la zona de Tarapacá mediante la investigación realizada por Sergio González, antropólogo, que indaga en la diversidad de reformas y leyes de la educación pública chilena, en específico la región de Tarapacá durante el periodo posterior a la guerra del Pacífico. Respecto a esta investigación no pudo dejarme indiferente algunas entrevistas que realizó a educadores que ejercieron su labor docente en el ya mencionado periodo posguerra, presentes en su libro *Educando a Tunupa* del año 2002, con testimonios muy elocuentes de cómo se instaló la “colonialidad del saber” y represión a los conocimientos aymaras como el que se menciona a continuación:

“...había que castellanizar, esa era la norma en ese tiempo, como que había, como quien dice,



que erradicar a1 aymara y hacer que todos hablaran castellano para que se entendiesen con las autoridades de Tarapacá entonces había una política errada en ese aspecto, esa era la norma de ese tiempo. Pero se conservaban las tradiciones, nosotros aprendimos las ceremonias, respetábamos todos esos asuntos de las ceremonias, de las bendiciones, las supersticiones que tenían...” (González, p.249).

A consecuencia de ello, en Parca, así como en los poblados de la región de Tarapacá se tuvo como objetivo implícito suprimir la lengua nativa aymara, sin embargo, pese a su disminución en el habla a partir de inicios del siglo XX y su posterior censura durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989) nos encontramos con que en la actualidad, las generaciones que actualmente habitan el poblado realizan un esfuerzo por recuperar su idioma ancestral, tomando muchos de ellos clases impartidas por Ítalo Hidalgo Mamani, docente nacido en el pueblo de Parca que migró a la ciudad de Iquique por trabajo pero que todos los meses viaja de vuelta y hace clases de lengua aymara en Parca.

## **2.5 Migración rural-urbana**

Con el auge de la minería del salitre en la provincia de Tarapacá a fines del siglo XIX se fue produciendo un aumento de la movilidad del pueblo aymara hacia los centros de producción del mineral como Humberstone, gran parte de su población comenzó a migrar por trabajo, pero también a realizar viajes para vender sus productos, teniendo como antecedentes su historia con la transhumancia pastoril y el intercambio de mercancías con pueblos altiplánicos de Perú y Bolivia. Es así como “(...) algunos aymaras de estas caravanas se convirtieron en eficientes obreros de las salitreras (...)” (Grebe, 1986, p.4).

Luego con la decadencia de la industria mímica mucha de esa población aymara migrará a la ciudad costera de Arica que será declarada puerto libre en 1953, y posteriormente a la ciudad de Iquique en los años 1970 con el auge de su industria pesquera y su economía prometedora con su estatuto de zona franca liberada de impuestos. Mucha de esta población aymara urbana viaja varias veces al año a sus pueblos de origen y mantienen sus vínculos ancestrales con su historia indígena.

## 2.6 Breve historia del pueblo Aymara en Chile

-El pueblo Aymara tiene sus orígenes en torno al lago Titicaca y el altiplano sur andino, actual Bolivia, en el siglo XII, teniendo como antecedentes a la cultura Tiwanaku.

-Formaron señoríos regionales, los que alrededor del año 1400 dc son añadidos al imperio Inka (Tawantisuyu).

-Posteriormente con la colonización española en particular con el sistema de extirpación de idolatrías de 1534, y entre los años 1600 a 1650 su sistema cultural se verá profundamente amenazado, sin embargo resistió mediante vías alternas como son la aculturación. Pese a la evangelización extenuante su cosmovisión resistió mediante la incorporación y readecuación de los nuevos contextos y discursos inflingidos. Para luego en 1781 desarrollar una gran revuelta con Tupac Katari y Bartolina Sisa, la cual termina con una brutal y violenta represión indígena, para posteriormente reinstaurarse el sistema colonial.

-Luego, con la consolidación de los estados naciones modernos, los territorios habitados por el pueblo Aymara se fragmentan. Y con las fronteras que se determinan posterior a la Guerra del Pacífico (1883) el pueblo Aymara queda repartido en tres países distintos: Bolivia, Perú y Chile.

-El pueblo Aymara que habita Chile se fue aislando, principalmente con la incorporación de los territorios de Tarapacá (que eran de Perú) luego de la guerra del Pacífico. Junto con ello se dió inicio a una serie de políticas publicas que buscaron erradicar la cultura aymara para instalar la nacionalización chilena de manera forzada, vetando el idioma y rasgos identitarios.

- A fines del siglo XIX y durante el siglo XX el pueblo Aymara habitante de la precordillera y del altiplano chileno inicia un proceso de migración rural urbana hacia ciudades cercanas a las zonas de explotación minera y a las ciudades de la costa como son Iquique y Arica.

-Actualmente existe un elevado numero de población aymara urbana, que mantiene lazos con

los poblados rurales de origen y que lucha por preservar su identidad. El número actual de población aymara representa el 7,01% de la población indígena de Chile.

## 2.7 Genealogía de crianza y archivo emotivo junto a Hilda Callasaya Mamani

Criar desde una perspectiva occidental es excesivamente demandante y una tarea ardua, reservada casi exclusivamente para las mujeres madres, y lo fue aún más complejo en un contexto patriarcal como era el Chile de mediados del siglo XX. Resultando una práctica común y no extraña el hecho de que mi abuela paterna, Amalia Hernández Orellana, profesora de Biología, madre de Gabriel Rivera Hernández -mi padre-, para poder ejercer su carrera como docente en un colegio de Santiago, en el año 1952 contratara a una mujer para que trabajara como cuidadora de su hijo y la acompañara en la crianza de mi padre, esa mujer resultó ser Hilda Callasaya Mamani.

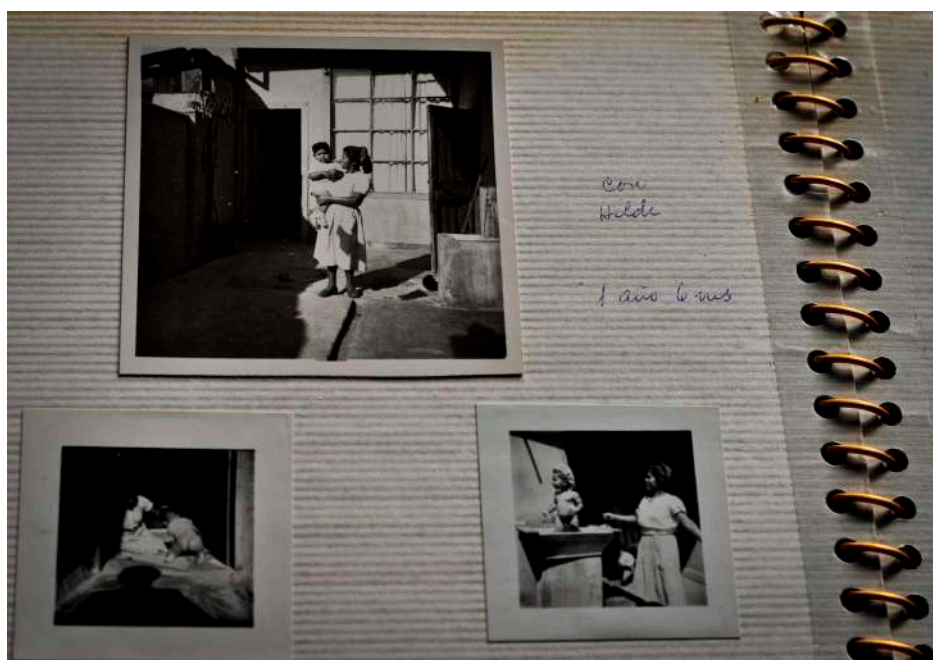


Figura 10. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, con Hilda, bañando y cuidando a mi padre Gabriel.

Hilda ya había trabajado para la familia Rivera Hernández previo al nacimiento de mi padre, inclusive había trabajado en labores domésticas para la familia Rivera Galleguillos (la madre y padre de mi abuelo paterno Gabriel Rivera Galleguillos) cuando vivían en la ciudad de Iquique en el norte de Chile. Iquique, el puerto del norte de Chile, ubicado en la región de Tarapacá, que se enriqueció a fines del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX con la explotación minera del salitre, un territorio al que habían migrado habitantes de los pueblos

aymaras de la precordillera, cordillera y altiplano de dicha región. Es a la ciudad de Iquique, donde migrará siendo una adolescente Hilda Callasaya Mamani, joven aymara, desde el pueblo de Parca, buscando oportunidades de trabajo asalariado que escaseaban en su pueblo natal.



Figura 11. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, con Hilda, mi padre Gabriel y tía Adriana.

Hilda crió a mi padre desde su nacimiento, realizando además el acompañamiento durante el embarazo a mi abuela Amalia. En medio de este proceso de crianza de mi padre Hilda se casó con Orlando Ramos, y tuvieron una hija, Erika Ramos Callasaya, la que durante varios años de su infancia llegó a vivir en el hogar Rivera Hernández, compartiendo espacio y juegos con mi padre cual si fuera una hermana menor. Posteriormente, y ya en su adultez mi padre, Gabriel Rivera Hernández se casó con mi madre Ana María Lucero, y me concibieron a mi Gabriela Rivera Lucero, y es en ese momento donde Hilda comenzó a formar parte de mi vida, criándome y yo dejándome criar. Luego vino el nacimiento de mi hermano Pablo, con quien nos criamos junto con Hilda hasta que cumplí los 13 años. Época en la cual jubila y decide reinstalarse en su pueblo natal: Parca. Sin embargo, volvía todos los años a Santiago en vacaciones a visitar a su hija Erika, y también a nosotras.



Figura 12. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, con Hilda, mi abuelo, abuela, hermano y yo, Gabriela.





Figura 13. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, con Hilda, mi madre, papá, mi abuelo, abuela, hermano y yo, Gabriela.



Figura 14. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, con Hilda, mi madre, mi hermano y yo, Gabriela.



Figuras 15 y 16. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, matrimonio de Erika (hija de Hilda), con mis abuelos, madre, padre, hermano y yo.

### 3. MARCO TEÓRICO

Propongo desarrollar una propuesta fotográfica, que se nutra y entretreje desde diversos campos de investigación y reflexión como son la fotografía, el audiovisual, la teoría feminista, los estudios descoloniales, la sociología, la antropología y la cosmovisión aymara. Para ello desde lo teórico me centro en tres conceptos claves que articulan el proyecto, partiendo por el término “**maternaje**”; luego la memoria desde el “*quipnayra*”; y posteriormente las “**ontologías relacionales**”. Estas nociones son las que atraviesan la totalidad de la propuesta y permiten cruces entre posturas críticas occidentales y el conocimiento desde la visión aymara para trabajar sobre cuidados, la memoria y territorio.

#### 3.1 Maternaje

Para poder aproximarme al concepto de “**maternaje**”, delimitaré su origen en la diversidad de teorías feministas: lesbofeministas, feminismos afrodescendientes y psicoanálisis feminista, con los trabajos de Adrienne Rich, Patricia Hill Collins y Nancy Chodorow, situándome en la segunda ola de este movimiento, a mediados de los años 1970. Desde allí me encuentro con algunas de las primeras reflexiones acerca de la maternidad, y la importancia de cuestionarse sobre los trabajos de cuidados. Una de las primeras autoras en utilizar este término fue la poeta y teórica Adrienne Rich, quien concibe el “maternaje” como la capacidad de criar y socializar seres humanos, más allá de lo biológico, e implica un cuerpo que sostiene, nutre y acaricia (Rich 2019). Es así como se amplía el concepto de maternidad, no solo desde lo biológico, sino que se incluye toda práctica dedicada a los cuidados, abriéndose así a la figura de las y los cuidadores que pueden ser abuelas, abuelos, tías, parientes, u *othermothers* como definiría Hill Collins.

Adrienne Rich realiza una acuciosa investigación acerca de lo materno, tomando como eje de inicio su propia experiencia como madre y la de personas cercanas, haciendo una distinción que nos parece relevante, que no será lo mismo la maternidad desde lo experiencial, que la propuesta por la institución. Para ello propone los conceptos de “maternaje” y maternidad, en donde maternaje más bien tendrá relación con la experiencia de crianza, pudiendo concebirse como un acto subversivo, consciente, deseado, que se nutre desde lo corpóreo pero también desde lo emocional y que te abre a la posibilidad de

empoderarte; mientras que la maternidad se vincularía a un proceso institucional, opresor, y que sigue reproduciendo el status quo que fortalece al patriarcado (Sancho, 2016). De ahí que este proyecto se interese más bien por el “maternaje”, como forma de concebir la maternidad no desde lo esencialista ni convencional, sino desde una postura emancipadora, que aúna fuerza y afectividad a la vez, que no renuncia a lo emotivo, pero que te posibilita tenacidad para continuar sosteniendo una vida ante las adversidades que surgen. Coincido con Rich (1986, p.280) cuando declara lo siguiente:

(...) lo que puede darnos grandes esperanzas y nos puede ayudar a creer en un futuro en el que las vidas de las mujeres y los/as niños/as sean sanadas y rearmadas por las manos de las mujeres, es todo lo que hemos logrado salvar, de nosotras mismas, para nuestros hijas/os, incluso dentro de la destructividad de la institución: la ternura, la pasión, la confianza en nuestros instintos, la evocación de un coraje que no sabíamos que teníamos, el conocimiento detallado de otra existencia humana, la comprensión plena del costo y la precariedad de la vida.

Patricia Hill Collins, teórica feminista afrodescendiente, incorporará a este análisis acerca de la maternidad y “maternaje” los factores de raza y clase. Señalando que la maternidad como institución responde a una categoría universalista y eurocéntrica, la que no se aplica a la realidad vivida por la comunidad afrodescendiente, y en particular para esta investigación podríamos agregar que tampoco representa a la comunidad indígena aymara. Hill Collins rescatará las prácticas de crianza comunitarias, que se articularon como una fuente de poder para las mujeres negras, haciendo énfasis en que (...) la idea de una maternidad intensiva, exclusiva, heterosexual, individualizada es un producto histórico que, por añadidura, sólo ha sido posible para algunas mujeres: de las clases dominantes, blancas, heterosexuales (Yañez, 2017, p.69-70). Dentro de estas prácticas de maternajes comunitarias, que van más allá de una relación madre e hija o hijo, a las personas que ejercen los cuidados y crianza las denomina *othermothers* (otras-madres), pudiendo ser remuneradas o no en sus labores.

El “maternaje” que considera factores de clase y raza nos resulta relevante porque permite denominar, así como valorar la labor de las cuidadoras de personas, reconociendo que ejercen un oficio asalariado o no, y ello resulta fundamental ya que este proyecto busca ser un homenaje a mi cuidadora de infancia, así como a la diversidad de cuidadoras. Configurándose como una forma de concebir el “maternaje” de una manera no necesariamente biologicista, y que no asigna toda la responsabilidad de la crianza en una sola

persona, que sería la madre. Destaco esa posibilidad que se asoma, de crianza que excede lo consanguíneo y tiene que ver con una forma de sostener desde lo material, social pero también donde está presente lo afectivo, con la idea de acariciar. Aspectos que son fundamentales en las formas aymaras de crianza y que se expanden no sólo al cuidado de la familia, las niñas y niños, si no que también al cuidado de la huerta y los animales, a quienes se dice se les “cria”, porque se está presente acompañando el ciclo de nacimiento, desarrollo y muerte (Arteaga y Domic, 2007). Entendiéndolo más bien como un modo de concebir la vida, donde todo se cría y una también es criada.

Me detendré a revisar el concepto de crianza para el pueblo Aymara, ya que permitirá hacer nexos con el “maternaje”, así como otro concepto que revisaremos posteriormente que son las “ontologías relacionales”, y que se puede extrapolar a modos de relacionarse con la naturaleza y la diversidad de lo viviente.

### *3.1.2 Criar desde la cosmovisión aymara*

Desde la diversidad de fuentes estudiadas, tanto orales como académicas escritas por investigadores que recogen a su vez la tradición oral aymara nos encontramos con que se menciona constantemente el concepto de criar. Pudiendo definirlo como una actividad que se atribuye no solo a las madres y padres al cuidar a sus hijas e hijos, sino que más bien sería un ejercicio interrelacional, en el que velamos, dialogamos, repercutimos y comprendemos a la diversidad de especies de lo viviente, en un hacer recíproco donde criamos y nos dejamos criar. Por una parte las niñas y niños son criados por personas adultas, y a su vez las cuidadoras adultas dependen de la crianza de los niñas y niños (Arteaga y Domic, 2007). Lo que a su vez se extiende al ampliar el *ayllu* o familia, siendo ella no solo la demarcada por lazos sanguíneos, sino que todo lo que conforma el hogar, porque “(...) no corresponde simplemente al linaje humano” si no que el criar incluye a todas y todos las especies -ya sean humanas, animales, plantas, piedras- que “(...) viven con nosotros en la localidad que habitamos, esto es, en el *pacha*” (Grillo, 1996, P.42). Estableciéndose un tejido de cuidado mutuo, en el que contribuimos al ensamblaje de la vida, y nos dejamos acariciar, afectar por esa crianza, que no solo la realizará una persona, sino que también los astros, el viento, el clima, las plantas, el territorio, etc. “En este entramado de crianza las personas se *afectan*

mutuamente, actúan unas sobre otras –y sobre sí mismas, ya que quien cría resulta a su vez criado/criada– y mediante ese ensamblaje re-crean además el mundo en el que están enraizados” (Arribas, 2021, p.26).

Mientras que son constantes las analogías vinculadas con la *chacra* andina, territorio en donde no sólo se cría plantas y animales, “(...) sino que también se cría al agua, al suelo, al micro-clima. Pero la chacra no solo es criada por el hombre sino también por el sol, la lluvia, el viento, el cerro, los insectos, en fin por todo el ayllu del *pacha*, En todo momento se procede por consenso” (Grillo, 1996, p.42). Acá nos ampliamos a considerar que como personas criamos nuestra huerta considerando las especies vegetales, los insectos, pero también somos criadores del agua, a la vez que responsables del suelo, el cual incidirá en el clima, el que a su vez dependerá de factores que nos exceden y que nos crían a nosotras junto con la chacra como serían los astros y el clima, etc. Resultando en un entramado de múltiples crianzas que van de un lado a otro. Y que implica el que aprendamos a escuchar a quienes criamos y nos crían, si quiero sembrar una determinada verdura, no puedo llegar y hacerlo, primero le pido permiso a la *pachamama*, y si esta no está respondiendo, puede ser que la tierra me esté hablando y yo debo actuar, pedirle ayuda, esperar que ella responda, interpretarla, por que si no es un terreno adecuado para dicha planta no deberé hacerlo, a ello se refiere el consenso. En la *chacra* andina todas las especies son importantes, “(...) así como cualquier otro en la crianza cotidiana de la armonía. La crianza de la armonía ocurre por la conversación, la reciprocidad, la danza entre todas las formas de vida existentes ...”. (Grillo, p 44).

El criar y dejarse criar no viene dado, es un proceso que se aprende, y que “demanda una disposición y un cuerpo particulares, la intención y la apertura para empatarse/emparentarse con los ritmos del otro o la otra(...)”, así como “(...) el deseo y el esfuerzo por un vibrar/latir compartido que nos permita escuchar, leer o sentir lo que el mundo está queriendo decir en cada circunstancia – y lo que le estamos diciendo al mundo.” (Arribas, p. 27)

### 3.2 Memoria Andina

El segundo concepto que me propuse investigar tiene que ver con la **memoria**, y su nexo con el territorio desde la cosmovisión aymara. La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, desde los años 90 investiga la historia oral de las comunidades indígenas y campesinas en Bolivia, y desarrolla el proyecto THOA (Taller de Historia Oral). Rivera Cusicanqui nos plantea en su libro *Sociología de la Imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina* lo vital que es el aforismo aymara “*Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañai*”. El cual según Rivera Cusicanqui se traduce como “Mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente futuro” (Rivera 2015 p. 11). Es decir, sería fundamental trabajar con la memoria porque permite construir un futuro, teniendo claro las vivencias que se han tenido por las y los antepasados. El proyecto *Mater Parqa/Jiwaña Mama* busca trabajar con la memoria no solo como una actividad mental sino que también expandida hacia el cuerpo, y desde éste percibir la tierra, el aire y el agua de dicho territorio porque me unirían y permitirían comunicar con Hilda. Porque si consideramos la cosmovisión aymara, en el pueblo de Parca ella aún continuaría viviendo de otra manera, presente como una *achachila* o ancestral, y éstos se comunican mediante los elementos de la naturaleza, es decir, toman diversas formas no definidas, pudiendo estar en el viento, montaña, ríos, etc. Es decir el territorio y los elementos de la naturaleza se tornan en una memoria constante y dialogante en el que se encarnan cuerpos pasados y actuales. Cusicanqui señala que este modo de vivir y realizar memoria es una práctica reflexiva y comunicativa, que busca recuperar una corporalidad propia concibiéndola no sólo como acción sino “(...) también ideación, imaginación y pensamiento (ammuyt'aña)” (Rivera 2015 p. 28).

### 3.3 Ontologías Relacionales

Finalmente esta investigación buscó visibilizar otros saberes no hegemónicos y eurocéntricos. Para ello tomo como referente la noción que ha emergido desde los estudios descoloniales de *Abya Yala* denominado “**Ontologías Relacionales**”, que investigan Arturo Escobar, Marisol de la Cadena y Mario Blaser. “En estas ontologías, los territorios son espacios-tiempos vitales de toda comunidad de hombres y mujeres (...)”, así como, “(...) de interrelación con el mundo natural que circundan y es parte constitutivo de este”. (Escobar,

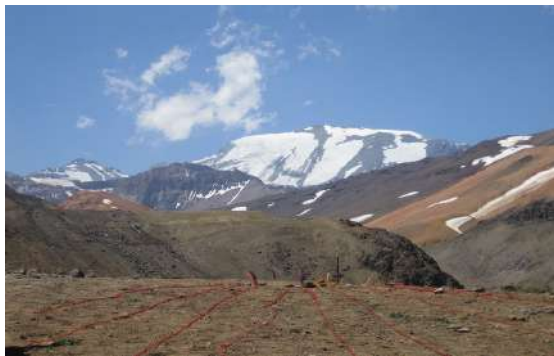
2014 p. 104). Es decir, me refiero a la relación dialogante entre los seres vivos y no vivos, pudiendo aplicarse a animales, vegetales, ríos, montañas, pero también explayarse a los muertos, así el concepto de comunidad se expande. Dentro de estas ontologías, sería factible relacionarse con los ríos, la *pachamama*, y con “(...) la montaña como ancestro o como entidad sintiente (...)” (íbid, 2014, p. 104), estableciendo una relación bidireccional, donde se fluye de un lado a otro, relación que se escapa al binomio de sujeto-objeto, ya que se establecería un modo que no concebiría una relación de uso, y en mi caso particular al fotografiar y registrar en video el territorio de Parca, con su comunidad de corporalidades vivas y no vivas también dialogaría con ella, y recibiría su energía, no estaría en una relación jerárquica donde me sirvo del lugar sino que ella también repercute en mí.

Fue revelador encontrar el trabajo de la investigadora Silvia Citro, quien desarrolla en Argentina la *Red de Investigación de y desde los Cuerpos*, y sus reflexiones sobre cómo relacionarse con comunidades indígenas desde la propia corporeidad. Para lo cual se ha dedicado a analizar la obra de Viveiros De Castro, Csordas y Merleu-Ponty, entre otros autores, para desarrollar sus proyectos de investigación-acción donde instala el concepto de cuerpos significantes y sintientes, donde la corporalidad se torna en el “(...) sustrato existencial de la cultura (...)”, instaurando el que “(...) la experiencia corporizada es el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural” (Csordas, 1993, p. 136) ( en Citro y Gómez, 2013, p. 272). Por lo que, sería esa experiencia traducida en mi cuerpo sintiente, la que se relacionaría con el territorio de Parca, y me permitiría analizar este micro mundo cultural. Para lo cual, la producción fotográfica que realizaría sería relevante, pero también, la que me retratase a mi “sintiendo” esa comunidad expandida de lo vivo y no vivo. Por ello decidí considerar la performance como eje fundamental, por que por una parte me brindaría la oportunidad de vincular mi corporeidad al ejecutar actos fotográficos, pero por otro me daría la posibilidad de relacionarme con mi cuerpo de modo ritual como lo es la experiencia performativa. Es por este motivo, que me parecen tan plenas de sentido las palabras de la antropóloga boliviana María Isabel Fernández, cuando afirma que dentro del “(...) contexto andino, el cuerpo no tiene límites físicos donde termina la piel, sino que es capaz de comunicarse ritualmente, a través de flujos vitales con agentes subjetivos diferentes, como plantas, animales, elementos del paisaje, objeto, seres vivos y muertos, permitiendo la reproducción de la vida y el cuidado mutuo”(Fernández, p.27).

## 4. REFERENTES ARTÍSTICOS

### 4.1 Cecilia Vicuña

Artista visual, poeta, cineasta y activista chilena. (1948). Su trabajo destaca por un enfoque descolonizador, que rescata las cosmovisiones de diversas culturas indígenas latinoamericanas y una perspectiva ecofeminista que denuncia los problemas ecológicos actuales. Sus propuestas visuales se instalan en territorios complejos, para denunciar violencias ecodidas, reivindicando los saberes ancestrales de las culturas nativas y su relación intrínseca con la tierra y los elementos de la naturaleza de manera armónica y no depredadora. La obra que destaco de Cecilia Vicuña es *El Quipu Menstrual – la sangre de los glaciares*, realizada el año 2006. Proyecto que aludiendo al *quipu* (objeto de almacenamiento textil de información mediante nudos, utilizado durante miles de años por las culturas andinas), hace un llamamiento a cuidar los recursos naturales, en particular el agua.



**Figura 17**  
*El Quipu Menstrual*, (cuadro de video), 2006.



**Figura 18**  
*El Quipu Menstrual*, (instalación), 2006.

Consta de diversas fases, comenzando por la realización de una intervención *site specific* en el que la autora instala un *quipu* con lana roja en la cordillera de los Andes, frente al glaciar *Nevado del Plomo*, antiguo lugar sagrado para diversas culturas andinas. Luego el registro de esta intervención en video se exhibe junto a una instalación con vellón rojo en el museo del edificio de gobierno de Chile, finalmente la autora realiza una intervención callejera en las afueras del edificio de gobierno de Chile con vellón rojo.



Considero la obra de Cecilia Vicuña es muy interesante de analizar y conocer por las formas multidimensionales de su hacer artístico. Ya sea desde como concibe su obra deconstruyendo el imaginario occidental de las artes visuales y poniendo en valor la memoria ancestral de las culturas indígenas andinas. También destaco su potencial activista, en el que se involucra con territorios en conflicto, lugares que implican un legado ancestral, con recursos comprometidos por capitales extranjeros, que transan el territorio sin respetar la cultura ni la diversidad de especies que cada espacio implica. En el caso de la obra analizada, lo interesante era visibilizar la posibilidad de hacer un cambio que tenía una mandataria para evitar la depredación de las aguas por parte de la *Minera Barrick Gold* en el asentamiento *Pascua Lama*, cercano a los glaciares del *Nevado del Plomo*, para lo cual Vicuña mediante una ofrenda ritual invoca las fuerzas del cerro, del Niño ofrendado al Plomo en periodo Incaico, invocando mediante el *quipu* rojo la posibilidad de preservar la vida que está en la defensa de las aguas.

#### 4.2 Verónica Qüense

Videasta, fotógrafa y poeta chilena, nacida en 1961, de su obra de cine documental destaco los trabajos *Santas Putas* (2010) grabado en Alto Hospicio, Chile; y *En qué oleaje verde extraviaron sus pálidos huesos* (2007) realizado junto al artista y escritor Pedro Lemebel, registrado en Pisagua, Chile. Ambos trabajos toman como eje la memoria del territorio, que además es el desierto de Atacama, como lugar de experiencias traumáticas vinculadas a la violencia feminicida de mujeres jóvenes y pobres en *Santas Putas*, o como espacio estratégico de tortura y crímenes durante la dictadura con *En qué oleaje verde extraviaron sus pálidos huesos*.



**Figuras 19 y 20**

*Santas Putas*, (cuadros de video), Verónica Qüense, 2010.

Qüense concibe el espacio, en ambos casos el desierto, como contenedor de una memoria monstruosa, donde anidan historias de asimetrías de poder, tortura y crueldad. El territorio considerado identitario para las culturas ancestrales andinas se torna en un espacio cargado de recuerdos oscuros que es necesario visibilizar para no olvidar los sucesos ocurridos, y esclarecer injusticias y violaciones a derechos humanos en Chile. La autora construye así un modo de trabajar con el territorio desde lo ético y político, como espacio de lucha de poder, y como lugar de un habitar donde se no se deben olvidar las injusticias.

### 4.3 Sally Mann

Fotógrafa nacida en 1951, en Lexington, Virginia, Estados Unidos. Su trabajo destaca por instalarse desde lo autobiográfico, con una mirada íntima, confrontacional, ominosa, en la que entremezcla paisajes de ensueño con un trasfondo que llega a ser siniestro. Desarrolla obra fotográfica utilizando técnicas analógicas, principalmente con cámaras de gran formato, y como soporte el colodión húmedo sobre vidrio, que posteriormente copia en papel fotográfico de fibra lo que genera imágenes de carácter pictórico que aprovecha para darle un aspecto impreciso y onírico a su trabajo.

Dentro de su vasta producción visual destacamos su propuesta *Deep South* (1998-2005), en la que busca mediante técnicas analógicas documentar su tierra natal, Virginia y las localidades de Luisiana, Misisipi y Alabama, todos ellos estados del sur de Estados Unidos.



**Figuras 21 y 22**  
*Deep South*, 1998

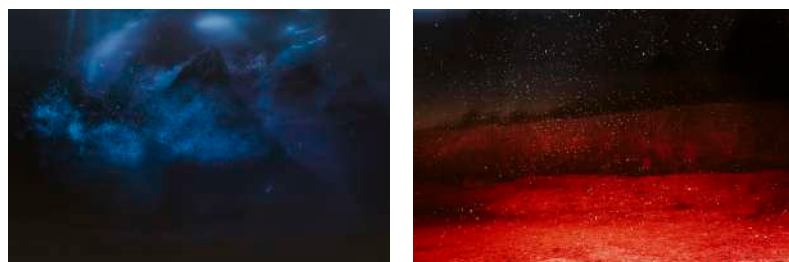
*Deep South*, es una propuesta que surge por el interés de Sally Mann en retratar y reconocerse en su territorio de origen y donde ha habitado toda su vida al sur de Estados Unidos. En esta propuesta la autora, que es conocida por retratar el espacio íntimo de su círculo familiar habitando en su hogar en una cabaña de Virginia Occidental, sale del lugar de lo doméstico y

se expande hacia otros territorios, vinculados de igual manera con su biografía. Buscando ya no capturar retratos y corporalidades cercanas a su intimidad, sino que registrar ese espacio en que ha estado inmersa.

En *Deep South*, indaga en la memoria de un territorio cargado de una historia bélica y racista. Pero que sin embargo, posee para la artista una belleza arrolladora en cuanto a vegetación y recursos naturales, con lagos, ríos, bosques y una particular luminosidad que busca capturar. Produciéndose así una contradicción entre lo atractivo que resultan los parajes del entorno y el pasado pavoroso de crímenes y guerras. Tengamos en cuenta las palabras de Mann, cuando se refiere al proyecto: “Para mí, el Sur Profundo fue perseguido por las almas de los millones de afroamericanos que construyeron esa parte del país con sus manos y con el sudor y la sangre de sus espaldas” (Naggar, 2018). Ante estas ambivalencias, Sally Mann se plantea la interrogante “¿Tiene la tierra recuerdos?” (Crespo, 2018).

#### 4.4 Prin Rodríguez

La fotógrafa peruana Prin Rodríguez, nacida en Lima en 1989, se caracteriza por desarrollar una obra fotográfica donde entremezcla lo onírico con lo documental. Trabaja en su mayoría utilizando material fotográfico analógico que interviene manualmente. Entre sus temáticas de investigación se encuentra el paisaje como lugar de memoria ancestral de las culturas andinas ancestrales y los elementos significativos de la naturaleza como cerros y fuentes de agua que se han considerado sagradas para diversas comunidades indígenas. A partir del año 2017 comienza a desarrollar el proyecto *Hijos del Pariacaca*.



**Figuras 23 y 24**  
*Hijos del Pariacaca*, 2017, fotografía analógica 35 mm.

En este proyecto Rodríguez se dedica a fotografiar su propio recorrido desde Lima al cerro *Pariacaca*, una montaña sagrada desde tiempos previos a la colonización y que actualmente es tierra de peregrinación de quienes visitan sus alturas principalmente desde el

mar hacia la sierra. El cerro o *apu* - que es como se denomina a los territorios sagrados andinos y que son muchas veces montañas- se establece como un lugar de sanación para quienes viajan y hacen un sacrificado recorrido para llegar a su cumbre. La autora mediante el registro fotográfico documenta este viaje desde una perspectiva muy particular, la que alejada de la imagen documental neutra llena de color mediante el revelado con medios artesanales y que luego interviene manualmente pintando a mano.

#### 4.5 Ana Mendieta

Artista cubana estadounidense (1948-1985), vivió el exilio perpetrado por la iglesia católica con la operación Peter Pan, llevándola desde su natal Cuba a Estados Unidos. Estudió Bellas Artes y luego el programa de Arte de Medios Múltiples y Video en la Universidad de Iowa, Estados Unidos. Fue una artista transdisciplinar, videasta, pintora, escultora, performer. Su trabajo se vincula con temáticas feministas como la violencia de género, la ruptura de tabúes en torno a la menstruación, la cosificación del cuerpo femenino, pero sobre todo y para este proyecto analizaremos su obra pionera en desvelar problemáticas ecológicas y su cercano nexo con el entorno y la corporalidad.

De su diversa producción destacamos su proyecto Siluetas, que realizó desde los años 1973 a 1977. En particular la obra Imagen de Yagul, realizada en Oaxaca, México. Mendieta a partir de los años 1970 comienza a desarrollar una serie de viajes, primero por México pasando por su natal Cuba en búsqueda de sus orígenes. En Oaxaca se sintió muy conectada con el territorio, y según sus propias palabras “(...) fue como regresar al origen(...)” (Mendieta 1988, en Bidaseca, 2019). Desde ese lugar se potenciará la realización de parte de su proyecto Siluetas, y nos encontraremos con experimentaciones en las que se sumerge en la tierra, camufla su corporalidad con flores, en un serie de acciones rituales que me parecen de suma importancia, por el contacto del cuerpo con la tierra, destacando que es la corporalidad propia de la artista vinculándose con la materialidad de elementos orgánicos, a la vez que desapareciendo, dejando vestigios de su existencia.



Figura 27

*Imagen de Yagul. Silueta Works. Ana Mendieta*

Coincido con la interpretación que realiza Bidaseca al respecto de este proyecto destacando el aspecto contrahegemónico presente en su obra corpórea, tornándose en “(...) una crítica al capitalismo y su práctica depredatoria que podría cortar la relación íntima de las mujeres con la Tierra” (Bidaseca, 2019).

Y considerando que Ana Mendieta resulta para mí en una admirada referente, quiero recalcar que parte de mi obra de fotoperformances ejecutadas en el pueblo de Parca, evidentemente es heredera de su legado conceptual, sin embargo, se diferencia de su propuesta porque yo busco una forma de establecer resonancias entre mi corporalidad desnuda y las fuerzas y cuerpos de lo viviente, inerte y muerto, que están presentes -desde la perspectiva ritual de la cosmovisión aymara- en Parca. Transformándose en una posibilidad de generar un diálogo con una persona fallecida amada, que es Hilda, quien transmutada habita este determinado territorio de otra manera. No busco trabajar en torno a la huella, o mi marca dentro del entorno de Parca.

#### 4.6 Agnes Vardá

Cineasta francesa, (1928-2019). Destaco de entre su vasta producción audiovisual la obra documental experimental *Los Espigadores-La Espigadora*, 2000. En ella la autora investiga los procesos de espiguelo y recolección, a partir del siglo XIX, realizando entrevistas diversas a personas, visitando museos, territorios, así como anexando su propia experiencia

personal mientras investigaba en el proyecto. Es interesante como la autora comienza a narrar desde la experiencia biográfica, sitúandose en la investigación narrando su vivencia de infancia como espigadora, y luego grabándose ella misma mostrando parte su cuerpo acompañando el relato y su acontecer.



Figura 28

Los Espigadores-La Espigadora, 2000

Un aspecto fundamental de este trabajo audiovisual es su componente político, en el que la autora evidencia claramente una postura subversiva en donde el espigero se concibe como una estrategia de supervivencia y de reparto ante una sociedad desigual. La importancia que le otorga a las narraciones de personas con sabidurías que son desacreditadas por el conocimiento hegemónico son un llamado a concienciar acerca del saber y inequidad sociocultural.

## 5. MATER PARCA INVESTIGACIÓN FOTOGRÁFICA

### 5.1 Introducción

Para poder darle cuerpo a la propuesta de obra fotográfica de *Mater Parqa/Jiwaña Mama* he realizado diversos procesos conceptuales, así como de factura práctica que han devenido primeramente en la edición y postproducción de imágenes realizadas por mí así como la intervención de material del archivo fotográfico familiar, una vez terminada esa primera fase, comenzó la segunda parte concerniente al asunto fotográfico que finalizó con la realización de un fotolibro impreso y encuadernado a mano.

Con la finalidad de organizar y darle un sentido a la propuesta fotográfica busqué ser coherente con diversos aspectos planteados en el marco teórico, y tomar como eje articulador la cosmovisión aymara, tanto sus aspectos vinculados a los estratos que componen sus sistema-mundo, así como la temporalidad que atraviesa su forma de vida. Para ello resultó crucial registrar tomas en los mismos sitios pero en horarios distintos, así como en diferentes puntos de vista, ya que ello me permitiría vincularme con la forma cíclica del *pacha*. Aspectos que señalaré en mayor detalle en el apartado denominado *Conceptos articuladores del la propuesta fotográfica*.

Luego de explicar el marco de construcción de obra me explayaré a detallar las etapas de producción y los procedimientos técnicos usados como iluminación y formatos, en la realización de las tomas fotográficas, para posteriormente pasar a temas de postproducción. Explicando el porqué de la toma de decisiones de algunos aspectos de retoque e intervención visual por sobre otros. Para finalizar con esta primera parte de obra fotográfica presento la selección de imágenes que conforman el proyecto en el ítem *Galería de Imágenes*.

Después pasaré al segundo apartado de obra fotográfica correspondiente al desarrollo del fotolibro *Mater Parqa* en la que me remito a explicitar aspectos conceptuales, pero también técnicos, así como la variada gama de etapas y procesos, la metodología utilizada, y las referencias de libros de artistas que me motivaron a construir el fotolibro del proyecto. Culminando con un ítem donde se pueden visualizar imágenes del mismo denominado *Galería del fotolibro*.

## 5.2 Conceptos articuladores del la propuesta fotográfica

### 5.2.1 Cosmovisión aymara

Investigué acerca de la cosmovisión aymara para poder diseñar y conceptualizar el proyecto, ello me permitió estudiar a autoras y autores de territorios diversos como Bolivia, Perú y Chile, pero me basé principalmente en los modos de configuración de mundo del pueblo Aymara de Tarapacá considerando los análisis de la antropóloga María Ester Grebe y Juan Van Kassel, así como las narraciones orales que escuché de parte de las y los habitantes del pueblo de Parca.

Se puede realizar una primera aproximación a la visión de mundo Aymara considerando que para este pueblo las diversas fuerzas que conforman el plano de la existencia se interrelacionan entre sí, tanto lo viviente, lo inerte, lo muerto y lo intangible espiritual en el que se instalan su deidades. A este principio se le denomina el principio de reciprocidad o *ayni*.

El espacio se configura concibiéndolo de manera espiritual, delimitándose tres estratos (Van Kassel,1998):

- *Manqhapacha* – inframundo, se asocia con elementos desde donde emerge vida como los volcanes y fuentes de agua.
- *Akapacha* – el mundo de acá, donde nos desenvolvemos a diario, corresponde a los valles y quebradas. Es el espacio intermedio, el centro en el que habitamos. El *Akapacha* se conforma a su vez por la trilogía formada por la *Pachamama* o madre-tierra que nos brinda el sustento, el *Mallku*, o espíritu de las montañas que brinda protección, y el *Amaru*, o la serpiente que organiza a los ríos y canales de regadío.
- *Alajpacha* – el mundo de arriba, que se identifica con el cielo, los astros, el aire, las montañas.

### 5.2.2 Tiempo aymara:

El tiempo aymara se configura de manera cíclica en un espiral que nunca comienza en el mismo eje. Teniendo un carácter experiencial, asimétrico, complementario y astral. Esta concepción del tiempo “(...) aparece íntimamente ligado a una conformación del espacio y



del movimiento. Se asocia tanto a lo concreto , lo cotidiano y lo estacional” (Grebe, 1990, p.64). Por una parte se superpone lo cíclico de los flujos noche/ día, las estaciones, los meses, que se intercalan con la vida cotidiana y el trabajo tanto agrícola como pastoril lo que influirá en como se determinará la temporalidad, en la que por una lado se reconoce la reiteración pero intervenida por el movimiento.

La concepción del tiempo se basa en la observación, se aprende de manera oral desde la infancia, en la que lo astral es fundamental y el sol tendrá prioridad, pero también se observa la luna, los luceros y la cruz del sur.

El ciclo noche/día se puede definir para Grebe (1990) por la rueda *Uro/Arama*, en la que cada bloque horario tiene una significación, y está compuesta por once categorías:

1. uro-tantji: alba-amanecer
2. inti-jalsunji: salida del sol
3. kjalti-taipuro: media mañana o sol alto.
4. taipur-punto: mediodía o cenit.
5. Hacha-tarde: primera parte de la tarde
6. Hiska-tarde: segunda parte de la tarde.
7. Inti-mantji: puesta del sol
8. Inti-chaptje: crepúsculo
9. Jaipu-arama: primera parte de la noche
10. Chika arama-punto: medianoche
11. Hacha-kjantati: después de medianoche.

Uno de los bloques horarios más relevantes es *Inti jalsunji* o la salida del sol, se considera como “(...) el mejor punto, el más importante y con más poder”. Siendo un momento que “Trae buena suerte, buena salud, alegría, luz, calor, vida: todo da” (íbid, p.72).

La idea de recibir y saludar los primeros rayos de la luz solar “subsiste en su calidad de rito terapéutico en el cual se invoca el poder curativo del sol (...)” (íbid, p.72).

### 5.2.3 Interpretación de aspectos de la cosmovisión y temporalidad aymara para el desarrollo de obra fotográfica.

Como una forma de interiorizar y traducir de alguna manera lo investigado organicé todo el material fotográfico en base a los tres ejes espaciales como son la *Manqhapacha*, la *Akajpacha* y la *Alajpacha*. Forzándome a recortar y clasificar de cierta manera lo fotografiada y/o por fotografiar. Muchas veces me encontré con imágenes sobre todo de registro de paisajes donde están presentes los tres ejes al mismo tiempo, siendo las fronteras que delimitan uno de otro difusas, y ello me resultaba aún más interesante, recordándome que al igual que el tiempo aymara que no es fijo sino que es siempre constante pero sujeto a mudanzas, la organización de mis fotografías también lo era.

En el caso de las fotografías de performance fui más estricta y determinada en cuanto a delimitar los lugares donde realizaría las acciones y sus posibles interpretaciones y vínculos con estos tres ejes. Es así como definí lo siguiente:

- Serie de fotoperformances vinculada a *Manqhapacha*, se realizó en saltos de de agua, así como en el río de Parca y sus orillas;
- Serie de fotoperformances vinculada a *Alajpacha*, se desarrolló en cerro Carnaval; monte ceremonial del pueblo en el que se efectúan diversos ritos.
- Serie de fotoperformances vinculada a *Akapacha*, se situaron en las proximidades de la *chakra* o huerta de Hilda.

## 5.3 Producción

### 5.3.1 Iluminación

Decidí usar la luz natural disponible en el territorio desértico y de cielos límpidos de la precordillera de Parca, para ello trabajé en las tomas fotográficas de día. Procurando realizar fotografías durante la diversidad de horas con luz solar del día.

La decisión de trabajar con luz natural se debe a tres factores:

- El primero es tener en cuenta la concepción del tiempo aymara en el que las diversas horas del sol tienen una significación particular, para lo cual me interesó registrar las variables lumínicas y como afectan el paisaje y los cuerpos.
- Segundo, debido al desconocimiento del territorio, que poco a poco fui explorando, es que sin darme cuenta, me regí por la forma del uso del tiempo del pueblo que es principalmente de día, de igual manera que la concepción aymara sobre el trabajo y el tiempo solar, que le da preferencia a la luz del día, mientras que se descansa al anochecer.
- Tercero, en el pueblo no había luz eléctrica mas que cuatro horas al día, iniciándose al crepúsculo hasta inicios del anochecer, de 18 h a 22 h, por lo que respetando las normas horarias de la casa donde alojaba que era la de Erika Ramos Callasaya me acoplé a sus ritmos horarios.

### 5.3.2 Contexto estacional

Las primeras tomas fotográficas se realizaron en verano, por el interés de conocer el carnaval del pueblo y las ofrendas de las primeras cosechas.

Mientras que el segundo y tercer viaje se realizaron en invierno capturando otra visualidad del territorio, las *chacras* más verdes, el río con más fuerza, y el viento más intenso. Sobre todo en lo relacionado con la fotoperformance fue un factor bastante interesante situarme en invierno ya que debido a las condiciones de frío y aguas excesivamente heladas me permitió conectar con la técnica performática vinculada a la resistencia del cuerpo que permite exaltar cuanta capacidad posee la corporeidad ante situaciones complejas o difíciles condiciones climáticas.

### 5.3.3 Espacios

Los lugares escogidos tiene una significación espiritual con el territorio. Ello por que en general para el mundo Aymara cada lugar tiene algo memorable. Pero en general se escogieron espacios relevantes para el poblado y su cosmovisión como por ejemplo el río de Parca que es el que fertiliza el territorio; los cerros que de por sí son sagrados, pero se

reiteraron imágenes en Cerro Carnaval que es el espacio ritual de la comunidad, también se escogió la *chacra* de Hilda, considerando que la chacra también es un espacio sacro por que en este se cultiva y cría la vida y el sustento.

En el viaje realizado el año 2019 me propuse además recorrer el camino que va de Parca en dirección hacia Noasa, que representa la antigua forma de vida pastoril que actualmente ya no se desarrolla en el pueblo, en ese viaje solo pude llegar hasta el actual caserío de Yamiña y conocer la *chacra* y casa refugio ya en desuso de la familia de Hilda Callasaya Mamani en dicho territorio, no pudiendo llegar hasta el pueblo de Noasa ya que el camino estaba cortado y en reparación por un alud ocurrido reciente a la fecha de mi viaje en julio de 2019.



Figura 29

Antigua casa refugio de la familia de Hilda Callasaya en el pueblo de Yamiña, actualmente en desuso.

#### 5.3.4 Recursos técnicos / equipamiento

Para la realización de este proyecto utilicé diversos equipos y formatos fotográficos. a consecuencia de que me propuse experimentar en todos los ámbitos posibles.

Para las primeras aproximaciones visuales en mi primer viaje del año 2018 utilicé una cámara digital Nikon D5000 –una cámara bastante sencilla, de las básicas réflex digitales, que no se

consideran profesionales- con un lente 35-70 mm y otro 80-200 mm también de la marca Nikon, obteniendo resultados siempre sorprendentes dada la precariedad del equipamiento. Además de modo intuitivo llevé una cámara analógica Olympus con una película blanco y negro, Ilford HP5, de la cual no incluyo material en este documento.

En mi segundo y tercer viaje en el año 2019 decidí trabajar desde la fotografía a color, y junto con el uso de equipos digitales utilizar cámaras analógicas para poder reconectarme con la lentitud y precisión de las técnicas más antiguas, en la que la inmediatez y posibilidad de hacer excesivas tomas se esfumaba. Para ello realicé tomas con una cámara Hasselblad analógica de formato medio 120 mm de 6x6 cm, la que tenía un único lente 80 mm y me permitía mucho detalle al realizar fotografía del territorio. También realicé parte de las tomas con cámara analógica Olympus de formato 35 mm, utilizando un zoom de 80-200 mm, que usé principalmente para retrato. En cuanto al formato digital trabajé con una cámara Nikon D810, con un lente Nikon zoom de 80-200 mm y un lente Nikon de 50 mm. En las diversas sesiones fotográficas hice uso de un trípode y un disparador manual, sobre todo me fue útil para las tomas de paisaje y de fotoperformance. A los lentes les coloqué en los bordes vaselina líquida para difuminar los contornos de la imagen y emular un efecto brumoso en las esquinas que evitase ser rígido, a ello le agregué el hecho de que mi lente no coordina con mi cámara digital por lo que genera un efecto de viñeta, el cual me pareció interesante de resaltar.

#### **5.4 Postproducción**

En la totalidad del proyecto hay un uso remarcado de postproducción y efectos de retoque de color. Esta propuesta no busca ser de corte documental, vinculado a una veta objetiva y neutra, sino que se instala desde un lugar donde no es prioridad que lo fotografiado represente lo que veo de modo fidedigno, más bien que sea evidente la intervención de mi autoría, permeada por lo afectivo y sentido. En donde la carga y relación que tenga con el material ha de ser muy implicada, busqué dotar de una atmósfera general las diversas imágenes mediante el uso de tonalidades que fui difuminando cual pintura con la técnica de máscara de capas, utilizando colores principalmente azules, violetas, magentas que evocan una sensación nostálgica y exageran lo ficcional y manipulable de la toma

fotográfica. Si bien se propone desde lo teórico que la propuesta sea reivindicativa, siempre he buscado trabajar desde la paradoja y las contradicciones. Ante la soledad de un paisaje desértico en el que emerge un delgado río, fluye el agua y la vida pese a todo, en ese percibir melancólico se gestan resistencias de vida.

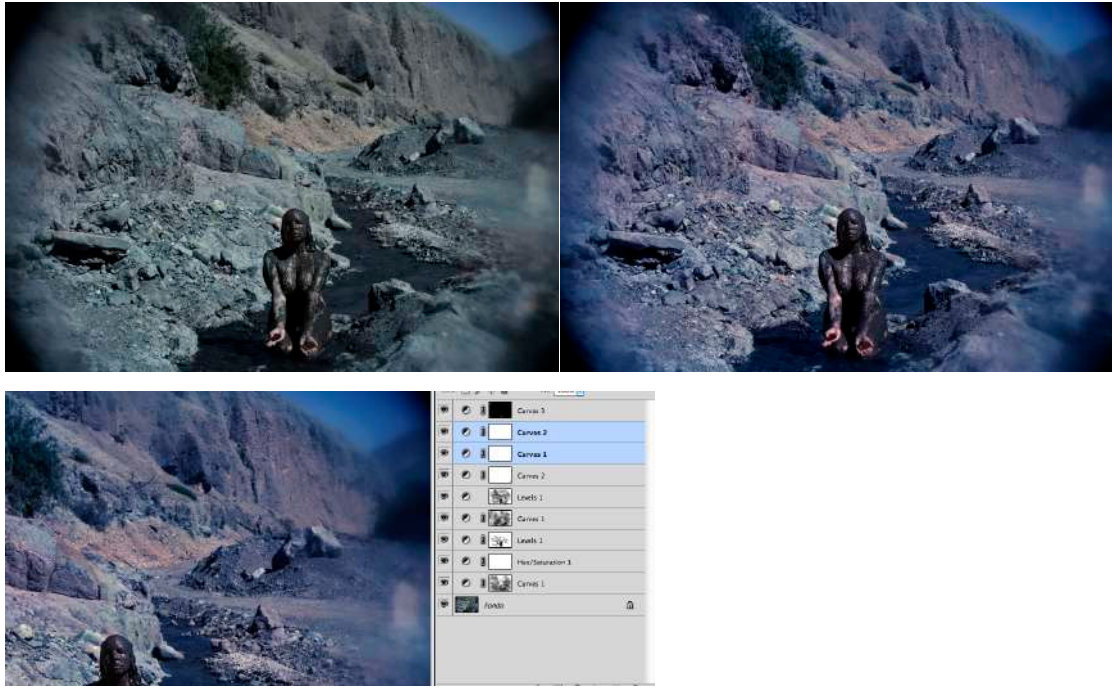


Figura 30 . Procesos de retoque fotográfico Mater Parca

## 5.5 Galería de imágenes

He realizado cientos de fotografías, de éstas un número estimado de 200 corresponden a fotografía de registro del territorio de Parca. Mientras que alrededor de 300 corresponden a imágenes de fotoperformance en el pueblo de Parca y sus alrededores. En cuanto al trabajo de edición de archivo fotográfico familiar este correspondería aproximadamente a 12 imágenes.

De este total realicé una aguda selección presentando a continuación una selección de 7 imágenes de bitácora e intervención del archivo familiar, 12 imágenes de registro de Parca, mientras que de fotografía de performance he escogido 18.



### 5.6.1. Imágenes de bitácoras e intervención de archivo familiar



Figura 31. Desierto de Atacama con Hilda.





Me perturban estas  
imágenes que tienes  
uniforme.

Quiero creer lo que  
me decías, que lo  
usabas para no  
ensuciar tu ropa.

Figura 32. Bitacora 1



1950



1982

Me obsesionan estas 2 imágenes  
En ambas estas tu Hilda con  
la misma pose, el gesto afectuoso,  
miras de perfil a mi padre y  
a mí.

Figura 33. Bitacora 2

martes 20 de Febrero 2018

Viajo a Iquique, para luego ir a Parca con la finalidad de reunirme con Ericka Ramos Callasaya, hija única de Hilda Callasaya Mamari.

La Hilda, mujer agnara por padre y madre, fue quien me crió y cuidó junto a mi madre, hasta los 13 años. Ella además fue quien crió a mi papá desde recién nacido.

mi abuela Amalia, profesora de Ciencias Naturales en el Liceo 6, tuvo a su único hijo Gabriel a una edad madura, a los 35 años, cuando ya daba por perdida la posibilidad de concebir criaturas.

Hilda fue parte fundamental en la crianza de mi padre. Y cuando él ya era joven y decidió casarse con mi mamá, ella fue a trabajar al hogar de mi padre.

y luego estubo presente en la crianza de mi hermano y mía. Donde nos colmó de mimos, cariño, juegos y risas. Nos deleitaba con historias fascinantes y me marcó con su visión de la muerte.



Figura 34. Bitacora 3



Vieira 23 de Febrero  
de 2018

El camino para llegar a Parca fue toda una odisea, internarse en medio del desierto y en una especie de "montaña rusa" subir y bajar de un cerro a otro y pasar por el borde de delgadas quebradas.

Entre medio del desierto y luego de un largo trayecto seco divisar unos hermosos montes y valles regados por riachuelos.

Uno de esos valles resultó ser Parca.

Salí del solando y mañana Iquique se día y llegué a Parca a los 19:30 hrs colmada de bruma y casi a oscuras, en pleno crepúsculo y en lo profundo de la montaña.

Figura 35. Bitacora 4



Ofrenda  
en la tumba de Hilda  
elaborada por mi hijo  
Amanda.

Fue sobrecogedor el divisar  
la tumba de Hilda, la  
besé, le hablé, le agradecí,  
conversé en voz baja con ella.  
¡Cuanta emoción estar al fin  
ahí!

En un acto completamente  
inesperado, sorpresivo mi  
hija Amanda agarró unas  
piedras, las dispuso sobre  
tu tumba Hilda en forma  
circular, le colocó ramas y  
me dijo que esa era una  
ofrenda para ti Hilda.

Figura 36. Bitacora 5



↓  
Abuelo  
Gabriel

↓  
Erika Ramos  
Callezuya

↓  
Juan

↓  
Abuela  
Amalia

### Boda de Erika Ramos

mi madre cosió tu vestido Erika .  
mis abuelos son tus padrinos .

Figura 37. Bitacora 6



Hilda  
2006



Gregoria  
2018

Si veía nuevamente a Gregoria en Parca era como si veía a Hilda, así que no daba más de ansiedad.

¿Cuán punzante puede ser ver un cuerpo semejante al de una persona amada que ha muerto?

Hilda me narraba historias fantásticas, entonces cuando contó sobre su hermana gemela Gregoria, yo pensaba era una historia más...



### 5.6.2. Fotografía de registro de Parca

Serie *Relación con la Manqhapacha*



Figura 39. Borde del río I



Figura 40. Borde del río II





Figura 41. Río Parca I



Figura 42. Vista del río Parca





Figura 43. Tumba de Hilda



*Serie Relación con Akapacha*

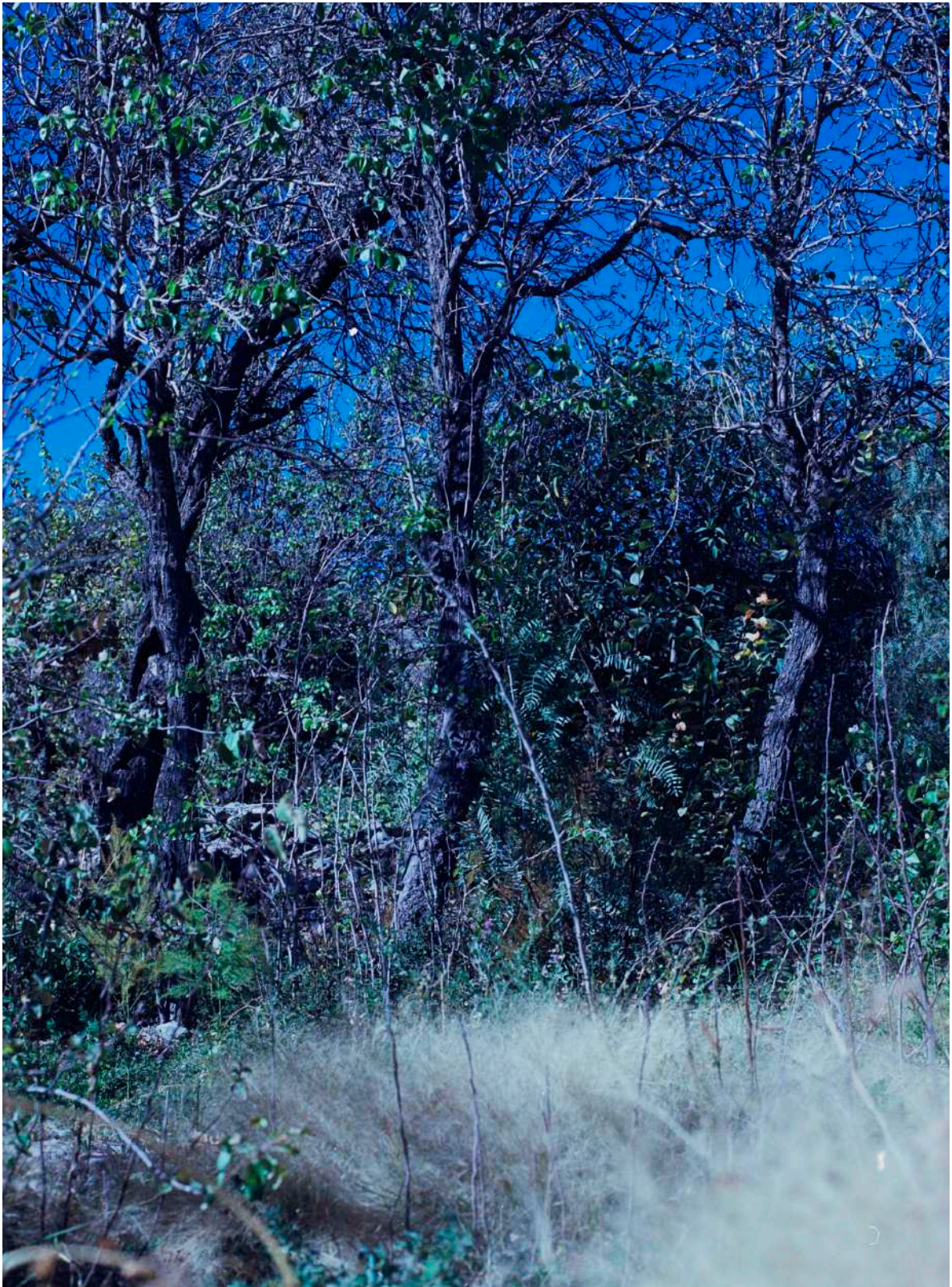


Figura 44. Chacra de Hilda I





Figura 45. Chacras de Parca.



Figura 46

Erika Ramos, tesoros de Hilda y Gregoria.

*Serie Alajpacha* – el mundo de arriba, que se identifica con el cielo, los astros, el aire, las montañas - se desarrolló en cerro Carnaval.



Figura 47. Vista desde Cerro Carnaval I



Figura 48. Vista desde Cerro Carnaval II





Figura 49. Cerro Carnaval

## 2. Fotoperformance

Serie *Relación con la Manqhapacha*



Figura 50

*Río Parca a mediodía, 2019-2021.*





Figura 51

*Río Parca a mediodía, 2019-2022.*

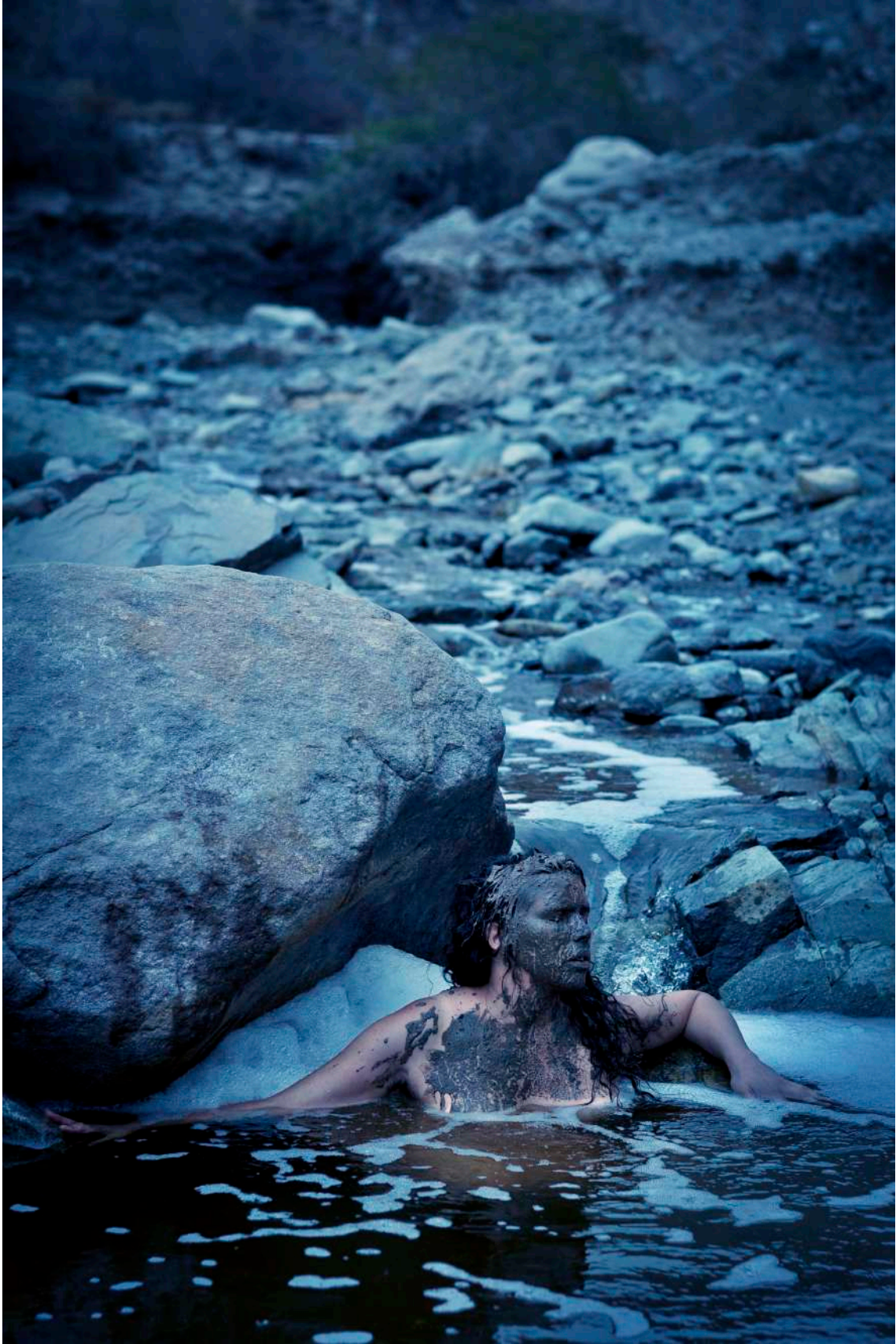


Figura 52

*Río Parca a mediatarde, 2018-2020.*



*Serie Relación con Akapacha* – el mundo de acá, donde nos desenvolvemos a diario, la pachamama o madre tierra - en la *chakra* o huerta de Hilda.

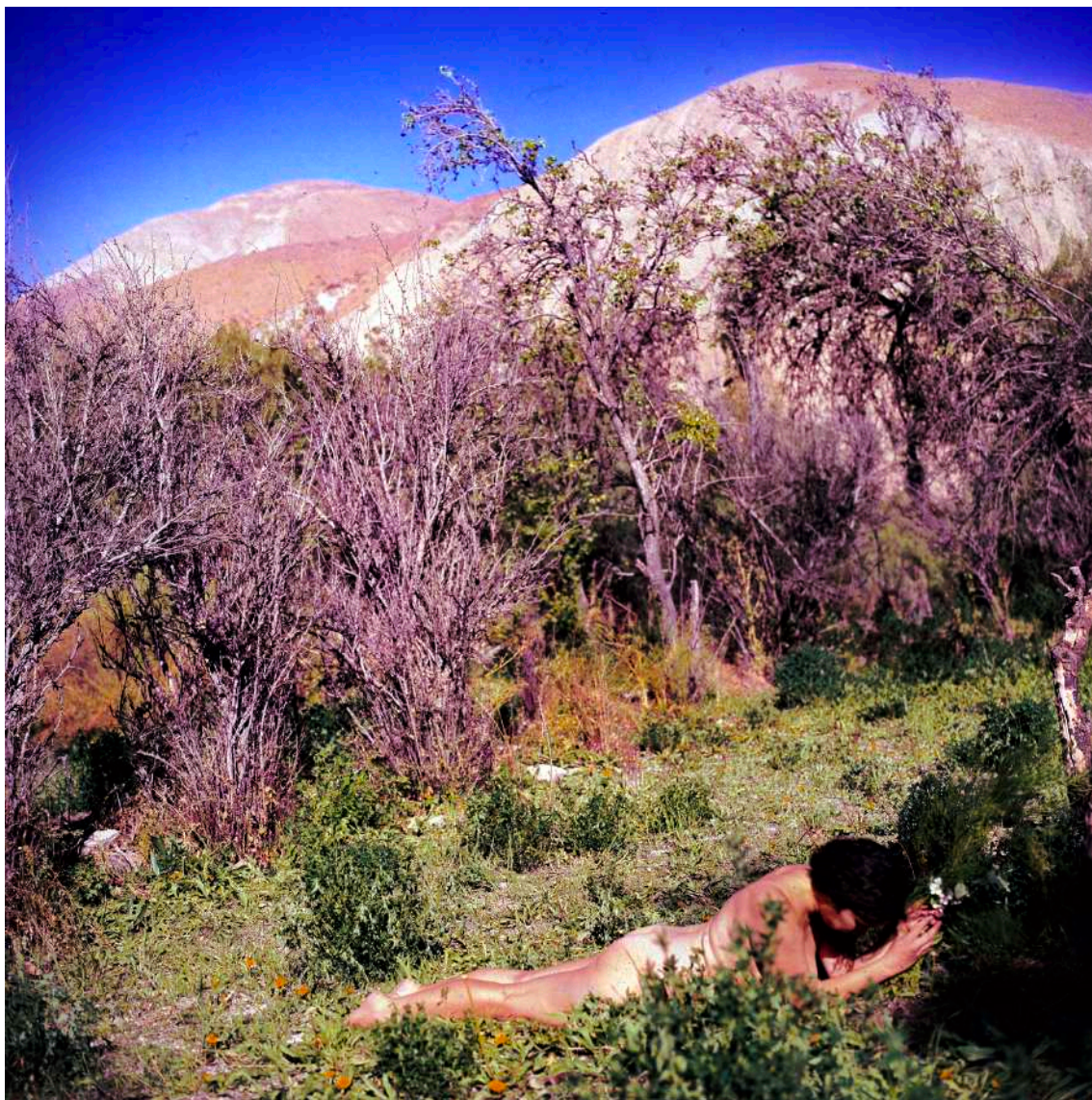


Figura 53

*Chakra* al medio día y flor de membrillo.



Figura 54.

Rosas de la Chakra de Hilda a media tarde



Figura 55

Chakra a media tarde y rosas.





Figura 56

Rosas de la Chakra de Hilda a media tarde II





Figura 57

-Chakra en la puesta de sol.



*Serie Alajpacha* – el mundo de arriba, que se identifica con el cielo, los astros, el aire, las montañas - se desarrolló en cerro Carnaval.



Figura 58

-Mediodía en Cerro Carnaval con *c'halla* (harina que se coloca en las fiestas).



Figura 59

-Mediatarde en Cerro Carnaval.

## 5.6 Fotolibro *Mater Parqa*

### 5.6.1 Descripción:

Fotolibro de corte experimental, que culmina con la investigación del proyecto *Mater Parqa/Jiwaña Mama*. Este libro organiza a modo de capítulos la diversa producción fotográfica, mezclando la fotografía de registro con la de performance según el vínculo que tengan con los ejes del espacio aymara. Esta obra busca reorganizar y darle una narrativa al proyecto, así como darle otro modo de circulación.

La publicación se organiza en cuatro cuadernillos, el primero introductorio, y los otros tres representan cada uno los 3 ejes de la cosmovisión andina:

- *Cuadernillo I* de corte autobiográfico y de contexto, en el mediante un texto breve de dedicatoria a Hilda Callasaya Mamani se invoca su memoria y se narra a grandes rasgos acerca del contenido del libro. Incluye un texto introductorio, una imagen intervenida del álbum familiar y dos imágenes de registro de Parca, destacando la última que corresponde a la de la tumba de Hilda en Parca.
- *Cuadernillo II Manqapacha*, consta de una selección de imágenes de registro de la quebrada de Parca y su río Parca, registro de performance y un tríptico desplegable.
- *Cuadernillo III Akapacha*, consta de una selección de imágenes de registro de la *chacra* de Hilda, de la quebrada de Parca, registro de performance en la *chacra* y un tríptico desplegable.
- *Cuadernillo IV Alajapcha*, consta de una selección de imágenes de registro de montañas de Parca, de Cerro Carnaval, registro de performance en Cerro Carnaval y un díptico desplegable.

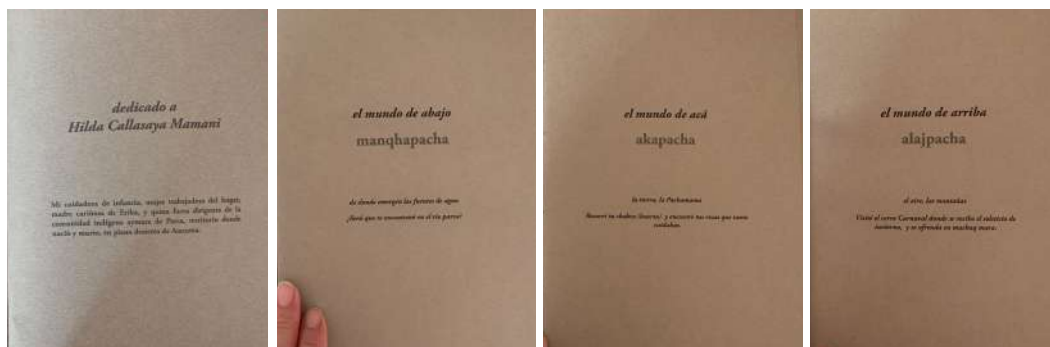


Figura60. Portadillas de cada uno de los cuatro cuadernillos

### 5.6.2Objetivos:

- Realizar un fotolibro que sistematice los resultados del proyecto de investigación y creación fotográfica *Mater Parqa*.
- Realizar publicación fotográfica experimental, que incorpore despleables, trípticos, dípticos, conformada por imágenes de performance, documental y de archivo familiar personal.
- Desarrollar publicación impresa de tamaño medio, de aproximadamente 16,5 x22 cm.
- Poner en valor temáticas de género como son los cuidados, la crianza y el “maternaje”.
- Visibilizar otros modos de conocimiento desde la cosmovisión aymara.

-



### 5.6.3 Ficha Técnica

Tamaño: 16,5 cm x 22 cm

-Páginas: 38 páginas

-Portada: Cubierta de cartón de 3mm forrada con tela de encuadernación color beige arena con fotografía impresa a color de papel couché de 200 gr, pegada sobre cuadrícula en la portada hundida mediante la aplicación de tórculo. Título del libro impreso con tipografía manual, cuya fuente de tipo cursiva ha sido desclasificada, tinta de las letras de color café oscuro.

-Tripas: 4 Cuadernillos de color beige impreso a dos colores (negro y café oscuro), con fotografías interiores a color plisadas. Impresión digital a color sobre papel couché de 150 gr y papel canson de 160 gr.

-Encuadernación de tipo francesa con costura expuesta, lomo cosido usando técnica de cintas. Las cintas son de color café semejantes a la letra de la portada, se utilizaron puntadas de cadeneta y cruzada francesa usando hilo negro de algodón.

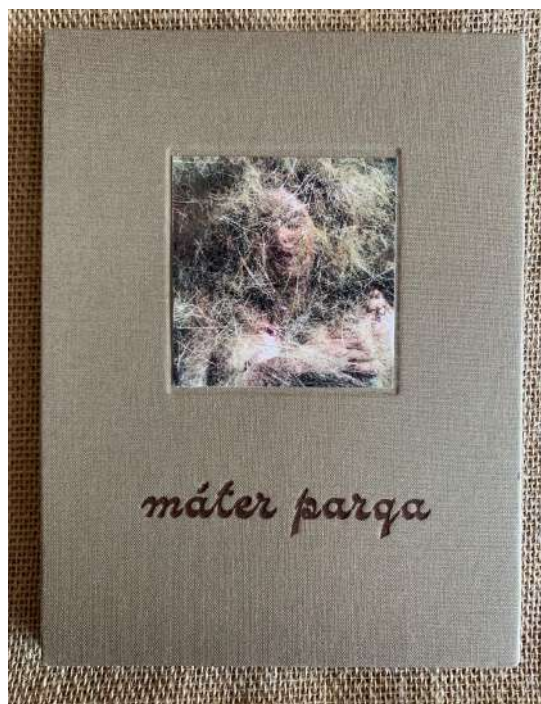


Figura 61



Figura 62

#### 5.6.4 Metodología de trabajo para la realización del fotolibro.

Metodología cualitativa de carácter teórico-práctico:

- Investigación de conceptos teórico/as mas significativos.
- Investigación de obra de diversas artistas que abordan temáticas afines al proyecto desde la fotografía como instrumento de crítica social, feminismos y cosmovisiones ancestrales y que desarrollen publicaciones vinculadas a dichas temáticas.
- Producción del proyecto de fotolibro titulado *Mater Parqa/Jiwaña Mama* en diversas fases:
  1. Revisión e intervención de material del archivo fotográfico familiar.
  2. Edición y postproducción de material fotográfico realizado.
  3. Diseño de portada.
  4. Diseño de interiores con cuadernillos, dípticos y tripticos.
  5. Pruebas de impresión.
  6. Elaboración de portadas pegadas manualmente, e impresión tipográfica de título.
  7. Costura de cuadernillos y encuadernación del fotolibro de modo manual.

#### 5.6.5 Artistas referentes y sus fotolibros

##### 5.6.5.1 Edén Bernal

Edén Bernal es un artista visual y cineasta mexicana, que investiga tensiones entre el territorio, violencia, género e identidad. Su fotolibro *Exilios*, publicado el año 2018, es una propuesta que ha influenciado mucho mi proyecto de fotolibro *Mater Parqa / Jiwaña Mama*. Tanto por su temática, reivindicativa de género y empoderamiento, el libro aborda los relatos de tres mujeres mexicanas, en el ámbito rural que huyen de sus parejas para rehacer sus vidas, ya que han padecido violencia. En la publicación se destaca su componente de perseverancia.

Mientras que en el ambito del diseño de libro destaco su forma innovadora de presentar las fotografías mediante trípticos despleables.





Figura 63 y 64

Fotolibro *Exilios* de Eden Bernal  
Hydra Editorial, 2018



Fotolibro *Exilios* de Eden Bernal  
Hydra Editorial, 2018



Figura 65 y 66

Fotolibro *Exilios*, de Edén Bernal, Portada.



Fotolibro *Exilios*, guarda, portadilla y página desplegable

### 5.6.5.2 José Luis Cuevas



Figura 67 y 68

Fotolibro *New Era* de Jose Luis Cuevas  
Hydra Editorial, 2020



José Luis Cuevas es un fotógrafo mexicano nacido en 1973 que explora el género documental desde una perspectiva experimental. Su fotolibro *New Era*, publicado el año 2020, es un referente tanto a nivel visual como conceptual para fotolibro *Mater Parqa / Jiwaña Mama*. Destaco de este trabajo la temática, que se relaciona con el proyecto por su búsqueda en investigar en diversos ritos y culturas ancestrales de *Abya Yala*, así como en explorar la ambivalente conexión con la naturaleza.

También es relevante el diseño propuesto con un trabajo fotográfico impreso a sangre, con imágenes de paisajes y cuerpos, que destacan por su nitidez y tonalidades sombrías.

### 5.6.6 Galería del fotolibro



Figura 69 y 70. Imágenes del Fotolibro Mater Parqa.



Figura 71. Imagen del Fotolibro Mater Parqa.

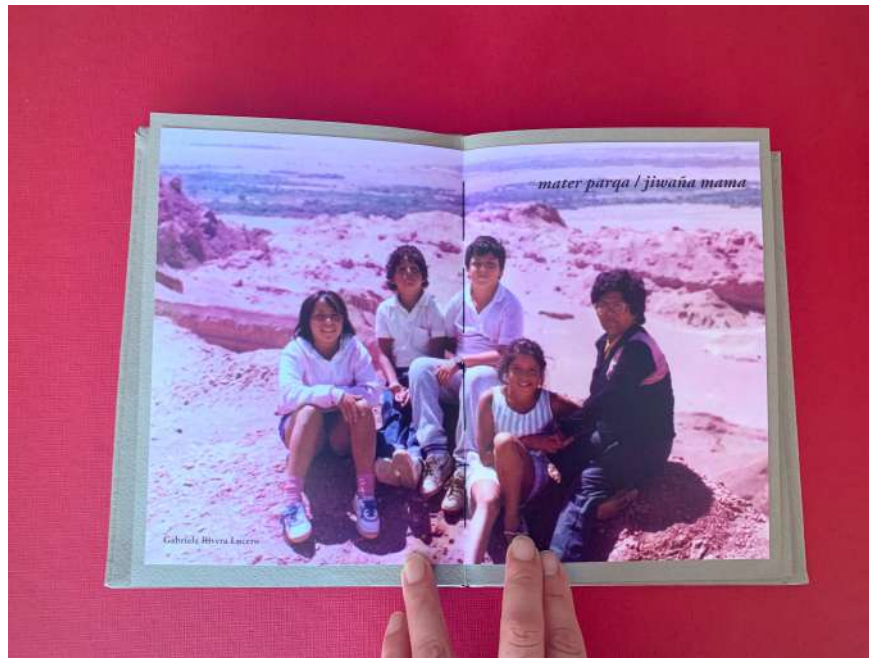
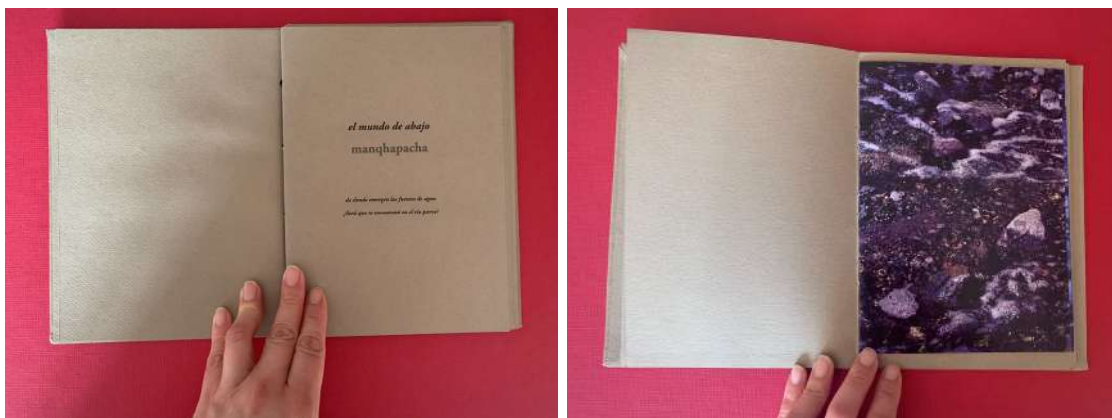


Figura 72



Figura 73



Figuras 74 y 75





Figuras 76



Figuras 77



Figuras 78

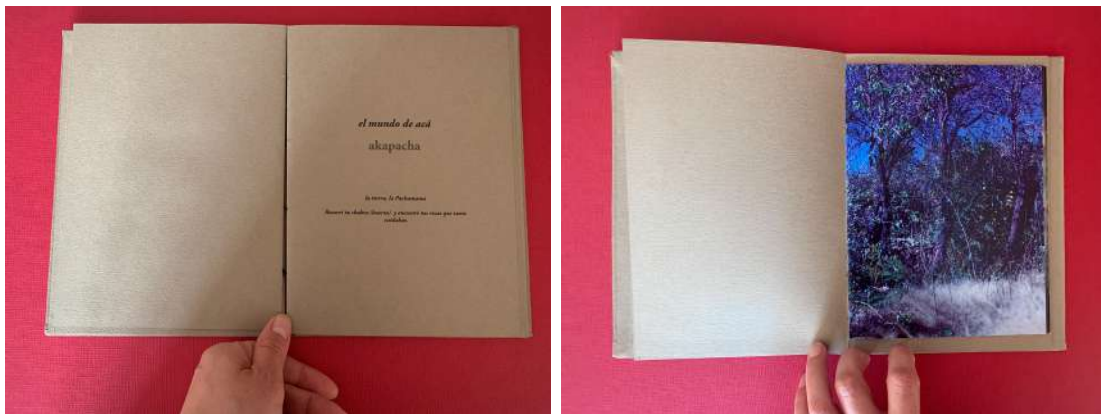


Figuras 79





Figura 80



Figuras 81 y 82



Figura 83





Figura 84



Figura 85

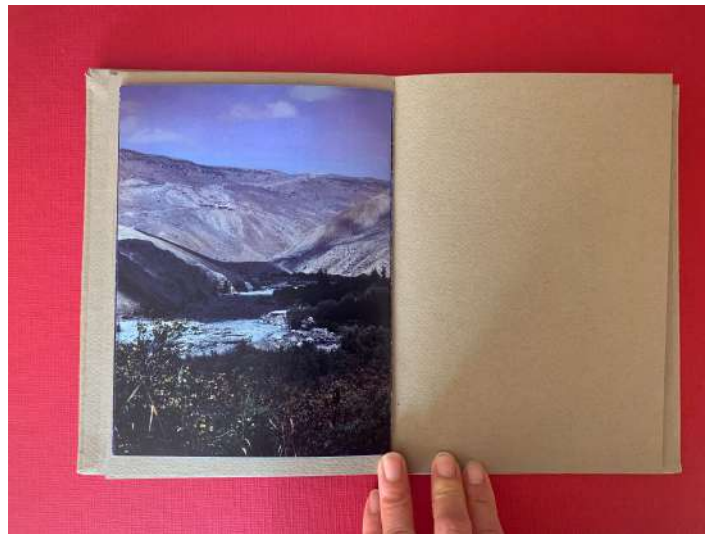
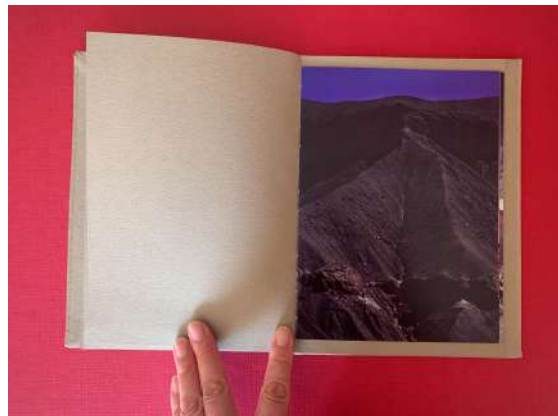
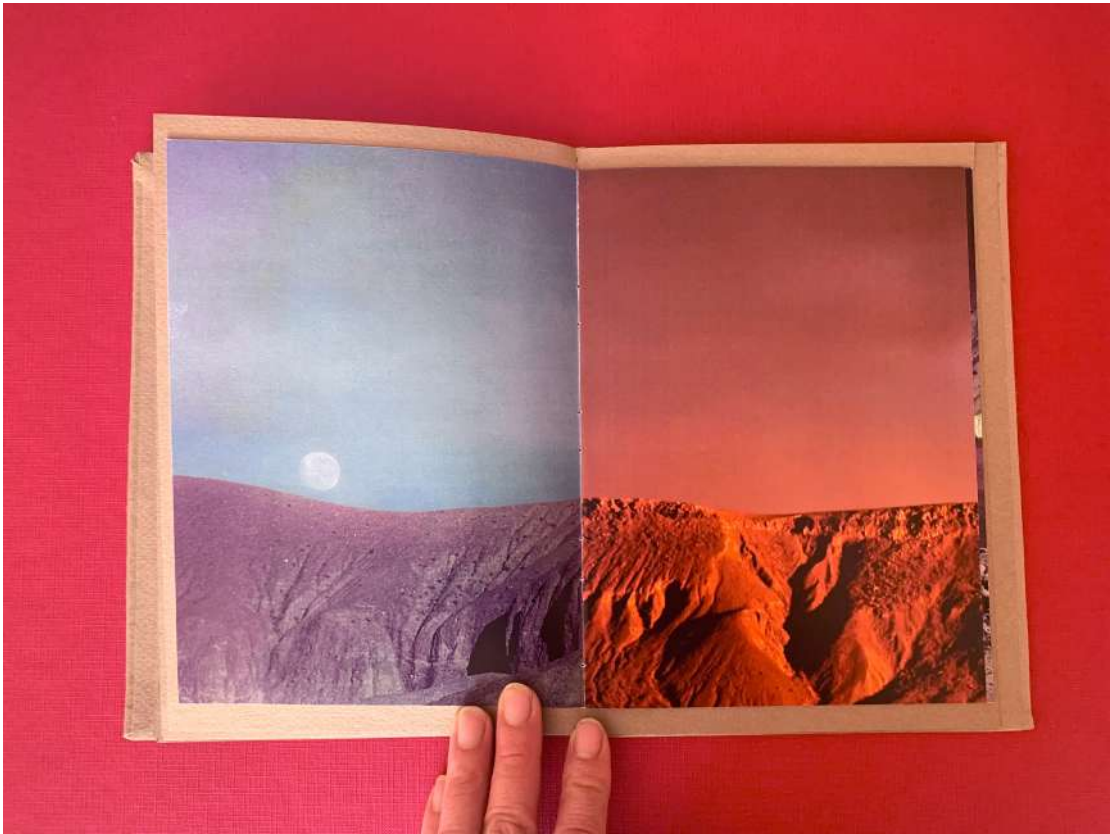


Figura 86



Figuras 87 y 88



Figuras 89



Figuras 90



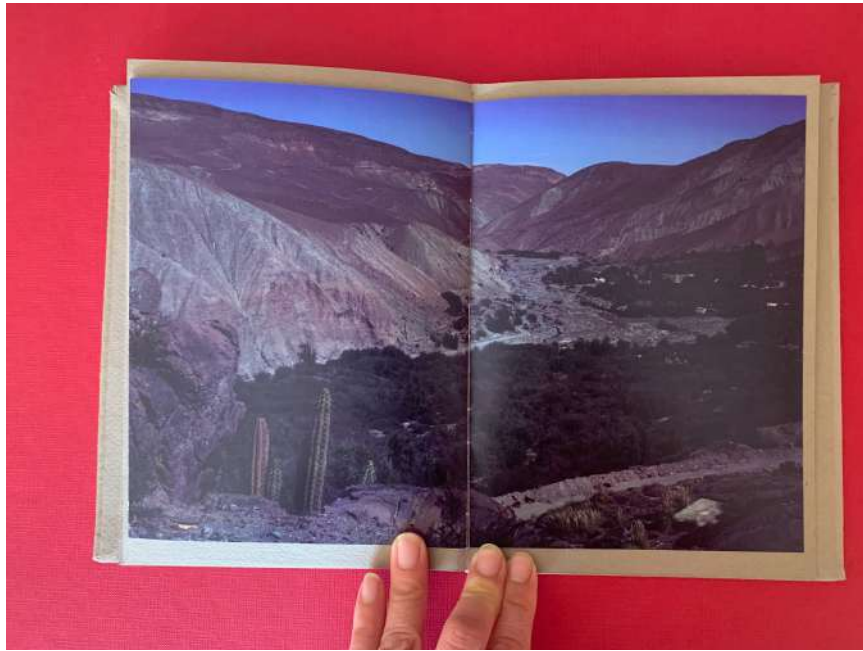


Figura 91

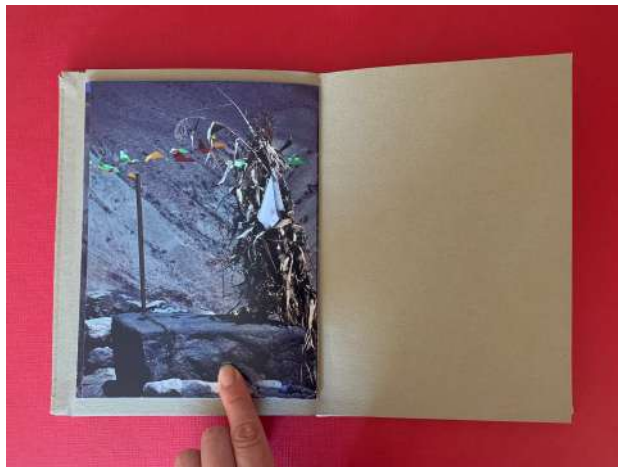


Figura 92

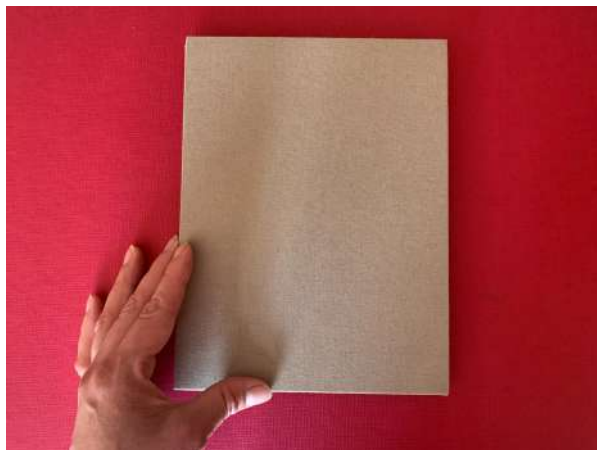


Figura 93

## 6. CONCLUSIONES

Para finalizar esta memoria, y teniendo como base la consecución de los objetivos planteados al inicio de este documento, presentaré las conclusiones, acompañada de una reflexión acerca de los resultados generados, para terminar con desafíos y perspectivas a futuro acerca de la propuesta.

Un punto crucial que me propuse en el proyecto *Mater Parqa / Jiwaña Mama* era por una parte construir un cuerpo de obra fotográfica por medio de la fotografía análoga y digital, editando, experimentando y postproduciendo el material visual realizado desde los años 2018 a 2022. A la vez que desarrollaba investigación acerca de temáticas que he venido trabajando desde el año 2014, vinculadas a la maternidad y cuidados, pudiendo ahondar acerca del concepto de “maternaje”, sus referentes, la urgencia de reconocer la labor que han desarrollado las cuidadoras remuneradas o no para lograr sostener la vida. Así como profundizar en epistemologías que se alejan del saber eurocentrado, visibilizando la hegemonía de unos saberes por sobre otros y valorando los aportes de culturas como la del pueblo Aymara. Aspectos que he concretado de manera satisfactoria por medio de la propuesta artística desarrollada hasta la fecha, la realización general del cuerpo de obra y el cumplimiento del objetivo central planteado.

*Mater Parqa* me permitió honrar la memoria de mi cuidadora de infancia, pudiendo escrutar y dar a conocer su territorio de origen y deceso, el pueblo de Parca en Chile, presentando sus complejidades así como sus resistencias sociales y culturales ante las imposiciones epistémicas, de lengua, de minería extractivista, de migración rural-urbana, en un territorio árido pero del que aún emana vida y fortalezas, lo que se profundiza en el capítulo 2. Para lo cual desarrollé obra inédita, recopilando, sistematizando, retocando y puliendo en profundidad el material visual generado como fotografías, registro, performances, cuadernos de campo y anotaciones, otorgándole un sentido intencionado desde la memoria afectiva, a la vez que desde lo crítico, feminista y descolonial.

A través de esta investigación constaté la importancia de visibilizar temáticas de género como el concepto de “maternaje”, que potencia el reconocimiento a las labores de cuidados, y se abre a



la posibilidad de exceder los lazos de parentesco, como plantean Adrienne Rich y Patricia Hill Collins entre otras. Así como indagar en los modos de concebir una crianza recíproca desde una perspectiva aymara como postula Eduardo Grillo y Ana Arteaga. Homenajando de esta manera los aportes de las teóricas feministas, afrofeministas e investigadores aymaras para fomentar de este modo la construcción de una sociedad más armónica y solidaria, como se analiza en el capítulo 3.

También, logré analizar y visibilizar otra forma de concebir la memoria desde los postulados andinos del *Quipnayra*, revisado por Silvia Rivera Cusicanqui, abriéndome a la posibilidad de comprenderla como un diálogo constante y necesario para construir el presente y el futuro, destacando el valor que se le otorga en esta cultura. Concibiéndose la memoria no como algo estático, que se tiende a olvidar, sino como dinámica, siempre considerándose y revisándose para la generación de un porvenir.

*Mater Parqa* me permitió generar un análisis acerca la relevancia de teorías contemporáneas que emergen desde *Abya Yala*, como son las “ontologías relacionales”, las que teniendo como referente el estudio de culturas indígenas, nos enriquecen con sus planteamientos acerca de comprender y contribuir a la configuración de este mundo de modo más afable, habitable, no solo para la especie humana, si no qué incorporando el diálogo con la diversidad de formas vivas, inertes y muertas que existen en el planeta, fomentado las interrelaciones y resonancias respetuosas entre estas formas, con la finalidad de preservar y venerar las vidas que existen y las que vendrán.

Del mismo modo, del rescate de la memoria autobiográfica, de la relación entre Hilda y yo, he logrado desarrollar una postura crítica ante problemáticas globales como es la crisis ecosocial actual, y el necesario cambio de paradigma desde la visión hegemónica occidental para repercutir en la valoración de otros modos de conocimiento y de vinculación con el territorio presente en los espacios habitados por culturas ancestrales de *Abya Yala*, como sería la del pueblo Aymara, con sus propuestas sencillas pero vitales como sería la reciprocidad, que se resume en la importancia que se otorga a criar y ser criado, donde me reconozco como un eslabón más en el engranaje de la vida, y crio lo que me rodea, así como lo que existe me cría a mi, tal como se analiza en el capítulo 3.

Así mismo, mediante la investigación he podido compilar antecedentes de obras de artistas que abordan temáticas como territorio, memoria colonial, cosmovisión de comunidades indígenas, duelo, cuidados y feminismos, desde los años 1970 hasta la actualidad, dando énfasis a mujeres artistas visuales y fotógrafas principalmente del sur global, demostrando su relevancia en el ámbito del arte contemporáneo y sus aportes para denunciar las problemáticas socioambientales y éticas actuales.

Finalmente, he producido un proyecto artístico desde el área fotográfica en los cruces con la performance, buscando concienciar acerca de la importancia de valorar los cuidados y otros saberes no occidentales para contribuir a una vida donde prime la correspondencia, ampliándose a las relaciones cordiales inter-especies, lejos de lo antropocentrado, aspectos claves ante la crisis de sentido de la sociedad actual. Para lo que desarrollé un fotolibro que nos invita a vincularnos desde lo afectivo y el respeto con las fuerzas y cuerpos de lo viviente, lo inerte y lo muerto.

Como perspectiva a futuro queda el publicar durante el presente año el proyecto de fotolibro Mater Parqa, dándole una divulgación y circulación en espacios artísticos y de fotografía, teniendo ya una fecha determinada para su lanzamiento en diciembre del presente año, en el Archivo Nacional de Chile. Lo cual me permite concretar de manera positiva la totalidad de la investigación y realización de obra del proyecto. Así como, inclusive el poder darle un carácter rentable que me permitirá recibir una remuneración por las ventas que realice de los ejemplares de los libros. Como desafío queda el que, una vez publicados los ejemplares del fotolibro, proseguir dándole circulación al proyecto participando y postulando a su difusión y presentación en espacios y festivales especializados del área fotográfica dentro del circuito español, chileno e internacional, dedicados específicamente al ámbito editorial de fotografía y artes visuales.

## 7. FUENTES REFERENCIALES

### 7.1 Bibliografía

ARRIBAS LOZANO, Alberto. 2021. *Interculturalidad, crianza de la diversidad epistémica y diálogo de saberes. Apuntes sobre el pluriverso*. Lima: Editorial PRATEC. Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas.

ARTEAGA BÖHRT, Ana Cecilia y Jorge DOMIC RUIZ. 2007. Ser Wawa en Los Andes: Representación Social de Mujeres Migrantes Aymaras Sobre El Niño (A) Aymara. *Ajayu*. vol V, núm. 1, pp. 1-26. [consulta: 7 de febrero de 2020]. Disponible en: <http://www.scielo.org.bo/pdf/rap/v5n1/v5n1a1.pdf>

BIDASECA, Karina. 2019. Territorializar las memorias, abrazar los mundos: Ana Mendieta, arte feminista situado. *Dossiê Gênero, memória e cultura. Arquivos do CMD*. vol 8, núm. 2, pp. 46-57.

BRAIDOTTI, Rosi. 2015. *Lo posthumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.

CRESPO MAC LENNAN, Gloria. 2018. “Sally Mann, la amarga belleza de un paisaje” [consulta: 9 de diciembre de 2020] Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2018/05/10/babelia/1525956416\\_619736.html](https://elpais.com/cultura/2018/05/10/babelia/1525956416_619736.html)

CITRO, Silvia y Mariana Gómez. 2013. Perspectivismo, Fenomenología Cultural y Etnografías Poscoloniales: Intervenciones en un Diálogo sobre las Corporalidades. *Espaço Ameríndio*. vol. 7, núm. 1, pp. 253-286.

Diccionario de la lengua Aymara. 2021. [consulta: 11 de julio de 2022] Disponible en línea en: [https://asuntosindigenas.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/storage/docs/diccionarios/Diccionario\\_Aymara.pdf](https://asuntosindigenas.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/storage/docs/diccionarios/Diccionario_Aymara.pdf)

ESCOBAR, Arturo. 2014. *Sentipensar con la tierra : nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA.

ESPINOZA, Yuderkys. 2016. De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Solar*. vol. 12, núm. 1, pp. 141-171.

FONTCUBERTA, Joan. 2002. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1988. "Fotografía e ideología: sus lugares comunes." Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

GIORDANO, Mariana. 2009. Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco. *AISTHESIS*. vol. 46: 65-82

GREBE, María Ester. 1986. Migración, identidad y cultura aymara. *Revista Chungará*. núm. 16-17: 205-223.

GREBE, María Ester. 1990. Concepción del tiempo aymara: representaciones icónicas, cognición y simbolismo. *Revista Chilena Antropología*. núm. 9: 63-81.

FERNÁNDEZ MURILLO, María Soledad. 2019. La ropa del muerto. Pp. 26-39. En MUSEF (eds.) *Vistiendo Memorias. Miradas sobre la indumentaria desde el Museo Nacional de Etnografía y Folklore*. La Paz: MUSEF Editores.

GONZÁLEZ MIRANDA, Sergio. 2002. *Chilenizando a Tunupa. La escuela pública en el Tarapacá andino 1880-1990*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

GRILLO FERNÁNDEZ, Eduardo. 1993. La Cosmovisión Andina de Siempre y la Cosmología Occidental Moderna. en *Desarrollo o Descolonización en los Andes*. Lima: Ediciones PRATEC: Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas.



GRILLO FERNÁNDEZ, Eduardo. 1996. *Caminos Andinos de Siempre*. Lima: Editorial PRATEC: Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas.

JARAMILLO MARÍN, Jefferson y Juan Pablo VERA LUGO, 2013. Etnografías desde y sobre el Sur global. Reflexiones introductorias. *universitas humanística*, núm. 75, pp. 13-34.

MILLALEO, Ana. 2016. Ser “nana” en Chile: un imaginario cruzado por género e identidad étnica. En Millaray Painemal y Andrea Álvarez, (comp.). *Mujeres y pueblos originarios. Luchas y resistencias hacia la descolonización*. Santiago de Chile: Pehuén editores, pp. 39-49.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile. 2018. *Recomendaciones de buenas prácticas para proyectos que involucren temáticas propias de los pueblos originarios o afrodescendiente, y/o ejecución en territorios con presencia de comunidades indígenas*.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile. 2020. *Recomendaciones para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas y sus lenguas*.

NAGGAR, Carole. 2018. “Sally Mann’s Dark Diary of the South” [consulta: 9 de diciembre de 2020] Disponible en: <https://www.nybooks.com/daily/2018/10/27/sally-manns-dark-diary-of-the-south/>

NIEMEYER, Hans, 1980. Hoyas hidrográficas de Chile: Primera región. Santiago de Chile: Dirección General de Aguas.

PAREDES, Julieta. 2014. *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. Monterrey: Editorial El Rebozo México.

RESTREPO, Eduardo (2018). Decolonizar la universidad. En Barboza, Jorge Luis y Pereira, Lewis (Comp.) *Investigación cualitativa emergente: reflexiones y casos*. Sincelejo, Colombia: Cecar editorial.

RICH, Adrienne. 2019. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de Sueños.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

SANCHO MORENO, Magdalena, 2016. De maternidad a maternaje. Maternajes, feminismos y paces. *Forúm de Recerca*. núm 21, pp. 55-69.

SEGATO, Rita. 2003. *Las estructuras elementales de la Violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

SHEA, Laura Elizabeth. 2020. Deep South: Sally Mann's Southern Photographs as American Pilgrimage. En Gigi Adair, Lenka Filipova (eds.) : *Encountering Difference: New Perspectives on Genre, Travel and Gender*. Delaware: Vernon Press, pp. 75-92.

TROYA, María Fernanda. 2009. "Del Documento Fotográfico a la Fotografía Documental". *Procesos: revista ecuatoriana de historia*. vol. 29: 121-131.

VAN KASSEL, Juan. 1989. La Cosmovisión Aymara. Pp. 169-187 en Carlos Aldunate Del S., José Hidalgo L., Hans Niemeyer, F., Pedro Mege R. y Virgilio Schiapacasse F. (eds.) : *Culturas de Chile. Volumen Segundo. Etnografía: Sociedades indígenas contemporáneas y su ideología*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

## 7.2 Índice de Figuras

Figura 1. Detalle *Carta de los Desiertos de Tarapacá i de Atacama*, 1879. Bertrand, Alejandro.

Figura 2. Detalle *Carta de los Desiertos de Tarapacá i de Atacama*, 1879. Bertrand, Alejandro.

Figura 3. Imágenes extraídas del documental *Jallalla*, 2006.

Figura 4. Imágenes extraídas del documental *Jallalla*, 2006.

Figura 5. Afiche de manifestación contra minera Cerro Colorado, mayo de 2014.

Figura 6. Imagen de noticia publicada en la web de Minería Chilena acerca de restauración Iglesia de Parca, diciembre de 2008.

Figura 7. Afiche del documental *Jallalla*, 2006.

Figura 8. Frame del documental *Jallalla*, 2006.

Figura 9. Frame del documental *Jallalla*, 2006.

Figura 10. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, con Hilda, bañando y cuidando a mi padre Gabriel.

Figura 11. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, con Hilda, mi padre Gabriel y tía Adriana.

Figura 12. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, con Hilda, mi abuelo, abuela, hermano y yo, Gabriela.

Figura 13. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, con Hilda, mi madre, papá, mi abuelo, abuela, hermano y yo, Gabriela.

Figura 14. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, con Hilda, mi madre, mi hermano y yo, Gabriela.

Figura 15. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, matrimonio de Erika (hija de Hilda), con mis abuelos, madre, padre, hermano y yo.

Figura 16. Imagen del álbum familiar Rivera Hernandez, matrimonio de Erika (hija de Hilda), con mis abuelos, madre, padre, hermano y yo.

Figura 17. *El Quipu Menstrual*, (cuadro de video), 2006.

Figura 18. *El Quipu Menstrual*, (instalación), 2006.

Figuras 19 y 20. *Santas Putas*, (cuadros de video), Verónica Qüense, 2010.

Figuras 21 y 22. *Deep South*, 1998. Sally Mann.

Figuras 23 y 24. *Hijos del Pariacaca*, 2017, fotografía analógica 35 mm. Prin Rodríguez.

Figura 27. *Imagen de Yagul*. Silueta Works. Ana Mendieta.

Figura 28. Los Espigadores-La Espigadora, 2000. Agnes Vardá.

Figura 29. Antigua casa refugio de la familia de Hilda Callasaya en el pueblo de Yamiña, actualmente en desuso.

Figura 30. Procesos de retoque fotográfico Mater Parca.

Figura 31. Desierto de Atacama con Hilda.

Figura 32. Bitacora 1

Figura 33. Bitacora 2

Figura 34. Bitacora 3

Figura 35. Bitacora 4

Figura 36. Bitacora 5

Figura 37. Bitacora 6

Figura 38. Bitacora 7

Figura 39. Borde del río I

Figura 40. Borde del río II

Figura 41. Río Parca I

Figura 42. Vista del río Parca

Figura 43. Tumba de Hilda

Figura 44. Chacra de Hilda

Figura 45. Chacras de Parca.

Figura 46. Erika Ramos, tesoros de Hilda y Gregoria.

Figura 47. Vista desde Cerro Carnaval I

Figura 48. Vista desde Cerro Carnaval II

Figura 49. Cerro Carnaval

Figura 50 *Río Parca a mediodía*, 2019-2021.

Figura 51. *Río Parca a mediodía*, 2019-2022.

Figura 52. *Río Parca a mediatarde*, 2018-2020.

Figura 53. *Chakra* al medio día y flor de membrillo.

Figura 54. Rosas de la Chakra de Hilda a media tarde

Figura 55. Chakra a media tarde y rosas.

Figura 56 . Rosas de la Chakra de Hilda a media tarde II

Figura 57. Chakra en la puesta de sol.

Figura 58. Mediodía en Cerro Carnaval con *c'halla* (harina que se coloca en las fiestas).

Figura 59. Mediatarde en Cerro Carnaval.