

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

Prácticas de apropiación en el mundo textil andino

Cartografiando redes de poder alternativas con personas jóvenes tejedoras de las comunidades de Cusco, Perú

Sarah Elizabeth Lyon

Tutora: Adriana Victoria Rodríguez Caguana

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

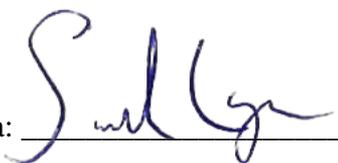
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Sarah Elizabeth Lyon, autor de la tesis intitulada “Prácticas de apropiación en el mundo textil andino: Cartografiando redes de poder alternativas con personas jóvenes tejedoras de las comunidades de Cusco, Perú”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

24 de octubre del 2024

Firma:  _____

Resumen

Esta tesis estudia las prácticas de apropiación que entretengan las personas involucradas en la producción y venta de textiles en la región de Cusco, Perú donde la apropiación es una práctica común entre los actores del mercado textil cusqueño. En Cusco, la apropiación funciona en varios niveles y relaciones de poder: tanto dentro y entre las diferentes comunidades de personas tejedoras indígenas, los diversos actores locales, incluso con el mercado global dominante. Clave a estos matices de apropiación son cuestiones de orden ético, económico, político y jurídico que forman parte de un discurso global sobre los derechos de los pueblos originarios a su propiedad intelectual. La investigación aquí presentada intenta descifrar, cartografiar y analizar la red de apropiaciones que constituye el mundo textil cusqueño como primer paso en el arduo camino de garantizar los derechos colectivos que las personas tejedoras de las comunidades de Cusco tienen a la propiedad intelectual de sus textiles. En Cusco, Perú donde cada año se complejizan las diferentes maneras de apropiar, esta tesis busca indagar: ¿Bajo qué circunstancias consideran las personas tejedoras de las comunidades de Cusco la apropiación un mecanismo productivo de innovación, sobrevivencia u otro, para su tecnología textil? Y, ¿bajo qué circunstancias se vuelve una preocupación que amenaza la integridad de la tecnología textil andina? Mediante diálogos entre las personas jóvenes tejedoras de siete comunidades de Cusco y la investigadora de esta tesis, exploramos los diferentes tipos de apropiación como una práctica común entre el complejo conjunto de actores textiles y la red de poder que componen. Mediante la metodología de una investigación descolonizada activista de co-labor, evaluamos las diversas maneras de apropiar y la autopercepción que tuvieron las personas jóvenes tejedoras sobre sus derechos colectivos en cuanto a estos casos. Juntas/os, consideramos las posibilidades de construir redes alternativas de solidaridad que podrían fomentar un futuro más justo donde se proporcione mayor valor socioeconómico para la tecnología textil andina y las personas tejedoras de las comunidades de Cusco.

Palabras clave: apropiación, apropiación cultural, tecnología textil andina, investigación descolonizada activista de co-labor, textiles, Cusco, Perú

Agradecimientos

Quiero agradecer al Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (CTTC) por la oportunidad que dio a una extranjera que un día apareció en su puerta con una pasión por los textiles, pero sin idea del camino que sugería de un estudio independiente como parte de un semestre en el exterior durante el pregrado. Casi doce años luego, el CTTC me ha soportado durante una tesis de pregrado, cinco años trabajando con su Departamento de Educación, y ahora durante toda la tesis de maestría. Estoy eternamente agradecida por todos los proyectos, enseñanzas, noches largas y risas que hemos compartido en estos años.

Esta tesis no hubiese sido posible sin las personas tejedoras jóvenes de siete comunidades de la región de Cusco que dedicaron su conocimiento, sabiduría, tiempo y paciencia al proceso de co-crear una investigación descolonizada basada en la co-labor. Esta tesis debe llevar todos sus nombres como autores principales junto al mío, ojalá que un día las reglas occidentales que rigen la academia ‘superior’ caigan o cambien lo suficientemente para permitirlo. Hasta entonces, solo puedo agradecer con todo mi corazón a: Rocío Gonzales Pfuturi, Paula Melina Condori Nina y una tejedora anónima de Acopia; Nery Condori Laime, Lourdes Julia Chura Gutierrez, Presetacion Huaman Huallpa y una tejedora anónima de Accha Alta; tres tejedoras anónimas de Patabamba; Robertina Ylla Velasquez, Cintia Ylla Huaman, Nehomi Ana Guerra Quispe, Rony Quispe Ylla, Sonia Ylla Chicche, y Evangelina Guerra Quispe de Chahuaytire; Ribertina Huaman Rojo, Yuly Katy Quispe Rojo, Alipio Melo Irqo, y Nelida Choque Irco de Pitumarca; y Maribel Quispe Quillahuaman y Medalit Gimena Torres Huaman de Chinchero; y Medalit Gimena Torres Huaman de Mahuaypampa. Gracias por darme la oportunidad de trabajar con ustedes, superamos una pandemia mundial, una distancia de 1,600 km y otros retos más para dar forma a la presente tesis.

Tabla de contenidos

Abreviaturas.....	13
Glosario de términos en español.....	15
Glosario de términos en quechua.....	21
Introducción.....	27
Capítulo primero Marco teórico y metodología: Procesos de descolonización	37
1. Contexto histórico: Los orígenes del discurso sobre la apropiación cultural	41
2. Una definición política: La apropiación cultural como violencia epistémica y económica.....	42
3. Un concepto contextualizado: La apropiación cultural como el eje fundamental de un nuevo colonialismo cultural.....	45
4. Una excusa histórica: La apropiación cultural no es apreciación cultural.....	50
5. Artista vs. Artesano: ¿Cómo nombrar a las personas tejedoras de las comunidades de Cusco?.....	53
6. Metodología: La investigación descolonizada de co-labor	57
7. Métodos: La cartografía de las redes de poder en el mercado textil cusqueño	60
8. Limitaciones: Desbalances de poder y la pandemia de covid-19	63
Capítulo segundo El Mapa Real del Flujo de Textiles en Cusco: Cartografiando las redes de poder que sostienen los matices de apropiación en el mercado textil	67
1. Las comunidades de Cusco y la tecnología textil andina	67
2. Los intermediarios en el negocio textil: mercados, tiendas, ONG y otros	73
3. Telas y prendas industriales: La invención de la réplica <i>auténtica</i>	76
4. Telas y prendas industriales: Promotores del conocimiento superficial.....	82
5. Telas y prendas industriales: Una ruta de negocio transpacífico.....	86
5. Las grandes empresas nacionales: Instigadoras de plagios precisos e imprecisos .	89
6. El telar a pedal: Un debate sobre la apropiación de tecnología occidental	98

Capítulo tercero El Mapa Idealista del Flujo de Textiles en Cusco: Soñando un mundo diferente	107
1. La apropiación de tecnología textil andina entre comunidades cusqueñas: Una estrategia de refuerzo, creatividad y crecimiento	107
2. Telas y prendas industriales: La apropiación que más amenaza la tecnología textil cusqueña	110
3. Grandes empresas nacionales: Enfrentando casos de apropiación cultural.....	114
4. El telar a pedal: Contradicciones confusas e interpretaciones inconclusas	119
Conclusiones.....	127
Lista de referencias	135
Anexos	161
Anexo 1: Gráfico de la metodología de los tres mapas	161
Anexo 2: Mapa de la región de Cusco	162
Anexo 3: El telar de cintura	163
Anexo 4: El telar horizontal o el telar de cuatro estacas	165
Anexo 5: La técnica de doble cara	167
Anexo 6: La técnica de ley	168
Anexo 7: El tejido a palitos	169
Anexo 8: La estructura de una lliqlla	171
Anexo 9: El acabado de un tejido con cuatro orillos	172
Anexo 10: Telares industriales	173
Anexo 11: Videos de telares automatizados fabricando las telas industriales que se venden en la región de Cusco, Perú	174
Anexo 12: Telas industriales	176
Anexo 13: Telas de producción incierta	201
Anexo 14: Máquinas semi-industriales e industriales de punto	204
Anexo 15: Videos de máquinas semi-industriales e industriales fabricando prendas en punto	206
Anexo 16: Prendas industriales de punto	207
Anexo 17: Diseños en las telas y prendas industriales que imitan los diseños de las comunidades de Cusco	222
Anexo 18: Prendas industriales de punto producidas en China	229

Anexo 19: La chompa plagiada de la empresa Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory	230
Anexo 20: Datos institucionales acerca de las empresas nacionales que trabajan en el sector de textiles	231
Anexo 21: La Chalina Uakari de Kuna	235
Anexo 22: La Chalina Tapiz de Kuna	236
Anexo 23: Prendas de la colección de Mallkini del otoño-invierno de 2019-2020	237
Anexo 24: El Poncho Chumpi de Sol Alpaca	238
Anexo 25: El Connect Alpaca Pullover de Sol Alpaca	239
Anexo 26: El telar a pedal	240
Anexo 27: Telas y productos hechos en telar a pedal	241

Abreviaturas

ACNUDH	Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos
API	Foro de Instituciones Nacionales de Derechos Humanos de Asia y el Pacífico (Por sus siglas en inglés: Asia Pacific Forum of National Human Rights Institutions)
CBC	Centro Bartolomé de las Casas
CTTC	Centro de Textiles Tradicionales del Cusco
CC.TT.	Conocimiento Tradicional
COICA	Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazonia
DNUDPI	Declaración de las Naciones Unidas Sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas
DIRCETUR de Cusco	Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo de Cusco
ECT	Expresiones culturales tradicionales
GDS	Global Development Solutions
INDECOPI	Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual
MINCETUR	Ministerio de Comercio Exterior y Turismo
OMPI	Organización Mundial de la Propiedad Intelectual
ONG	Organización no gubernamental
PROMPERÚ	Comisión de Promoción del Perú para la Exportación y el Turismo
RNA	Registro Nacional del Artesano
SMV	Superintendencia del Mercado de Valores
SUNARP	Superintendencia Nacional de los Registros Públicos
SUNAT	Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria

Glosario de términos en español

comunidad. Las personas tejedoras de las comunidades de Cusco –o por lo menos las que trabajan con el CTTC y que participaron en esta tesis– no se refieren a sí mismos como *indígena*, *originario* o *pueblo quechua*, el último siendo el término que con mayor frecuencia se encuentra en la academia para referirse a este pueblo originario de los Andes en Perú. El término que las personas tejedoras usan es *comunidad*, de tal forma: “soy de la comunidad de Patabamba”, o “las personas tejedoras de las comunidades de Cusco”. Así que, en esta tesis también usamos *comunidad* como el término preferido por las personas jóvenes tejedoras de Cusco que participaron en esta investigación.

doble cara. Término que las personas tejedoras de Cusco usan para denominar a la técnica de urdimbre complementaria. Ver *urdimbre complementaria* en el Glosario de términos en español. Ver anexo 5. (Callañaupa 2009, 70; Callañaupa 2012, 92; Callañaupa 2017, 48; Arnold y Espejo 2019, 61).

Doble cara de dos colores / doble cara de tres colores. Si después del nombre de un diseño se encuentra la frase ‘de dos colores’, esta indica que el diseño está tejido en la técnica de doble cara de dos colores. Asimismo, si después del nombre de un diseño se halla la frase ‘de tres colores’, esta indica que el diseño está tejido en la técnica de doble cara de tres colores; por ejemplo, *Chaska* de tres colores. La técnica de doble cara de dos colores es una técnica de urdimbre complementaria donde la tejedora manipula dos capas de urdimbre, cada una de un color distinto, para producir diseños de dos colores. En la técnica de doble cara de tres colores, la tejedora manipula tres capas de urdimbre, cada una de un color distinto, para producir diseños de tres colores. Ver anexo 5. (Callañaupa 2012, 116-26; Callañaupa 2017, 54).

faz urdimbre. Una técnica de tejer con telar donde en el textil terminado se ve solo los hilos de la urdimbre, los cuales cubren de vista los hilos de la trama por ser de mayor densidad (Callañaupa 2017, 36; Arnold y Espejo 2019, 61).

lizo. Una parte del telar que –en el caso de los telares de cintura y los telares de cuatro estacas en los Andes– emplea una soguilla que pasa por debajo de cada dos hilos de la urdimbre, recogiendo así estos hilos en un anillo de la soguilla y amarrándolos a un palo que corre por el ancho de la urdimbre. La persona tejedora hala el palo hacia arriba y así levanta la mitad de los hilos de la urdimbre para poder pasar la trama entre la mitad

de arriba y la mitad de debajo. En quechua, lizo es *illawa*. Ver anexos 3 y 4. (Callañaupa 2009, 53; Callañaupa 2012 84-5; Callañaupa 2017, 40).

orillo. El borde terminado de un textil hecho en telar donde no se ha cortado los hilos de la urdimbre o de la trama para sacar el tejido del telar, sino que se ha tejido la urdimbre o trama hasta su final. Las tejedoras de los Andes crean textiles de cuatro orillos, es decir, tejen hasta el final de la urdimbre y no la cortan para así crear un textil entero y no violado (no cortado). Lograr aquello es difícil y laboroso: una persona teje hasta cierto punto en la urdimbre y luego voltean el telar y teje desde el otro lado hasta que se acercan los dos lados tejidos. Cuando queda poco espacio –unos centímetros– entre los dos lados tejidos, la persona saca la *illawa* (lizo) y las *kaulla*¹ (palos de madera para ajustar la trama). Luego, usa una aguja para pasar la trama por la urdimbre, logrando así juntar los dos lados tejidos, creando un textil de cuatro orillos. Ver anexo 9. (Callañaupa 2017, 68).

personas tejedoras, o personas jóvenes tejedoras. En esta tesis, preferimos la terminología *las personas tejedoras* –en lugar de las tejedoras o los tejedores– como manera de reconocer que el tejido no tiene género: pertenece a todas personas. En Cusco, y en otras partes de los Andes, tanto los hombres como las mujeres tejen. Mientras que las sociedades prehispánicas de los Andes tendían a asociar el tejido con la mujer, fue una praxis compartida entre los géneros que, siguiendo su posición en la sociedad, crearon textiles de varios usos y calidades (Kellogg 2005, 49). En cuanto al imperio Inka, el Estado organizaba y mantenía dos tipos de centros especializados conformados por las mejores personas tejedoras donde tanto mujeres como varones trabajaron en la creación de textiles para el Estado. Por un lado, había los *Acllawasi*, centros estatales compuestos de las *akllakuna*, o las mujeres más bellas del imperio quienes tenían el cargo de tejer prendas finas para el Inka, la nobleza e institutos religiosos, entre otros trabajos (Costin 1996, 125-6). Por otro lado, el estado Inka también mantenía talleres de los *qompi-kamayoq*, los varones tejedores más talentosos (Kellogg 2005, 50; Rowe 1999, 572-3). Pues en cuanto a los textiles más selectos del imperio Inka, se reconoce que tanto las mujeres como los varones se especializaron en su producción y que los especialistas de ambos géneros ocuparon puestos altos en su sociedad. Desde la invasión de Abya Yala por parte de los españoles, las mujeres y hombres de los Andes continuaron tejiendo pese

¹ En quechua, lo plural se expresa al añadir *-kuna* al final de un sustantivo. Por ejemplo: el plural de *kaulla* sería *kaullakuna*. Cuando resulte necesario referirse en plural a un sustantivo en quechua, usaremos el termino singular como si fuese el plural para minimizar confusiones y evitar la mezcla de sintaxis castellana con palabras quechua. Así que, por ejemplo, nunca escribiremos *kaullas* lo cual incluye una palabra quechua con gramática castellana.

a los intentos de erradicar el tejido perpetrados por los invasores, tecnología clave para las sociedades andinas (Heckman 2005, 113; Zorn 2004, 9; Cohen y George 2011, 278). Hoy, en muchas partes de los Andes, los varones y las mujeres siguen tejiendo y tanto padres como madres enseñan a sus hijos e hijas lo que aprendieron de sus abuelos y abuelas (Callañaupa 2017, 25, 60, 74-5, 96-7 y 125; Callañaupa y Franquemont 2013, 76, 84, 88, 93, 96 y 99). Pues, mientras que –desde la antigüedad hasta hoy– se asocia a las mujeres con el tejido, en las sociedades indígenas de los Andes el tejido no fue y no es una actividad netamente femenina. Que personas ajenas a las comunidades de Cusco lo piensen así constituye más un estereotipo occidental que la realidad de las comunidades. En las últimas décadas en Cusco, sin embargo, cada vez menos hombres tejen debido a presiones y estigmas occidentales en torno a las actividades apropiadas para los diferentes géneros (Experiencia propia trabajando con el CTTC).² Así que, coloquialmente se escucha, sobre todo, “las tejedoras” como termino en referencia a esta población; sin embargo –y sin ánimo de apoyar la tendencia que ignora y borra la participación histórica de los hombres en el trabajo textil– preferimos el término *las personas tejedoras*.

pueblo indígena / pueblo originario. En cuanto a los pueblos que mencionamos en esta tesis, hemos intentando usar el término que prefieren y con el cual se autodenominan. Reconocemos, sin embargo, que en ocasiones resulta necesario un término inclusivo para referirse a varios pueblos al mismo tiempo. De ahí que cualquier termino general para referirse a dichos pueblos resulte problemático, pues no se puede generalizar a pueblos distintos bajo un solo término (API y ACNUDH 2013, 6). No obstante, y sujetas/os a la necesidad de un término, seguimos estándares internacionales que usan como sinónimos *pueblos originarios* o *pueblos indígenas*, pero donde no se ha optado por ninguna definición oficial como manera de evitar la imposición de definiciones inflexibles y estrictas (7).

tecnología textil. En lugar de los términos *tradición textil*, *conocimiento ancestral*, *sabiduría tradicional*, etc., preferimos la terminología *tecnología textil*. El acto de nombrar constituye un ejercicio de poder para designar y definir; durante siglos, el occidente ha ejercido su poder para nombrar y así definir los textiles de las comunidades andinas (Kowii 2019, 4). No importa qué término el occidente use ni bajo qué

² Entre las diez comunidades con las que trabaja el CTTC, se hallan cinco donde todavía tejen varones y mujeres, y cinco donde los varones tejían en el pasado, pero dejaron esta práctica en las últimas décadas. En estas comunidades, sin embargo, los Grupos de Niños y Jóvenes Tejedores –un programa organizada en cada una de las diez comunidades– están trabajando para enseñar el tejido tanto a varones como a mujeres para que los varones otra vez vuelvan a tejer (Experiencia propia trabajando con el CTTC).

razonamiento, usar una noción occidental para referirse a un artefacto indígena es *representar* para el occidente este artefacto ajeno (Said 1978, 60-2). Este acto de nombrar y representar despoja a los pueblos originarios del poder de definir lo suyo bajo sus propias normas, y constituye, como Ariruma Kowii (2019) –poeta y académico Kichwa Otavalo– explica: “una violencia física, espiritual, cultural, estética y psicológica, orientada a anular la memoria, la palabra de nuestras poblaciones” (4). Los términos comunes –*artesanía, folclor, patrimonio intangible*– que hoy se usa en esferas donde se maneja la cultura como un recurso, conllevan e imponen estereotipos y pensamientos occidentales sobre las comunidades de Cusco y sus textiles (Yúdice 2002, 118). Por consiguiente, y de acuerdo con Arnold y Espejo (2019, 2013) –la primera una antropóloga anglo-boliviana y la segunda una investigadora y artista plástica aymara– usaremos el término *tecnología textil*, ya que expresa mejor en español lo que es el textil en y para las comunidades de los Andes. Arnold y Espejo entienden la *tecnología* como:

el conjunto de relaciones sociales generadas en las actividades productivas, a través de las interacciones con el mundo material, en las propias comunidades de práctica textil (a escala individual, familiar y en las unidades mayores de ayllus, federaciones, etc.). Sostenemos que estas relaciones sociales adquieren sus significados específicos en el contexto de estas comunidades de práctica determinadas, cada una con sus distintas formas de práctica, histórica- y regionalmente construidas, que van más allá del sentido de tekhnē en griego. (Arnold y Espejo 2013, 28)

El término *tecnología textil* subraya que las comunidades de Cusco vienen desarrollando una tecnología desde más de 10,000 años, una que siguen elaborando hoy en día y que no implica únicamente la manipulación de materias físicas, sino también la elaboración de relaciones sociales y la sociedad en sí.

telar de cintura. Un telar indígena de los Andes compuesto por palos de madera de diferentes tamaños además de soguillas; es, técnicamente, igual al telar de cuatro estacas excepto en dos aspectos. Primero, en el telar de cintura se amarra un lado a un poste o árbol, mientras que el otro lado a la cintura de la tejedora quien usa su cuerpo para controlar la tensión del telar. Segundo, en el telar a cintura se puede crear textiles un poco más grandes que en el telar de cuatro estacas, alcanzando un ancho máximo aproximado de 70 cm y un largo máximo aproximado de 5 m. Las comunidades de Cusco suelen usar el telar de cintura o el telar de cuatro estacas y solo en pocas comunidades usan los dos tipos de telares. En algunas comunidades, como Accha Alta, emplean una fusión entre el telar de cintura y el telar de cuatro estacas donde las dos esquinas de un lado se amarran a dos estacas mientras que el otro lado se amarra a la cintura de la persona tejedora. Ver

anexo 3. (Callañaupa 2009, 53; Callañaupa 2012, 83-4; Callañaupa 2017, 37-8; comunicación personal con el CTTC).

telar horizontal. Un telar indígena de los Andes compuesto por palos de madera de diferentes tamaños y soguillas; también se conoce como el telar de cuatro estacas. En este, se amarra las cuatro esquinas del telar a cuatro estacas en el suelo; la persona tejedora se sienta adelante del telar para tejer. El telar horizontal es, técnicamente, igual al telar de cintura; con ambos se puede tejer las mismas técnicas y tipos de textiles. El telar de cintura difiere del telar horizontal, pues en este último se produce textiles más pequeños. Ver “telar de cintura” en el Glosario de términos en español. Ver anexo 4. (Callañaupa 2009, 53; Callañaupa 2012, 83-4; Callañaupa 2017, 37-8)

telar de cuatro estacas. Ver “telar horizontal” en el Glosario de términos en español.

telar a pedal. Un telar europeo, traído por los españoles a los Andes e implementado por ellos en los obrajes, talleres donde los españoles obligaron a las mujeres y hombres de los Andes a producir tela simple en técnicas europeas durante el Virreinato de Perú. Ver anexos 26 y 27. (Callañaupa 2009, 54; Dorrego 2017, 121; Arnold y Espejo 2013, 86; Jiménez 1999, 26; Acevedo 1999, 732).

tops. La fibra de alpaca, oveja u otra que ha sido procesada y peinada, lista para hilar (Grupo Michell S.f.j)

trama. El hilo horizontal, en un textil hecho en telar, que se pasa por la urdimbre al momento de tejer. Ver anexos 3 y 4. (Callañaupa 2009, 53; Callañaupa 2017, 47).

urdimbre. El hilo vertical, en un textil hecho en telar, por el cual se pasa la trama al momento de tejer. Dado que los textiles de los Andes, en su mayoría, son de faz urdimbre, el proceso de *urdir* –alistar la urdimbre para montarla en el telar– resulta el paso más importante en el proceso de crear un textil. Es en este momento cuando una persona tejedora toma decisiones sobre el tamaño, colores, técnicas, diseños y otros aspectos de su textil. Ver anexos 3 y 4 (Callañaupa 2009, 54; Callañaupa 2012, 81; Callañaupa 2017, 36).

urdimbre complementaria. Una técnica de tejer con telar donde los diseños y la estructura del tejido se forman con los hilos de la urdimbre. En esta técnica, la urdimbre constituye dos capas de pares de hilos complementarias. Es decir, para cada hilo en la capa de urdimbre de arriba hay un hilo que le corresponde en la capa de urdimbre de abajo. Estos pares de hilos complementarios son necesarios tanto para formar la estructura del tejido como para formar los diseños: aquí, estructura y diseño son inseparables. La

capa de urdimbre de arriba es un color diferente de la de abajo. La tejedora elige entre los hilos de arriba y los hilos de debajo para formar el diseño. Así, crea un textil donde el diseño se ve en ambos lados (no hay una cara incorrecta), pero con los colores al reverso. La urdimbre complementaria es una técnica importante en los Andes y la más común entre las comunidades de Cusco; la estructura de esta técnica expresa la dualidad de la cosmovisión andina, ya que se base en pares de hilos. Ver “doble cara” en el Glosario de términos en español. Ver anexo 5. (Callañaupa 2009, 70; Callañaupa 2012, 92; Callañaupa 2017, 48; Arnold y Espejo 2019, 67).

urdimbre suplementaria. Una técnica de tejer con el telar donde los diseños se forman con hilos de la urdimbre que no son parte de la estructura misma del tejido. Los hilos de la urdimbre que la tejedora manipula para formar los diseños constituyen hilos suplementarios en la urdimbre, es decir, hilos extra que no son necesarios para formar la estructura del tejido. En esta técnica, los hilos de la urdimbre que forman el diseño flotan por encima de la estructura del tejido que se forma con otros hilos de la urdimbre. Así, las personas tejedoras elaboran textiles donde el diseño se ve en un solo lado; el lado ‘incorrecto’ forma lo que se puede pensar como el negativo de la foto o del diseño en este caso. La urdimbre suplementaria es la segunda técnica más común en la región de Cusco. Aunque por muchos años se teorizó que fue una técnica que las personas tejedoras de los Andes inventaron durante la época colonial, ahora se teoriza que constituye una técnica que precede la invasión de Abya Yala. Ver *ley* y *ley pallay* en el Glosario de términos en quechua. Ver anexo 6. (Callañaupa 2009, 70; Callañaupa 2012, 92; Callañaupa 2017, 57; Arnold y Espejo 2019, 195).

Glosario de términos en quechua

Awana. Telar; hoy en la región de Cusco, las personas tejedoras usan dos tipos de telares indígenas: el telar de cintura y el telar de cuatro estacas, el segundo también conocido como el telar horizontal. Ver anexos 3 y 4. (Callañaupa 2009, 53 y 108).

Aysa q'iswa. Diseño de una sogá halando, que proviene de Chinchero. Se teje en la técnica de doble cara de dos colores. Ver anexo 25, figura 414. (Callañaupa 2012, 109).

Chakra. Campo agrícola (Callañaupa 2017, 11).

Chaska de tres colores. Diseño de estrellas en la técnica de doble cara de tres colores del distrito de Chinchero. Ver “doble cara de dos colores / doble cara de tres colores” en el Glosario de términos en español. Ver anexo 25, figura 414. (Callañaupa 2012, 120; Callañaupa 2017, 54).

Chili-chili o Chilis. Diseño de una planta medicinal para la inflamación que crece en los valles y punas; se usa la raíz en infusiones. El diseño proviene del distrito de Chinchero y se teje en la técnica de doble cara de tres colores (Callañaupa 2012, 116).

Ch'iñipuytu. Diseño compuesto de varias líneas del diseño *tanka ch'uru*; se puede combinar cualquier cantidad de *tanka ch'uru* para formar *ch'inipuytu*. Ver Anexo 17, Figura 379. (Callañaupa 2012, 102).

Chukay. Unión que junta los dos lados de un textil, por ejemplo, los dos lados de una *lliqlla* o un poncho; muchas veces, el *chukay* es una unión funcional y decorativa. Distintas comunidades usan diferentes *chukay*, por ejemplo, en el distrito de Chinchero las tejedoras cosen un *chukay* en forma de zig-zag que se llama *q'enqo*, mientras que en la comunidad de Mahuaypampa cosen un *chukay* que se llama *ñaccha* o peine. Ver anexo 8. (Callañaupa 2009, 60; Callañaupa 2017, 132).

Chullo. Gorro hecho en la técnica de tejido a palitos. Cada comunidad de Cusco tiene su propio estilo de *chullo*. Ver anexo 7. (Callañaupa 2009, 35-41; Callañaupa 2017, 71-7).

Chuspa. Bolsa pequeña que tanto las mujeres como los hombres usan para varios propósitos, entre ellos, se encuentra la *chuspa* decorativa que las personas emplean de adorno únicamente durante ocasiones especiales, por ejemplo, en danzas. También, la *chuspa* pequeña que se utiliza para llevar las hojas de coca y/o el dinero (Callañaupa 2009, 36-9).

Durazno ruru. Diseño de la pepa de un durazno, proviene de la provincia de Chumbivilcas en la región de Cusco. Ver anexo 21, figura 392. (Callañaupa 2009, 80).

Hanin. Un lado de la pareja complementaria *hanin / hurin* que los Inka usaron para estructurar su mundo binario donde todo se configuraba como parte de una pareja inseparable. Es decir, ningún lado podía existir sin su otra mitad. *Hanan* indica todo lo que es –en términos espaciales– a la derecha o arriba; en cuanto al género, abarca lo masculino. La agricultura y el tejido constituyen un ejemplo de una pareja de *hanin* y *hurin* donde la agricultura era *hanin* y el tejido *hurin*. Tanto los frutos de la agricultura y el tejido alimentaban la sociedad, la cual no podría existir sin ninguna de estas. (Lyon 2013, 21 y 36). Los términos en quechua para el tejido y para la agricultura expresan esta dualidad, ver *pallay* (verbo) en el Glosario de términos en quechua. (Berlo 1992, 120).

Huacac ñawi. Diseño de los ojos de la vaca. Se teje de manera distinta dependiendo de la comunidad, por ejemplo, el diseño *huacac ñawi* de la comunidad de Mahuaypampa varía del diseño *huacac ñawi* del distrito de Chinchero. Ver anexo 21, figura 493. (Callañaupa 2009, 82; Callañaupa 2012, 106).

Hurin. Un lado de la pareja complementaria *hanin / hurin*. *Hurin* se refiere a todo lo que es –en términos espaciales– a la izquierda o debajo; en cuanto al género, abarca lo femenino. Ver *hanin* en el Glosario de términos en quechua. (Lyon 2013, 21 y 36).

Illawa. Lizo, la parte del telar que permite halar hacia arriba –y así separar– una capa de la urdimbre de la otra. Ver “lizo” en el Glosario de términos en español. Ver anexos 3 y 4. (Callañaupa 2009, 53; Callañaupa 2012 84-5; Callañaupa 2017, 40).

Inti chinkapushan. Un diseño de la Nación Q’eros que –en términos espaciales– refiere a la *llaqta* (pueblo) o al oeste, mientras que –en términos de tiempo– refiere al atardecer. Ver anexo 24, figura 409. (Silverman 2008, 151).

Jakira. Una técnica de urdimbre complementaria que emplea varios *illawa* y que crea un textil grueso y resistente; las personas tejedoras usan la técnica de *jakira* para tejer *chumpi* (fajas) que los hombres usan para sostener y proteger la espalda cuando trabajan en la *chakra* (campo agrícola). No tejen *jakira* en *lliqlla* o ponchos, ya que la técnica es demasiado gruesa y poco flexible (Callañaupa 2009, 70; Callañaupa 2017, 55).

Kanto. El borde de un tejido hecho en telar (Taller Tres 2000).

Kaulla. Batidor o separador, un palo de madera que se usa para ajustar la trama y mantener abierto el espacio entre las dos capas de urdimbre en el telar. Ver anexos 3 y 4. (Callañaupa 2009, 53; Callañaupa 2017, 40).

Kinsamanta iskay uya. Técnica de doble cara de tres colores. Ver “doble cara de dos colores / doble cara de tres colores” en el Glosario de términos en español. Ver anexo 5, figura 11. (Silverman 2008, 12).

Kuti. Diseño de una azada, herramienta usada para voltear la tierra durante la cosecha de tubérculos. Ver anexo 17, figura 345. (Callañaupa 2012, 105).

Llaqta. Pueblo; también se usa esta palabra para referirse a una ciudad.

Ley / Ley pallay. Técnica de urdimbre suplementaria, también se usa el término *ley pallay* para referirse a esta técnica. Ver “urdimbre suplementaria” en el Glosario de términos en español (Callañaupa 2009, 70; Callañaupa 2012, 128; Callañaupa 2017, 57; Arnold y Espejo 2019, 195).

Lliqlla. Manta usada por las mujeres como decoración, para protegerse del frío y cargar cosas. La *lliqlla* está compuesto de dos lados, es decir, dos textiles cosidos juntos. Su composición simétrica lleva tanto significado como los diseños mismos, los cuales no pueden ser interpretados fuera de su soporte. Ver *chukay* en el Glosario de términos en quechua. Ver anexo 8. (Callañaupa 2009, 25 y 33; Lyon 2013, 13-5).

Listas o listan. Líneas de color que se colocan entre la *pampa* (tejido llano) y un *pallay* (diseño), o entre un *pallay* y otro. Ver anexo 8. (Callañaupa 2012, 30; Silverman 2008, 158).

Luraypu. Diseño icónico de Chinchero que solo se teje en este distrito. Mientras que muchos diseños se comparten entre comunidades y no necesariamente pertenecen a un solo lugar, *luraypu* es un diseño netamente chinchero y el diseño con el que más se identifican las personas tejedoras de esta zona. Ellas/os siempre tejen *luraypu* al medio de la sección de diseños en su *lliqlla*, señalando que, sin la presencia de *luraypu*, su *lliqlla* no está completa. La palabra *luraypu* es el nombre propio del diseño y no lleva ningún otro significado. Ya que la planta medicinal *lorapu* suena parecido al nombre de este diseño, muchas personas confunden la planta con el diseño, indicando incorrectamente que el diseño representa esta planta medicinal que se usa como un anti-inflamatorio. En realidad, las personas tejedoras de Chinchero no entienden completamente que significa el diseño *luraypu*, pero indican que está compuesto por varios diseños pequeños: *q'iswa*, *kuti* y *wacac ñawin*. Ver anexo 25, figura 414. (Lyon 2013, 16; Callañaupa 2012, 112).

Maketo. Protector de brazos hecho en la técnica de tejido a palitos, usados por los hombres para el trabajo agrícola; esta prenda se originó durante la época colonial. Ver anexo 7, figura 18. (Callañaupa 2012, 56).

Mayu q'enqo. Diseño de un río en la forma de zig-zag; se teje en muchas comunidades de diferentes maneras, incluyendo en los distritos de Chinchero y Pitumarca, y en la comunidad de Patabamba. Ver anexo 17, figura 371. (Callañaupa 2012, 104).

Mini. Trama; ver “trama” en el Glosario de términos en español. (Callañaupa 2009, 53; Callañaupa 2017, 47).

Montera. Sombrero; cada comunidad de Cusco tiene su propio estilo de *montera*, la cual data de la época colonial (Callañaupa 2009, 23).

Ñut'u raphi. Diseño de hojas pequeñas de la provincia de Chumbivilcas en la región de Cusco. Ver anexo 21, figura 397. (Callañaupa 2009, 79).

Pallay. Sustantivo. Diseño (Franquemont y Franquemont 1987, 76; Callañaupa 2012, 89).

Pallay. Verbo. Recoger; en el caso del tejido, indica la acción de recoger los hilos para formar el diseño mientras que, en el caso de la agricultura, indica la acción de recoger papas u otros tubérculos de la *chakra* (campo agrícola) (Heckman 1998, 186; Franquemont y Franquemont 1987, 76; Callañaupa 2012, 89).

Pallay de animales. Técnica de urdimbre complementaria en que se altera líneas donde se recoge los hilos en pares, y otras líneas donde se pasa la trama sin recogerlos. Esta técnica se base en la idea de formar diseños por conectar ‘bloques’, los cuales son unidades de dos hilos de la urdimbre, así formando la impresión de cuadritos conectados o ajedrezados. De esta manera, una tejedora puede formar con rapidez los diseños que son, sobre todo, animales u objetos como jarras de donde la técnica obtiene su nombre. En inglés, la técnica es conocida como *pebble weave* debido a los puntos regulares que se forman tanto en las figuras como en el fondo; en quechua, también es conocida como *pata pallay*. Ver anexo 17, figuras 339, 341, 347, 353, 359, y 373. (Callañaupa 2009, 70; Callañaupa 2012, 130; Callañaupa 2017, 56).

Pampa o pampan. Tejido llano, representa la tierra no cultivada o el campo agrícola preparado para sembrar, pero aún no sembrado; muchas *lliqla* y ponchos llevan una sección de *pampa* de un solo color en ambos lados. Ver anexo 8. (Callañaupa 2012, 29-30; Franquemont y Franquemont 1987, 76; Silverman 2008, 157; Arnold 1997, 106).

Papa tika. Diseño de la flor de papa que se teje en muchas de las comunidades de Cusco, generalmente, se elabora en la técnica de *ley*. Ver anexo 17, figuras 337 y 363. (Callañaupa 2009, 78).

Pata pally. Técnica de urdimbre complementaria que se usa para tejer rápidamente animales y objetos como jarras; también conocida como *pally de animales*. Ver *pally de animales* en el Glosario de términos en quechua. (Callañaupa 2009, 70; Callañaupa 2012, 130; Callañaupa 2017, 56).

Pilli inti. Diseño que –en término espaciales– se refiere al campo donde se pastorean los animales; proviene de la Nación Q’eros. Ver anexo 24, figura 410. (Silverman 2008, 153).

Puntas. Diseño de montañas que se teje en muchas comunidades, por ejemplo, en el distrito de Chinchero y en las comunidades de Chahuaytire y Mahuaypampa. Ver anexo 17, figura 355. (Callañaupa 2009, 87; Callañaupa 2012, 115; Silverman 2008, 159).

Q’ampo. Diseño que –en términos espaciales– representa un campo de cultivo; proviene de la Nación Q’eros. Ver anexo 24, figura 412. (Silverman 2008, 164).

Q’enti. Diseño de un picaflor, se teje en varias comunidades de Cusco. Ver anexo 3, figura 10. Ver anexo 17, figura 339; ver anexo 5, figura 11. (Callañaupa 2009, 82).

Q’ocha. Diseño de lagunas que se teje en varias comunidades, por ejemplo, en la comunidad de Accha Alta y en el distrito de Pitumarca. Ver anexo 22, figuras 399 y 400; anexo 24, figura 411. (Callañaupa 2009, 85; Silverman 2008, 154).

Raki-raki. Diseño que posiblemente representa un helecho. El verbo *raki-raki* es *separar, dividir, distribuir y repartir* en quechua, por lo cual, se teoriza que el nombre de este diseño se refiere a la manera en que este se divide en secciones de tres colores. Como sustantivo, *raki-raki* se refiere a un tipo de helecho; pues se parece en algo a la hoja de esta planta y se teoriza que también podría representarla. (Callañaupa 2012, 115-6).

Sara rapi. Diseño que representa las hojas del maíz, proviene de la comunidad de Santa Cruz de Sallac. Ver anexo 23, figura 407. (Callañaupa 2009, 79).

Tanka ch’uru. Diseño con múltiples significados, las personas tejedoras en varias comunidades lo llaman la madre de todos los diseños, ya que en estas comunidades es el primer diseño que una persona tejedora aprende y le proporciona los principios fundamentales del tejido. *Tanka* se refiere a un palito bifurcado mientras que *ch’uru* indica caracol o concha; en el distrito de Chinchero, los diseño pequeños que se aprende primero llevan el nombre de *ch’uru*. El diseño *tanka ch’uru* también representa el Tahuantinsuyo –el imperio Inka– con sus cuatro regiones: Chinchasuyo (al norte), Antisuyo (al este), Collasuyo (al sur), y Cuntinsuyo (al oeste), con Qosqo (Cusco) –la capital– al centro. (Callañaupa 2012, 101; Callañaupa 2017, 49; Lyon 2013, 18-9 y 39).

Tawa t'ika q'ocha. Diseño que –en términos espaciales– se refiere a una laguna de cuatro soles: este, norte, oeste y sur; en términos de tiempo, se refiere al amanecer, medio día, el atardecer y media noche. Proviene de la Nación Q'eros. Ver anexo 24, figura 411. (Silverman 2008, 152).

Ticlla. Técnica de trama y urdimbre discontinua; en esta, la persona tejedora puede cambiar el color de trama o urdimbre donde guste a través de palos que inserta en la urdimbre y/o trama. La técnica de *ticlla* proviene de los Paracas y Nazca en la costa sur de lo que luego sería considerado Perú; es una técnica endémica a las culturas indígenas de la zona: no se conoce de ninguna otra cultura del mundo que también lograra desarrollar la técnica de *ticlla*. Hoy en la región de Cusco, solo las personas tejedoras del distrito de Pitumarca saben como tejer con *ticlla* (Callañaupa 2009 72; Callañaupa 2017, 63; Manrique 1999, 48; Frame 1999b, 284).

Tocapu. Diseños geométricos organizados de manera ajedrezada en los textiles de los Inka; existen diferentes tipos de *tocapu*, su calidad y cantidad en una prenda indica el estatus social de su portador, entre otros posibles significados (Arnold 2016, 136; Heckman 2003, 51; Silverman 1999, 810; Rowe 1999, 587).

Waraqa. Honda; se usan las hondas para cazar, para proteger las cosechas de los pájaros, para arrear las alpacas, llamas, ovejas y otros animales, y para usos rituales en danzas. Sobre todo, son los hombres quienes suelen tejer las *waraqa*, para una mujer, como forma de indicar su cariño. (Callañaupa 2017, 125).

Wasa watana. Técnica de urdimbres cruzadas; se emplea esta técnica en *watana* (cintas pequeñas) que se tejen muy fino. Las personas tejedoras usan las *wasa watana* para decorar sus *monteras* o en danzas (Callañaupa 2009, 73; Callañaupa 2017, 95-6 y 123).

Watay. Técnica de urdimbre atada y teñida, denominada *teñido en reserva* en español o *ikat* en inglés. En esta, la tejedora usa una soguilla para amarrar fuertemente una hoja de maíz alrededor de ciertas secciones de la urdimbre para luego teñirla. Una vez teñida, la tejedora saca las secciones atadas de la urdimbre, las cuales no han sido teñidas, pues el tinte no pudo penetrar las partes de la urdimbre envueltas en las hojas de maíz. Ahora, la tejedora arma la urdimbre en su telar; al momento de tejer, las secciones teñidas y no teñidas forman el diseño. La técnica proviene de los Nazca y Huari; hoy en la región de Cusco, las personas tejedoras de la comunidad de Santa Cruz de Sallac emplean *watay* en sus textiles, así como las personas tejedoras del distrito de Ccatcca (Callañaupa 2009 72; Callañaupa 2017, 59-62; Frame 1999a, 338; Manrique 1999, 56).

Introducción

Esta no es solo una investigación factual sino la posibilidad de trazar mapas de saberes para repensar los conflictos sociales desde perspectivas que abran un camino a la resolución de los mismos.
(Silva 2018, 14).

Prácticas de apropiación entretienen a las personas involucradas en la producción y venta de textiles en la región de Cusco, Perú, formando una red de interacciones que se expande desde lo local hasta lo internacional. En las comunidades de la región de Cusco, las personas tejedoras indígenas participan en una compleja práctica de apropiación de diseños, materiales, técnicas y tecnología que encuentran en los textiles de otras personas tejedoras, en las prácticas de otras comunidades o en el mercado global. A menudo emplean la apropiación como una estrategia de innovación, creatividad, sobrevivencia y/o subversión para negociar su relación con otros actores del trabajo textil, las redes de producción y comercio, y la exportación. Por otro lado, actores locales e internacionales emplean máquinas industrializadas para plagiar los diseños, colores y estructuras de los textiles de las personas tejedoras cusqueñas. Negociantes en Bolivia y China producen y distribuyen telas industriales en masa que parecen estar hechas a mano en el estilo de las comunidades de Cusco. Para complejizar el escenario, en los últimos diez años, sujetos ‘emprendedores’ de las comunidades de Cusco lograron acomodar el telar a pedal para tejer diseños en técnicas andinas que antes solo podían tejerse en el telar de cintura.³ Este uso del telar a pedal modificó modos de producción en función de las demandas de mercados dominantes y puso en cuestión cómo se debía definir *lo hecho a mano*: bajo la lógica occidental o indígena. Además, grandes empresas nacionales copian y reproducen a máquina los diseños, estilos e imagen de los textiles de las personas tejedoras cusqueñas.

Esta compleja red de apropiaciones constituye la realidad que las comunidades de Cusco enfrentan a diario. Mientras que la apropiación es una práctica común entre los actores del mundo textil cusqueño, solo los casos de plagio realizados por las grandes empresas de la moda son los que generan noticias e interés para las personas fuera de las comunidades. En esta tesis, trataremos tanto los casos de plagio efectuados por las

³ El telar a pedal es un telar europeo traído por los españoles, mientras que el telar de cintura constituye un telar indígena de los Andes.

grandes empresas de la moda como los otros tipos de apropiaciones que no han recibido la atención que merecen, aunque generan igual preocupación a las personas tejedoras cusqueñas. Es importante reconocer que, en la región de Cusco, la apropiación funciona en varios niveles y relaciones de poder: tanto dentro y entre las diferentes comunidades de personas tejedoras indígenas, los diversos actores locales y el mercado global dominante. La apropiación no ocurre únicamente entre las comunidades de personas tejedoras y las grandes empresa nacionales o internacionales. Pues, clave a los diferentes casos de apropiación en esta zona de los Andes son cuestiones de orden ético, económico, político y jurídico que ahora forman parte de un discurso global sobre los derechos de los pueblos originarios a su propiedad intelectual.

Así que, la investigación aquí presentada lleva a cabo cartografías de la red de apropiaciones que constituye el mercado textil cusqueño, realizadas en conjunto con las personas tejedoras jóvenes de siete comunidades de Cusco. Los mapas no solo presentan la actual realidad de la producción y negocio de textiles y telas en la región de Cusco, sino también un análisis de lo señalado y propuestas para generar cambios en el mercado como una forma de garantizar los derechos colectivos que las personas tejedoras tienen a la propiedad intelectual de sus textiles. En vista del discurso global y el contexto local en Cusco donde cada año se complejizan las diferentes maneras de apropiar, esta tesis responde a las preguntas: ¿bajo qué circunstancias, las personas tejedoras de las comunidades de Cusco consideran la apropiación un mecanismo productivo de innovación, sobrevivencia u otro, para su tecnología textil? Y, ¿bajo qué circunstancias se vuelve una preocupación que amenaza la integridad de la tecnología textil andina? Mediante diálogos entre las personas jóvenes tejedoras de siete comunidades de Cusco y la investigadora de esta tesis, exploramos la apropiación como una práctica común entre el conjunto de actores textileros y la red de poder que componen. Así, evaluamos las diversas maneras de apropiar y la auto-percepción que tuvieron las personas jóvenes tejedoras sobre sus derechos colectivos en cuanto a estos casos. Juntas/os, consideramos las posibilidades de construir redes alternativas de solidaridad que podrían fomentar un futuro más justo donde se proporcione mayor valor socioeconómico para la tecnología textil andina y las personas tejedoras de las comunidades de Cusco. Pues esta tesis no se detiene solamente en analizar la red de apropiaciones en Cusco, sino aspira a contribuir, de manera constructiva, a la lucha política de las personas tejedoras y sus comunidades por subvertir la distribución de poder en el mercado textil cusqueño.

Investigar, analizar y plantear propuestas para el cambio, en cuanto a las diversas formas de apropiaciones que ocurren en el mundo textil cusqueño, constituyó una vasta y compleja labor. La abordamos con una metodología participativa que buscó evidenciar, a través de tres mapas, las redes de poder que estructuran el mundo textil Cusqueño. El *Mapa Real del Flujo de Textiles en Cusco* –el primer mapa– representa el proceso de investigación y detalla nuestra aproximación a la situación actual del negocio de textiles en la región de Cusco, Perú.⁴ Este mapa conformó una herramienta visual que nos permitió juntar experiencias y conocimientos para articular las redes de poder que sostienen el accionar entre los actores implicados. A través del análisis crítico de los matices de apropiaciones cartografiados en sus puntos y nexos, establecimos el declive de poder entre los actores. Estas asimetrías de poder subrayaron apropiaciones que resultaron ser estrategias de innovación, sobrevivencia y/o subversión para la tecnología textil cusqueña, mientras que otras llegaron a violar los derechos colectivos de las personas tejedoras a su propiedad intelectual colectiva.

Fruto del análisis del primer mapa surgió el segundo, denominado *Mapa Idealista del Flujo de Textiles en Cusco*, que representa nuestra labor para deconstruir los desbalances de poder identificados en el Mapa Real.⁵ El Mapa Idealista constituye el reposicionamiento de las personas tejedoras dentro de las redes de poder en el mercado textil para brindarles mayor justicia socioeconómica. En otras palabras, conforma nuestra visión del mundo ideal donde se redistribuye el poder dentro del mercado textil cusqueño para que las personas tejedoras puedan controlar la producción, uso y venta de sus textiles –y/o sus apropiaciones– bajo sus propios términos. Sin embargo, conocedoras/es de las realidades que enfrentamos, trabajamos en la generación de soluciones prácticas para situaciones complejas que no brindan la resolución perfecta; transformamos el Mapa Idealista en el tercer mapa: el *Mapa de Propuestas Prácticas para un Flujo Justo de Textiles en Cusco*.⁶ Este último busca mediar entre nuestros sueños y consideraciones prácticas sobre lo que se pueda lograr a corto, mediano y largo plazo.

En vista de aquello, el primer capítulo de esta investigación delinea el marco teórico en cuanto a la apropiación que seguimos, además de la metodología y métodos de

⁴ Se puede acceder al Mapa Real a través del siguiente enlace: <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1Je8EG9mGUPNM57iCNw3NwH220VJYY9MG&usp=sharing>

⁵ Se puede acceder al Mapa Idealista a través del siguiente enlace: <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1dIFsCJZjnEQKl6FiIoCfhyc1lhEGEwTW&usp=sharing>

⁶ Se puede acceder al Mapa de Propuestas Prácticas a través del siguiente enlace: <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=14LcinSk1ZjRS-IbXYjBjOsYHmyax2rAD&usp=sharing>

la investigación que usamos. El segundo capítulo presenta los resultados del Mapa Real del Flujo de Textiles en Cusco, estableciendo las diferentes categorías de apropiación identificadas en el mundo textil cusqueño y trazando las redes y relaciones de poder implícitas en ellas. El tercer capítulo, a través del Mapa Idealista del Flujo de Textiles en Cusco, analiza las redes de poder detalladas en el Mapa Real, alterando este mapa para reflejar los sueños de las personas tejedoras jóvenes para un mundo más justo. Finalmente, el cuarto capítulo expone el Mapa de Propuestas Prácticas para un Flujo Justo de Textiles en Cusco que media entre el Mapa Real y el Mapa Idealista con el fin de gestionar planes a corto, mediano y largo plazo que el gobierno peruano, institutos públicos y privados, y las comunidades mismas pueden implementar para empezar a cambiar la distribución de poder en el mercado textil cusqueño. (ver Anexo 1).

Durante el largo y sinuoso camino que trazamos desde el Mapa Real hasta el Mapa de Propuestas Prácticas, nuestro entendimiento de la apropiación se clarificó mientras que desenredamos diversos factores que eran necesarios tomar en consideración acerca de cada caso. Entre estos factores, concluimos que los más importantes fueron las *relaciones de poder* además del *conocimiento superficial* o *profundo* que respaldaba cada apropiación. Por un lado, si la apropiación dependía de un desbalance de poder entre el apropiador y de quien apropiaba, casi siempre implicaba un tipo de apropiación que amenazaba a las personas tejedoras y su tecnología textil. En este caso, el apropiador gozaba del poder para apropiarse de las personas tejedoras con o sin su consentimiento, pues ellas no tenían el poder y control sobre el apropiador para detenerle. Por otro lado, si la apropiación dependía de un balance de poder relativamente equitativo entre el apropiador y de quien apropiaba, era mucho más probable que fuese un caso que apoyaba de una manera u otra a las personas tejedoras y su tecnología textil, ya que ellas contaban con el poder para participar por igual con el apropiador. La importancia del *poder* al concepto de apropiación está enfatizada por muchos autores, entre ellos: Kenneth Coutts-Smith (1991), Bruce Ziff y Pratima V. Rao (1997), y Brigitte Vézina (2019). Ya que desbalances de poder que favorecen al apropiador son claves al concepto, es un tema que siempre es y siempre será, en esencia, político y así parte de la lucha de los pueblos indígenas para su autodeterminación y soberanía (Ziff y Rao 1997, Loc. 101).

El tipo de conocimiento que facilitó una apropiación, y el tipo de conocimiento que aquella produjo, también resultaron claves en nuestras evaluaciones de cada caso. Siguiendo a Arjun Appadurai (1986) en su libro *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*, el conocimiento puede *eleva*r a un objeto a los ojos de la

sociedad (21). Continuando esta línea de pensamiento, Deepsikha Chatterjee (2020) sugiere que el conocimiento superficial puede *desvalorizar* un objeto a los ojos de la sociedad (58). Encontramos que las apropiaciones que amenazaban a las personas tejedoras y su tecnología textil se basaron en el conocimiento superficial y promovieron este mismo. Las apropiaciones que apoyaron de una manera u otra a las personas tejedoras y su tecnología textil se basaron en el conocimiento profundo y promovieron este mismo.

Pues, con base a estos dos factores principales, concluimos que los casos de apropiación entre las comunidades cusqueñas que resultaron estrategias de innovación, creatividad y/o sobrevivencia para la tecnología textil andina se basaron en relaciones de poder equitativas entre las personas tejedoras de las comunidades cusqueñas. Este balance de poder entre las personas tejedoras de la misma comunidad o de diferentes comunidades cusqueñas dependía, en parte, de la tecnología textil que usaron: ya sea andina u occidental. El uso de tecnología textil andina por parte de las personas tejedoras de las comunidades de Cusco, para apropiarse elementos de dicha tecnología entre las comunidades, fortaleció las relaciones entre estas. Es decir, este tipo de apropiación constituye un caso donde las personas tejedoras cusqueñas utilizan la tecnología textil Andina siguiendo su uso original: como una tecnología para crear, nutrir y fortalecer relaciones entre las personas, las comunidades, y entre los seres humanos y los seres del mundo natural (Arnold y Espejo 2013, 28). El uso de tecnología textil andina, entre personas y comunidades cusqueñas, mantiene un balance de poder al interior de las comunidades, pues las personas tienen acceso por igual a dicha tecnología. Además, esta apropiación se base en, y contribuye al, conocimiento profundo de la tecnología textil andina. Este tipo de apropiación solo es posible si la persona tejedora ya goza de un conocimiento profundo de la tecnología textil de su comunidad, sobre la base del cual puede aprender de, y apropiarse de, la tecnología textil de otras comunidades. Este tipo de apropiación promueve el conocimiento profundo, porque la persona tejedora está ampliando y fortaleciendo la tecnología textil de su comunidad por incorporar a más conocimientos andinos en ella.

Por otro lado, el uso del telar a pedal (tecnología occidental) para apropiarse entre personas tejedoras de los Andes sigue provocando debate mordaz entre ellas (en contraste a otras apropiaciones que provocan una respuesta unánime). Reconocemos que no resolvemos esta polémica, pues dicha meta no nos corresponde: es un asunto que solo se puede resolver internamente por parte de las mismas comunidades de Cusco y este proceso requiere tiempo. No obstante, como grupo de estudio deseamos expresar nuestras

conclusiones al respeto. Primero, acordamos de manera unánime que el telar a pedal debe obedecer la lógica indígena y no occidental en el contexto de Cusco, pues no cuenta como un proceso a mano sino a máquina: el telar a pedal produce tela semi-industrial, un producto que no se puede considerar hecho a mano siguiendo la lógica indígena del textil. Segundo, y solo después de mucho debate, logramos definir que para nosotras/os está bien si las personas tejedoras usan el telar a pedal para apropiarse entre las comunidades de Cusco, *mientras que no ponen a la venta* lo que se produce a través de esta apropiación. Pueden poner a la venta un producto en telar a pedal con diseños de su propia comunidad, pero no de otra. Pues esta conclusión tentativa en cuanto al telar a pedal busca mediar entre binarios simples de beneficioso/dañino y reconocer que este telar produce contradicciones confusas e interpretaciones inconclusas.

Si bien como grupo de estudio queremos dejar parcialmente abiertas nuestras conclusiones acerca del telar a pedal, como estudiante de maestría de esta tesis sí quiero señalar que al inicio me sentí confusa sobre las implicaciones del telar a pedal, pero que esta tesis me ayudó a clarificar mi postura al respeto. De manera unilateral, me parece que el telar a pedal amenaza a las personas tejedoras cusqueñas, sus comunidades y su tecnología textil, debido a tres factores: desigualdades de poder, el propósito por el cual las personas persiguieron este tipo de apropiación, y el tipo de conocimiento que promueve. Primero, se requiere de capital económico para invertir en telares a pedal. Así que, las apropiaciones usando este telar solo fueron posibles debido a las desigualdades de poder entre individuos con mayor o menor capital; lo cual pareció implicar desigualdades de género, ya que fueron los hombres quienes tenían el capital para invertir en telares a pedal. Segundo, estos hombres usaron los telares a pedal casi únicamente para llevar a cabo sus propios intereses económicos, no lo hicieron siguiendo los intereses de una asociación o de una comunidad. No lo hicieron para fortalecer las relaciones entre ellos y otros seres. No lo hicieron para desarrollar la tecnología textil andina. Al contrario, pues el uso del telar a pedal, para copiar elementos de la tecnología textil andina, daña activamente las relaciones entre personas y entre comunidades. Tercero, el telar a pedal promueve el conocimiento superficial, ya que esta apropiación se base en la reducción de la complejidad de la tecnología textil cusqueña, usando *illawa* para reproducir en masa unos cuantos diseños estandarizados y más simples.

Solo llegué a estas conclusiones luego de contemplar, al inicio, que la apropiación de tecnología textil occidental –es decir, el uso del telar a pedal para reproducir diseños y técnicas de las comunidades de Cusco– podría ser subversiva. El telar a pedal conformó

una herramienta de dominación y control durante la época colonial, cuando los españoles obligaron a los pueblos indígenas de los Andes a trabajar en los obrajes, dejando de lado su tecnología textil andina para aprender el uso de un telar europeo simple y semi-industrial. Ahora que las comunidades de Cusco están re-tomando el telar a pedal bajo su propia iniciativa; esto parecía constituir la subversión de un viejo mecanismo de opresión que se ha convertido en un mecanismo de sobrevivencia en un mercado capitalista. Terminé rechazando esta interpretación con base en la teoría de Stuart Hall (2010) sobre las apropiaciones realizadas por pueblos ‘otros’. Hall señala que los actos subversivos de apropiación son aquellos donde *el primitivo* está fuera de control (519). Un acto de apropiación no es subversivo si el primitivo no se escapa de la dominación del occidente y no logra expresarse a sí mismo a través de la manipulación de la tecnología occidental (519). Pues, concluí que el telar a pedal no fue subversivo, ya que el primitivo no se escapó de control sino permaneció bajo el control del occidente. Las personas tejedoras usaron el telar a pedal –tecnología occidental– para hablar el idioma del occidente. Es decir, usaron el telar a pedal para producir *tela* –mercancía comercial para un mercado capitalista– en lugar de usar tecnología occidental para producir *textiles* –objetos y sujetos para crear y estructurar la sociedad andina y todas sus relaciones (Arnold y Espejo 2013, 349). Las personas tejedoras que apropiaron el telar a pedal del occidente usaron este telar para fabricar un producto en masa –tela– y así adecuarse a un mercado capitalista que exige la competencia individualista. Estas personas no usan el telar a pedal para crear un producto indígena –textiles– para desarrollar la tecnología textil andina en beneficio de toda la comunidad. Así que, concluyo yo que el telar a pedal resultó, no una apropiación subversiva, sino una que amenazaba la integridad de la tecnología textil andina.

De igual modo, concluimos en opinión unánime que las apropiaciones representadas por las telas industriales y los plagios perpetrados por las grandes empresas de la moda como Kuna y Sol Alpaca violaron flagrantemente los derechos de las comunidades a su propiedad intelectual. Las telas y prendas industriales producidas en su mayoría en Bolivia y China dependen de las mismas desigualdades de poder representadas por el telar a pedal, pero llevados al siguiente nivel: constituyen la progresión mecánica desde tela producida en un telar semi-industrializado a tela producida en un telar totalmente industrializado. A la tela y prenda industrial terminamos denominándolas una *réplica auténtica* en el sentido irónico, ya que han usurpado con tanta eficacia al textil de las comunidades de Cusco que parece más *real* que el original. En consecuencia, la tela y prenda industrial promueven el conocimiento superficial y

generan competencia extrema para las personas tejedoras de Cusco. Así que, resultó la apropiación que *más* amenazaba a las personas tejedoras y la tecnología textil cusqueña. Finalmente, los plagios realizados por grandes empresas nacionales e internacionales dependen de desigualdades de poder astronómicas entre estas y las comunidades de Cusco y evidentemente perjudican a los derechos colectivos de las personas tejedoras andinas a sus textiles.

A fin de cuentas, encontramos en el Mapa Real que la diferencia entre apropiaciones que amenazaban o no a la tecnología textil andina dependieron de dos factores claves. El declive de poder entre los actores involucrados y si se basó en, y si se promovió, el conocimiento profundo o superficial. Pues las apropiaciones basadas en el conocimiento superficial tendían a ser casos donde las personas tejedoras se adecuaron al occidente y su mercado capitalista, mientras que las apropiaciones basadas en el conocimiento profundo tendían a ser casos donde ellas lograron liberarse del occidente y el primitivo salió del control. Consecuentemente, nuestros sueños para un mundo diferente en el Mapa Idealista buscan apoyar este esfuerzo *primitivo* mientras que lucha para superar los límites, constricciones y opresiones del occidente en búsqueda de la expresión libre de su propio lenguaje. Nuestras propuestas para generar cambios a corto, medio y largo plazo en el Mapa de Propuestas Prácticas buscan crear los espacios donde el primitivo en Cusco tendrá lo que necesita para liberarse del control y superar las limitaciones con que el occidente busca controlarlo.

Tabla 1

Equipo de Investigación de la Tesis “Prácticas de apropiación en el mundo textil andino: Cartografiando redes de poder alternativas con personas jóvenes tejedoras de las comunidades de Cusco, Perú”

País	Departamento	Provincia	Distrito	Comunidad	Asociación / Instituto	Investigador/a
EE.UU.	--	--	--	--	Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador	Sarah Lyon
Perú	Cusco	Acomayo	Acopia	Acopia	Asociación "Centro de Tejedores Cuatro Lagunas de Acopia"	Tejedora anónima
Perú	Cusco	Acomayo	Acopia	Acopia	Asociación "Centro de Tejedores Cuatro Lagunas de Acopia"	Rocío Gonzales Pfurturi
Perú	Cusco	Acomayo	Acopia	Acopia	Asociación "Centro de Tejedores Cuatro Lagunas de Acopia"	Paula Melina Condori Nina
Perú	Cusco	Calca	Calca	Accha Alta	Asociación "Centro de Tejedores Munay Pallay Awaqkuna de Accha Alta"	Nery Condori Laime
Perú	Cusco	Calca	Calca	Accha Alta	Asociación "Centro de Tejedores Munay Pallay Awaqkuna de Accha Alta"	Lourdes Julia Chura Gutierrez
Perú	Cusco	Calca	Calca	Accha Alta	Asociación "Centro de Tejedores Munay Pallay Awaqkuna de Accha Alta"	Presetacion Huaman Huallpa
Perú	Cusco	Calca	Calca	Accha Alta	Asociación "Centro de Tejedores Munay Pallay Awaqkuna de Accha Alta"	Tejedora anónima
Perú	Cusco	Calca	Coya	Patabamba	Asociación "Centro de Tejedores Away Paccarichiq Pallay Tika de Patabamba"	Tejedora anónima
Perú	Cusco	Calca	Coya	Patabamba	Asociación "Centro de Tejedores Away Paccarichiq Pallay Tika de Patabamba"	Tejedora anónima
Perú	Cusco	Calca	Coya	Patabamba	Asociación "Centro de Tejedores Away Paccarichiq Pallay Tika de Patabamba"	Tejedora anónima
Perú	Cusco	Calca	Pisac	Chahuaytire	Asociación " Centro de Tejedores Inka Pallay de Chahuaytire"	Robertina Ylla Velasquez
Perú	Cusco	Calca	Pisac	Chahuaytire	Asociación " Centro de Tejedores Inka Pallay de Chahuaytire"	Cintia Ylla Huaman
Perú	Cusco	Calca	Pisac	Chahuaytire	Asociación " Centro de Tejedores Inka Pallay de Chahuaytire"	Nehomi Ana Guerra Quispe
Perú	Cusco	Calca	Pisac	Chahuaytire	Asociación " Centro de Tejedores Inka Pallay de Chahuaytire"	Rony Quispe Ylla
Perú	Cusco	Calca	Pisac	Chahuaytire	Asociación " Centro de Tejedores Inka Pallay de Chahuaytire"	Sonia Ylla Chicche

Perú	Cusco	Calca	Pisac	Chahuaytire	Asociación " Centro de Tejedores Inka Pallay de Chahuaytire"	Evangelina Guerra Quispe
Perú	Cusco	Canchis	Pitumarca	Pitumarca	"Asociación Tejedores Munay Ticlla del Distrito de Pitumarca"	Ribertina Huaman Rojo
Perú	Cusco	Canchis	Pitumarca	Pitumarca	"Asociación Tejedores Munay Ticlla del Distrito de Pitumarca"	Yuly Katy Quispe Rojo
Perú	Cusco	Canchis	Pitumarca	Pitumarca	"Asociación Tejedores Munay Ticlla del Distrito de Pitumarca"	Alipio Melo Irco
Perú	Cusco	Canchis	Pitumarca	Pitumarca	"Asociación Tejedores Munay Ticlla del Distrito de Pitumarca"	Nelida Choque Irco
Perú	Cusco	Urubamba	Chinchero	Chinchero	"Asociación de Tejedores Awayriqcharicheq de Chinchero"	Maribel Quispe Quillahuaman
Perú	Cusco	Urubamba	Maras	Mahuaypampa	Asociación " Centro de Tejedores Virgen Inmaculada Concepción de Mahuaypampa"	Medalit Gimena Torres Huaman

Fuente y elaboración propias.

Capítulo primero

Marco teórico y metodología: Procesos de descolonización

En enero del 2015, Susana Harp⁷ –cantante mexicana– dirigió la atención del mundo hacia un caso de apropiación de un *huipil* (blusa tradicional) perpetrado por la diseñadora francesa Isabel Marant (Castillo 2017, 175). En una tienda de Nueva York, Harp encontró un vestido bordado de la colección primavera-verano 2015 de esta diseñadora lo cual constituyó una copia casi exacta de la blusa *xaam nixuy* de la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca (Rangel 2018, 675). Tajëew Díaz, un miembro de la comunidad, enfatizaría que las únicas diferencias entre las dos prendas fueron la tela y donde se encontraban (Castillo 2017, 175). Aunque, sí, había dos diferencias más: en tanto los *ayuuk*⁸ elaboraban a mano y vendían su huipil original por aproximadamente 300 pesos mexicanos, Marant produjo su vestido industrialmente y lo puso a la venta por USD \$365, o 4500 pesos mexicanos (Vézina 2019, 2). Marant nunca pidió permiso ni autorización de la comunidad de Santa María para el uso de sus diseños en una prenda comercial. Tampoco atribuyó el origen de su producto a esta comunidad; en su página web, la diseñadora solo hizo referencia al “encanto bohemio” del vestido (Marrero 2019, 88; Vézina 2019, 12).⁹ Harp compartió el plagio en Twitter, convirtiéndolo en una noticia viral a nivel nacional e internacional (Castillo 2017, 175).

Una vez enterada, la comunidad de Tlahuitoltepec –que se autogobierna bajo el régimen Sistemas Normativos Internos– en una asamblea de ciudadanos se confrontó colectivamente el plagio llevado a cabo por Marant (Castillo 2017, 176). Después de discusiones, líderes municipales y agrarios llamaron a una rueda de prensa en el Museo Textil de Oaxaca para el 3 de junio del 2015, donde anunciaron la posición de la comunidad y sus demandas (178). En su declaración –como aspecto principal– se afirmaba que el *xaam nixuy* formaba parte de la identidad de la comunidad y que los diseños tradicionales de este *huipil* constituían parte de su herencia (Vézina 2019, 3).

⁷ Susana Harp, nacida en la Ciudad de Oaxaca, es una cantante de música mexicana; debido a su trabajo con músicos de la banda filarmónica de Tlahuitoltepec, conocía el *huipil* de Santa María, lo cual le permitió identificar como plagio la blusa de Marant cuando la vio en una tienda de Nueva York (Castillo 2017, 175). Actualmente, Harp sigue una carrera política como senadora en representación del estado de Oaxaca en el Congreso de la Unión; preside sobre la Comisión de Cultura del Senado como su presidenta.

⁸ Al hablar en español, el pueblo mixe se autonombra *mixe*, sin embargo, se denomina *ayuuk* en su propio idioma.

⁹ “Bohemian appeal” (Vézina 2019, 12).

Específicamente, pidieron que Marant reconociera que había cometido un plagio, que sacara el vestido ofensivo de su colección y que pagara reparaciones a la comunidad por el uso indebido de su patrimonio (3). Abiertamente, invitaron a Marant a Tlahuitoltepec con el fin de que conociese a la comunidad y a las verdaderas creadoras detrás del *huipil* original, pero no realizaron ninguna demanda legal contra la diseñadora francesa (3). La decisión de no tomar medidas legales sorprendió a muchos. Sin embargo, y renuentes a recurrir a un litigio, los *ayuuk* de Tlahuitoltepec señalaron que no se registrarían bajo un sistema legal occidental, sino bajo sus propias normas comunitarias (Castillo 2017, 182).

El tiempo pasaba, y sin respuesta de Marant, el interés en el caso bajó hasta que una noticia publicada el 17 de junio del 2015 en *The Guardian* dio un giro al caso (Castillo 2017, 182). En el tribunal de distrito de Paris, Francia, la empresa Antik Batik había demandado a Marant por plagio; esta firma de moda sostenía poseer el copyright del diseño de la blusa *xaam nixuy* (Vézina 2019, 3). Requirió de una demanda de otra firma para que Marant admitiese que los diseños no le pertenecían: en su defensa durante el juicio, declaró que no era la autora de estos, ya que provenían de la comunidad de Santa María de Tlahuitoltepec (3). En diciembre del 2015, la corte francesa emitió su veredicto, declarando que los derechos de los diseños no podían pertenecer ni a Isabel Marant ni a Antik Batik, dado que los huipiles de Tlahuitoltepec eran un producto cultural de la comunidad *ayuuk* (Marrero 2019, 88).

Debido a las demandas de la comunidad y la controversia en redes sociales, Marant eventualmente retiró el vestido de la venta (Vézina 2019, 3). Sin embargo, rechazó la acusación de plagio, prefiriendo indicar que solo *se inspiró* en la prenda original (3). El plagio de Marant y su excusa que fue *apreciación* y no *apropiación* no es un caso único. Más bien, es representativo de los muchos casos de *apropiación* en México y alrededor del mundo, donde empresas de moda copian textiles indígenas sin atribución, autorización ni recompensa (Castillo 2017, 173). Solo en el caso de este país, la ONG Impacto, a través de su división Impacto Textil, cuenta ya con la suma de 50 plagios de textiles indígenas desde el 2014 hasta el 2020 (#ViernesTradicional 2020, párr. 1). Desde marcas conocidas –Zara, Speedo, Carolina Herrera, Louis Vuitton– a marcas menores –J Marie Collections y Star Mela– las firmas de moda se sienten autorizadas para tomar lo que quieren de los pueblos indígenas, incorporando y descontextualizando elementos de sus textiles en productos que se comercializan sin beneficio alguno para la comunidad creadora (#ViernesTradicional 2020, pár 7-56).

El plagio del huipil *xaam nixuy* de la comunidad Santa María¹⁰ pone en evidencia la problemática de la *apropiación*, pero: ¿qué es exactamente este fenómeno que inspira tanto debate y cómo lo definimos? Por décadas la definición y límites de la apropiación en su dimensión simbólica provocó un intenso debate en varias disciplinas, desde la literatura y el arte hasta la historia (Ashley y Plesch 2002, 1). Roger Chartier, historiador francés, definió la apropiación como el proceso de crear nuevos sentidos a través de usos o construcciones innovadores de productos o formas que no surgieron dentro de la propia comunidad (Chartier 1995, 11 y 128). Desde hace siglos y en distintas culturas, este acto de apropiar ideas, formas o materiales fue visto como una fuente de creatividad y energía positiva que promovió el desarrollo de las expresiones culturales (Ashley y Plesch 2002, 1-3). En las últimas tres décadas del siglo XX, como parte de una crítica poscolonial sobre la expansión occidental, surgió mayor preocupación por las asimetrías de poder entre el apropiador y de quien(es) se apropia, debido a que dichas asimetrías perjudican a grupos subalternizados (Ziff y Rao 1997, Loc 99). Fruto de esta crítica, el concepto de la *apropiación cultural*—concebido por autores como Kenneth Coutts-Smith (1991)— develó cómo el occidente históricamente hizo uso de su poder para pasar como ‘creatividad’ el plagio de expresiones culturales de otras culturas (5).

Durante las últimas décadas del Siglo XX, y en respuesta a la dimensión económica de la apropiación cultural —específicamente, el plagio para beneficio propio de personas o entidades ajenas a la comunidad— los pueblos originarios y organizaciones solidarias con ellas insistieron con más y más urgencia en la necesidad de proteger a los pueblos y su sabiduría (COICA 1999, 12). El debate giro entorno a la idea de expandir o adaptar el régimen de propiedad intelectual, lo cual es un mecanismo jurídico occidental empleado para proteger los derechos de los individuos a las creaciones de la mente (Carpenter 2004, 51). En 2007 con la Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas (DNU DPI), 144 países reconocieron que los pueblos originarios “tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su propiedad intelectual de dicho patrimonio cultural, sus conocimientos tradicionales y sus expresiones culturales tradicionales” (ONU Asamblea General 2007, art. 31.1; ONU

¹⁰ Es común escuchar ‘el caso de plagio por Isabel Marant’, sin embargo, la tendencia de siempre nombrar al responsable de la apropiación cultural, en lugar de nombrar a la comunidad que la ha sufrida, solo funciona para centrar la atención en el perpetrador y no en la comunidad. Me resisto a esta dinámica, prefiriendo usar el lenguaje que mantiene el enfoque en la comunidad.

Departamento de Asuntos Económicos y Sociales 2021, párr. 1-2).¹¹ Ahora, el enfoque del debate recae en cómo las naciones en conjunto con los pueblos indígenas pueden proteger adecuadamente los derechos que los pueblos tienen a sus conocimientos, a través de leyes de propiedad intelectual colectivo y/u otras medidas (Matthes 2017, 931; Riley y Carpenter 2016, 865-7; Torsen y Anderson 2010, 10).

Las dificultades que tal reto presenta son enormes y numerosas: ¿cómo se puede aplicar, o acomodar, un sistema jurídico occidental *sobre* los pueblos originarios –con el fin de proteger sus derechos– sin replicar dinámicas coloniales y sin provocar mayores injusticias en el proceso? O, para ir un paso más atrás, ¿por qué usar un sistema jurídico occidental y no un sistema indígena? (COICA 1999, 4). ¿Tal vez por el repetido consejo que para enfrentar poderes dominantes es necesario hablar en “un lenguaje que el poder entiende”?¹² (Handler 1991, 71 citado en Nadasdy 2002, 253; Coombe 1997, Loc. 1186; Newton 1997, Loc. 2750).¹³ Y, de igual urgencia: ¿cómo enfrentar la preocupación que el impulso para usar el régimen de propiedad intelectual –un mecanismo jurídico que forma parte inesperable del *individualismo posesivo* y el sistema económica del occidente– únicamente constituya otro paso en el proceso histórico de incorporar –a la fuerza– en el capitalismo a los pueblos indígenas y sus *conocimientos tradicionales (CC.TT.)*?¹⁴ (Roht-Arriaza 1997, Loc. 3808; Newton 1997, Loc. 2885; Bauer 2001, 149-50). Pero el eje fundamental que subyace a este debate: ¿cómo mantener el enfoque en que la lucha de los pueblos originarios para controlar sus conocimientos solo conforma una parte de una lucha más amplia por la soberanía y derechos territoriales de los pueblos? (Ziff y Rao 1997, Loc. 386; Coombe 1997, Loc. 1232; COICA 1999, 4; Brown 2003, 113). Esta tesis no pretende dar respuesta a estas preguntas. Más bien, reconoce la conclusión de Michael Brown en *Who Own's Native Culture* (2003) que la respuesta, o el modelo, que es igual para todos los casos puede provocar mayores daños que

¹¹ Luego del voto en setiembre del 2007 sobre el DNU DPI, cuatro estados –Canadá, EE.UU., Nueva Zelanda y Australia– revirtieron su voto original en contra y se sumaron a la Declaración; Colombia y Samoa revirtieron su voto en abstención y también se sumaron para un total de 150 estados firmantes (ONU Departamento de Asuntos Económicos y Sociales 2021, párr 1).

¹² “a language that power understands” (Handler 1991, 71 citada en Nadasdy 2002, 253).

¹³ Todas las traducciones del inglés al español son de la autora a menos que, en la citación en el texto, indique lo contrario.

¹⁴ Por ejemplo, uno de los problemas de aplicar un sistema jurídico occidental sobre los pueblos indígenas son las *definiciones* que forman parte integral de dicha sistema, pero que van en contra de las cosmovisiones indígenas holísticas que no dividen y subdividen el mundo en categorías (Coombe 1997, Loc. 1246). Entre tales definiciones, la más sobresaliente resulta: cómo referirse a lo que requiere protección. La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) proporciona *conocimientos tradicionales (CC.TT.)* y *expresiones culturales tradicionales (ECT)* como los términos que deben sintetizar todo la cosmovisión de un pueblo en algo que se puede considerar una *propiedad* para proteger.

soluciones (Loc. 136). Así que, antes de proceder con el análisis del caso, buscaremos entender una larga historia de colonialismo cultural con el fin de situar las problemáticas de la región de Cusco dentro de un contexto más amplio que develará como las apropiaciones particulares a este mercado textil vienen de, y forman parte de, injusticias estructurales históricas que aún rigen la sociedad, mercado y gobierno peruano.

1. Contexto histórico: Los orígenes del discurso sobre la apropiación cultural

Desde aproximadamente la década de los '60, los pueblos indígenas han trabajado arduamente para proteger sus conocimientos y artefactos culturales de actos de apropiación cultural por parte de los estados, museos, coleccionistas privadas, artistas, diseñadores y una variedad de empresas (Brown 2003, Loc. 76; Nason 1997b, Loc. 3340). En el crisol de lucha política para el control de sus conocimientos y sabiduría, las naciones y sus aliados desarrollaron una definición de la apropiación cultural para entender el despojo capitalista de los pueblos que ocurre cuando una cultura dominante toma un elemento cultural de una cultura subalternizada sin autorización, atribución ni recompensa (Vézina 2019, 1). Por lo tanto, aquí se entiende cultura subalternizada como pueblos despojados de sus saberes por el capitalismo y un nuevo colonialismo cultural, un concepto que se elaborará más adelante. Los esfuerzos de los pueblos llamaron la atención del mundo al concepto y han provocado estudios académicos además de acciones por parte de los estados y organizaciones internacionales para controlar la apropiación cultural (Coombe 1997, Loc. 989).

Como ejemplo, destacamos el caso de los EE.UU. donde los pueblos indígenas empezaron a presionar fuertemente al gobierno y a los museos durante la década de los '60 para rectificar apropiaciones indebidas de artefactos y sitios sagrados (Nason 1997b, Loc. 3340; 1997a, Loc. 4063). Durante las décadas de los '70 y '80, las naciones intensificaron su lucha para el control de sus conocimientos, provocando cambios legales a nivel estatal y nacional. Entre ellos, sus logros más destacados incluyen: el American Indian Religious Freedom Act del 1978, el Native American Graves Protection and Repatriation Act del 1990, y el Indian Arts and Crafts Act del 1990 (Nason 1997b, Loc. 3345-51; 1997a, Loc. 4059). En 2022, el gobierno estadounidense –en consultoría con las naciones indígenas del país– re-evaluó el Native American Graves Protection and Repatriation Act con la meta de tratar problemas de logística que impidieron la devolución de restos y artefactos, continuando el largo trabajo de los pueblos originarios en los EE.UU. para la justicia (Angeleti 2022, párr. 1). En enero del 2024, las nuevas

regulaciones forzar a varios museos alrededor del país a tapar vitrinas o cerrar exhibiciones que mostraron artefactos o restos de pueblos indígenas hasta tener consultorías con ellos para obtener su permiso para continuar exhibiéndolos, o, sin dicho permiso, finalmente devolverlos (Schrader 2024, párr. 2).

Regresando a la escena internacional, los pueblos indígenas alrededor del mundo estuvieron inmersos en luchas contra actos de apropiación cultural desde los '60 a los '90 (Nason 1997a, Loc. 4094; COICA 1999, 66). La suma de estos esfuerzos tomó forma en el año 1993 con la Declaración de Mataatua sobre los Derechos Intelectuales y Culturales de los Pueblos Indígenas. Este fue el primer acuerdo internacional que llamaba la atención del mundo hacia la urgente necesidad de proteger a los pueblos contra la apropiación cultural y la violación de sus derechos (Salazar 2002, 79; COICA 1997, 72). Fue gracias a la continua presión por parte de los pueblos indígenas a lo largo de la década de 1990 e inicios de los años del nuevo milenio, que provocó la proclamación de la Declaración de las Naciones Unidas de los Derechos de los Pueblos Indígenas en el año 2007; la cual especifica en su artículo 31 el derecho que tienen a sus conocimientos tradicionales y propiedad intelectual (API y ACNUDH 2013, 3; Tauli-Corpuz 2007, 1).

Así que, los pueblos indígenas junto con otras comunidades subalternizadas han sido, consistentemente, una de las voces más persistentes en llamar la atención del mundo al fenómeno de la apropiación cultural; forzando cambios a nivel nacional e internacional, y generando conciencia en el público y la academia. Fue en torno a esta lucha de los pueblos originarios, que académicos indígenas y postcoloniales, entre otros, desplegaron los parámetros de un término articulado sobre la base de una conceptualización instaurada por los mismos pueblos (Chatterjee 2020, 54). Es aproximadamente desde la década de los '70, que autores claves al debate empezaron a estudiar los actos de apropiación cultural por todo el mundo. Sería un error no tomar en cuenta las contribuciones de Kenneth Coutts-Smith (1976); Rosemary J. Coombe (1993), los autores del libro formativo *Barrowed Power: Essays on Cultural Appropriation* (1997); COICA (1997; 1999) y Michael Brown (2003), solo por nombrar a unos cuantos.

2. Una definición política: La apropiación cultural como violencia epistémica y económica

Así que, luego de décadas de lucha y trabajo político y académico por parte de comunidades subalternizadas y sus aliados, académicos indígenas y académicos postcoloniales, se entiende la apropiación cultural como “la toma por parte de un miembro

de una cultura dominante, de un elemento cultural de una cultura minoritaria, sin consentimiento, atribución ni compensación” (Vézina 2019, 1). La apropiación cultural de la blusa xaam nixuy evidencia una de las tres maneras en que un miembro de una cultura dominante puede tomar un elemento cultural de un pueblo subalternizado. Este caso se considera una apropiación de contenido, lo cual sucede cuando un artista u otro perteneciente a una cultura dominante copia toda, una parte o un aspecto de una expresión cultural de una cultura subalternizada (Young 2005, 136). Esta categoría de apropiación cultural también es conocido como posesión no exclusiva, un término del discurso de la propiedad intelectual que pone en evidencia la manera en que lo apropiado aún está a la disponibilidad de la cultura subalternizada (Ziff y Rao 1997, Loc. 84). Cuando Marant apropió los diseños de la comunidad Santa María, las tejedoras ayuuk todavía podían bordarlos, ya que era una idea, y no un objeto, que la diseñadora apropió.

Esta primera categoría de apropiación cultural devela una segunda: la apropiación de objeto o la apropiación tangible que ocurre cuando un miembro de una cultura dominante toma un objeto tangible (un artefacto cultural, restos humanos, terreno sagrado, etc.) de una cultura subalternizada (Lalonde 2019, 7). Por ejemplo, entre 1931 y 1933 el Cónsul de Suecia en Perú, Sven Karell, traficó ilegalmente de Lima a Gotemburgo una colección extensiva de tejidos precolombinos Paracas y Nazca (Yates 2019, 491). La apropiación tangible es, tal vez, la categoría de apropiación cultural más reconocida y la que ha inspirado más protesta y, consecuentemente, mayores reformas por parte de estados y organizaciones internacionales, como se menciona arriba en el caso de los EE.UU. y el Native American Graves Protection and Repatriation Act de 1990 (Lalonde 2019, 7). En contraste a la apropiación de contenido, la apropiación de objeto priva a un pueblo de lo apropiado, dejándolo sin la posibilidad de usar su propio artefacto cultural (Ziff y Rao 1997, Loc. 84). Finalmente, la tercera categoría es la apropiación de sujeto o apropiación de voz, y ocurre cuando alguien de una cultura dominante representa a persona(s) o elementos culturales de una cultura subalternizada, usurpando así su voz (Young y Haley 2009, 268; Matthes 2016, 343); por ejemplo, un autor o cineasta caucásico que crea su obra desde la perspectiva de un protagonista indígena (Keeshig-Tobias 1997, Loc. 933).

Los tres tipos de apropiación cultural causan una variedad de daños que pueden ser organizados en tres categorías principales: 1. Daño a la cultura subalternizada que ha sufrido la apropiación; 2. Daño a la expresión cultural en sí, y 3. La explotación de la cultura subalternizada al beneficio de la cultura dominante (Ziff y Rao 1997, Loc. 133;

Thi Nguyen y Strohl 2019, 5). En el caso del plagio del huipil xaam nixuy, puede verse como la apropiación cultural propagó la explotación económica de la comunidad Santa María: Marant pudo usar su posición de poder como una diseñadora francesa reconocida para vender a un precio significativamente más alto una prenda hecha industrialmente que solo era una copia de la prenda ayuuk hecho a mano. En este caso, también se ve como la primera categoría de daño principalmente toma la forma de daño a la identidad e integridad de la cultura subalternizada (Ziff y Rao 1997, Loc. 133). Al sacar de contexto un elemento cultural de la comunidad Santa María, Marant contribuyó de forma activa al *falso o mal reconocimiento* de una expresión cultural ayuuk. El falso reconocimiento consiste en la creación y empleo de esencialismos y estereotipos acerca de la cultura subalternizada por representar indebidamente un elemento cultural de esta comunidad (Lalonde 2019, 12). Inquietantemente, cuando “se estereotipa a una cultura, se la deshumaniza. No hay necesidad de conocerla ni entenderla porque se le impone un significado” (Lalonde 2019, 26; énfasis añadido). En otras palabras, el falso reconocimiento ocurre cuando alguien como Marant usa su poder como miembro de una cultura dominante para imponer significado sobre una cultura subalternizada, quitando a esta comunidad el poder de autodefinirse y representarse a sí misma en la esfera pública (Coombe 1997, Loc. 1155).

Es debido al daño del falso reconocimiento que la apropiación cultural también es definida como “una distorsión, disminución o tergiversación del significado de una TCE [expresión cultural tradicional] y la pérdida de control por parte de sus poseedores sobre aquel significado” (Vézina 2019, 6). Marant quitó de la comunidad ayuuk la habilidad de presentar su huipil xaam nixuy bajo condiciones y contextos estipuladas por la comunidad. Es así que, en el fondo de la apropiación cultural, existe una lucha sobre el poder de representar y nombrar; pues la apropiación cultural puede ser entendida no solo como violencia económica sino también como un tipo de violencia epistémica (Matthes 2016, 353). A menudo, una cultura dominante usa la violencia económica y epistémica de la apropiación cultural en conjunto con otras formas de violencias físicas, mentales, espirituales, etc., para intentar ejercer sistemas de dominación sobre la cultura subalternizada (Barrera, Quiñones y Jacanamijoy 2018, 238).

A causa de los daños que la apropiación cultural provoca y la manera en que culturas dominantes la emplean como una forma de violencia, autores y activistas usan una variedad de sinónimos dependiendo de si el caso es de apropiación de objeto, contenido o sujeto. En casos de la apropiación de objeto, es común que autores y otros

usen de manera intercambiable con ‘apropiación cultural’ los términos robo o saqueo. En casos de la apropiación de contenido como lo del huipil xaam nixuy, los términos robo, plagio, copia, falsificación, imitación y piratería resultan útiles (Barrera, Quiñones y Jacanamijoy 2018, 237; Castillo 2017, 174). En vista de que la apropiación cultural amenaza la integridad e identidad de comunidades subalternizadas (Ziff y Rao 1997, Loc. 133), autores y activistas a menudo optan usar los términos etnocidio o genocidio cultural para enfatizar el peligro extremo que puede ser la apropiación cultural para una cultura (Brown 2003, Loc. 82).

3. Un concepto contextualizado: La apropiación cultural como el eje fundamental de un nuevo colonialismo cultural

Como las continuas protestas en contra de los diversos casos en México y en el mundo dan a entender, la apropiación cultural es una práctica bastante común. Para explicar la prevalencia de la apropiación cultural en la moda en particular, autores dentro y afuera de la academia señalan superficialmente a tres motivos principales. Primero, indican que la industria de moda es un constructo artificial que fomenta el cambio de gustos para vender productos nuevos cada año. Las firmas de moda, sin fallar, deben sacar líneas nuevas para las temporadas de primavera/verano y otoño/invierno (Marrero 2019, 82). Este ritmo elevado de producción y venta requiere de un volumen inmenso de materia prima estética para alimentar a los diseñadores (Pozzo 2020, 10). En consecuencia, esta industria florece con base en una cultura de copias e imitaciones donde diseñadores usan y reúsan ideas y elementos de otros diseñadores, artistas y culturas (Vézina 2019, 8). Debido a esta constante búsqueda de inspiración y a un ambiente laboral que aprueba la imitación, es casi imposible que las expresiones culturales de los pueblos indígenas y otras culturas subalternizadas no caigan como víctimas ante la máquina devoradora que constituye la industria de moda (Vézina 2019, 1). Segundo, varios autores indican que el occidente es una sociedad industrializada, desconectada de sus raíces y de la naturaleza (Castillo 2017, 174). A través de la compra de productos con estéticas étnicas, rústicas y/o artesanales, consumidores buscan llenar un vacío espiritual y reconectar con una idea estereotipada de lo natural y comunitario (Pozzo 2020, 9). A partir de la década de los '80, la moda para estos productos ha aumentado (Lyon 2013, 9). Finalmente, algunos autores indican que la globalización facilita la apropiación cultural por poner de manera sencilla en manos de los diseñadores todas las culturas del mundo a través de imágenes, información y productos que circulan ampliamente (Marrero 2018, 82; Scheel 2018, 10).

Los tres motivos para la apropiación cultural en la industria de la moda, sin embargo, son argumentos que no llegan a la raíz verdadera del fenómeno. El primero desplaza la culpa de diseñadores individuales a la industria de moda. El segundo desplaza la culpa de la industria a los consumidores: las firmas de moda solo están respondiendo a los deseos de sus clientes. La tercera explica por qué la apropiación cultural hoy en día resulta tan fácil de cometer, pero no explica el motivo de su prevalencia, ya que la simple razón que algo sea más fácil de realizar no necesariamente implica que la gente lo haga con más frecuencia. Lo que ninguno de estos argumentos reconoce, es que la apropiación, aún más que la creatividad, constituye la raíz de la tradición artística occidental y que esta tradición siempre ha sido cómplice con el colonialismo y capitalismo (Coutts-Smith 1991, 5-9).

Mientras que la misma tradición artística occidental siente un orgullo extremo por la creatividad y el genio individual que supuestamente forma la base de su práctica, en realidad la apropiación siempre ha sido el eje más importante del arte en el occidente moderno. Antes de abordar esta historia, cabe aclarar que aquí se entiende occidente tanto como una región geopolítico (Obarrio 2013, 7), como las “formas de vida y pensamiento capaces de generar subjetividades concretas” que brotaron de Europa y que “no se encuentran solamente en el habitus de los actores sociales, sino que están ancladas en estructuras objetivas: leyes de Estado, códigos comerciales, planes de estudio en las escuelas, proyectos de investigación científica, reglamentos burocráticos, formas institucionalizadas de consumo cultural, etc.” (Castro-Gómez 2008, 53). Como poder imperial y luego neo-imperial, naciones europeas impulsaron una globalización con base en un capitalismo que primero buscaba anular violentamente a culturas locales para controlar la población local, pero que “ahora se trata de una forma de capital que reconoce que solo puede reinar –si se me permite la metáfora– a través de otros capitales locales, gobernando junto con otras élites económicas y políticas; no trata de pulverizarlas; sino de operar a través de ellas” (Hall 2010, 510). Consecuentemente, elites locales actúan bajo, y promuevan, formas de vida y pensamiento occidental como parte de una lógica de colonialidad con el resultado que es necesario reconocer que el occidente no es solo una región geopolítica en el singular, sino que existen occidentes heterogéneos fuera de la región geográfica considerado como tal (Leyva, Burguete y Speed 2008, 68; Quijano 2000, 40). Hoy se puede entender al occidente “como foro cultural, en los tres sentidos de esa palabra: como sitio de exhibición pública y discusión, como lugar de juicio y como mercado” (Bhabha 2002, 41), que funciona internacional y localmente bajo lógicas de

colonialidad. En otras palabras, hoy el occidente funciona como dicho foro que tiene normas europeas pero que opera localmente en servicio de elites locales, pero últimamente en servicio de elites internacionales. Entre las normas que sustentan este foro, la apropiación resulta una de las más significativas.

Durante los primeros siglos de la época moderna en Europa, los artistas practicaban lo que Coutts-Smith (1991) ha nombrado apropiación histórica, la explotación de un pasado mítico para la inspiración que alimentaba los estilos de arte europeo (12). Desde el comienzo de la edad moderna que fue marcada estéticamente por el Renacimiento, los artistas europeos se apropiaron de una Roma antigua legendaria, tomando los elementos que deseaban de ella para apoyar la moralidad de su propia época a través de su práctica artística (10). Tal moralidad, y la cultura que esta moralidad sostenía, siempre servía los intereses de la clase alta y el capitalismo que impulsaba el nacimiento tanto de la Europa moderna como del arte moderno occidental (10). La revolución industrial y el mejoramiento de las herramientas científicas, sin embargo, convirtieron el estudio del pasado en una ciencia que tomaba el terreno del arte y la religión; los artistas ya no podían reinterpretar elementos del pasado para apoyar la moralidad de su propia era y sociedad (11). Los artistas de Europa necesitaban buscar otra fuente de inspiración de igual manera que la sociedad europea capitalista necesitaba de otro soporte que otorgase valor a su razón de ser y superioridad. Por tanto, la transición turbulenta del Neoclasicismo al Romanticismo en las artes se entiende de la mejor manera como el comienzo de los artistas europeos para dirigir su mirada ya no a un pasado mítico, sino al dominio de la geografía y naturaleza, el territorio mental emocional y, eventualmente, a un dominio colonial (11).¹⁵

Clave en este desplazamiento de la apropiación histórica a la apropiación cultural en las artes europeas, fue la invasión de Egipto efectuado por Francia al final del siglo XVIII, lo cual inició el gusto de Europa por lo exótico (12). Hasta este momento, los botines de guerras en Europa no incluyeron la cultura inmaterial de los conquistados; durante la invasión de Abya Yala, los españoles, británicos, francés, portugueses, holandeses, entre otros, llevaron a cabo una política manifiesta para destrozarse, no apropiarse de, las culturas indígenas: cualquier artefacto que llevaron a Europa lo valoraron por su materia prima de oro, gemas, etc. (Dussel 1994, 70). El botín que Francia llevó de Egipto, sin embargo, no incluía los obeliscos, estatuas y otro como materia prima, sino le

¹⁵ El periodo en las artes occidentales conocido como el Romanticismo data de las últimas décadas del siglo XVIII a las primeras décadas del siglo XIX (Coutts-Smith 1991, 11).

interesaron a la sociedad francesa como artefactos culturales en sí (Coutts-Smith 1991, 12). Junto con este naciente caso de apropiación tangible, Francia también promovió la apropiación de contenido, ya que la cultura inmaterial de Egipto formaría la inspiración de un estilo egipcio que Francia “rápidamente adoptó como el sello visible formal y oficial de la autoridad moral y política del imperio” (12).

Este estilo egipcio apropiado, sin embargo, solo era una estética visual pura, divorciada de cualquier contenido: era la novedad, el exotismo, lo que importaba en esta moda robada a propósito de evidenciar la autoridad imperial de Francia (12). No obstante, el tiempo es el enemigo de la novedad y se desvanecen los efectos llamativos de un estilo que es únicamente una estética exótica. El Romanticismo, al reemplazar contenido por estilo, estimulaba en la práctica artística de Europa un proceso de dependencia creciente en material externo, una búsqueda perpetua de lo exótico que resultaría en un consumismo de todas las culturas del mundo (12). Durante el siglo XIX, los artistas de Europa primero se dedicarían a gastar lo que la naturaleza les podía ofrecer estéticamente, antes de fijar sus ojos en las prácticas creativas de Japón, África, Oceanía y otros lugares ‘exóticos’, apropiándose de ellos para estimular y reinventar la práctica artística en el occidente (15).

Es debido a esta lectura de la historia de arte, que Coutts-Smith mantiene que el colonialismo no comenzó con la invasión de Abya Yala, sino con los artistas renacentistas que colonizaron su propio pasado grecorromano mítico (9). Con el Romanticismo en las artes: “No cabe duda que existía una estructura en desarrollo de un *colonialismo cultural* que funcionaba paralelamente y hacía eco con el imperialismo militar y económico de Europa, en expansión desde los principios del siglo XIX” (12; énfasis añadido). Por tanto, “la actitud total” de Europa ante su tradición artística se puede caracterizar con más claridad y autenticidad a modo de un *colonialismo cultural* (7); una práctica de apropiación de carácter colonial en servicio del capitalismo constituyendo siempre el eje principal de esta tradición (10). Pues, para entender la prevalencia de los casos contemporáneos de apropiación cultural, es necesario reconocer que la Europa moderna se formó sobre tres pilares principales: el capitalismo, la ciencia y una práctica arraigada de apropiación (9).

Hoy, los casos de apropiación cultural que plagan la industria de la moda, las artes y otros sectores, conforman parte de una estructura desarrollada de colonialismo cultural que ha mutado desde las primeras apropiaciones culturales del Romanticismo. Mientras que la academia y el público toman mayor interés en la transformación del colonialismo y capitalismo en esferas económicas, políticas y militares, es necesario entender como el proceso de colonialismo cultural también ha cambiado desde las nacientes apropiaciones

de objeto y contenido que Francia perpetuó durante su invasión a Egipto (Barrera, Quiñones y Jacanamijoy 2018, 237).

Ya es bien documentado como el colonialismo y capitalismo que un Europa imperialista impuso sobre el mundo transformaron durante el siglo XX para tomar la forma de las economías de extractivismo, o capitalismo por despojo, donde los países previamente colonizados sufrían la extracción de sus recursos minerales y naturales por los países colonizadores (Silva 2018, 20). Menos reconocido, pero de igual importancia en esta renovación del capitalismo y colonialismo, es el extractivismo cultural, “entendido como aquel que despoja a los pueblos, comunidades o personas de sus símbolos más sagrados, sus conocimientos más ancestrales, sus prácticas más propias y sus formas de representación más auténticas” (Barrera, Quiñones y Jacanamijoy 2018, 237). El extractivismo cultural va de la mano con el extractivismo de recursos naturales de igual manera que el colonialismo cultural con el imperialismo económico y militar de Europa durante el siglo XIX. Tanto el extractivismo cultural como el extractivismo de materia prima son las dos caras de la misma moneda de la pareja inseparable del colonialismo y capitalismo (248). La antropóloga María del Carmen Castillo Cisneros (2017) argumenta que este nuevo colonialismo compuesto por el extractivismo de recursos naturales y culturales es aún “más rapaz que el sufrido por los pueblos indígenas de América Latina durante los siglos XV y XVIII” (172). Y al fondo del lado cultural está la apropiación cultural o, para usar otro sinónimo que resalta el aspecto extractivista de este fenómeno, están los *despojos simbólicos*, “las sustracciones que realizan actores externos de las expresiones culturales de los pueblos originarios para su explotación comercial, sin su debido consentimiento, aprobación ni reconocimiento” (Barrera, Quiñones y Jacanamijoy 2018, 237).

Es necesario subrayar que los casos de apropiación cultural hoy en día no son aberraciones, casos infrecuentes fuera de la práctica normal de arte y diseño en el occidente. Más bien, los casos de apropiación cultural son prolíficos y lo son porque así funciona la tradición artística occidental: con base en las apropiaciones que siempre son de carácter colonial (Coutts-Smith 1991, 10). Es debido a esta perspectiva histórica, que la apropiación cultural “se ha descrito como equivalente a la ocupación colonial del arte y diseño Indígena (Vézina 2019, 10), por medio del cual el occidente sigue gozando de estructuras coloniales y capitalistas que cambiaron para siempre el orden global a su favor. Sin embargo, para encubrir una práctica colonial que les favorece, diseñadores y

artistas occidentales siguen intentando retratar la apropiación cultural como creatividad, inspiración y apreciación cultural.

4. Una excusa histórica: La apropiación cultural no es apreciación cultural

Como el caso de Marant ilustra, los perpetradores de apropiación cultural muchas veces se excusan bajo un acto creativo de inspirarse en la cultura subalternizada. Con frecuencia aseguran que están celebrando, honrando, apoyando y/o mostrando su respeto y aprecio por la cultura subalternizada. El director creativo de la marca Carolina Herrera constituye un arquetipo de esta tendencia que desea sustituir el termino apreciación cultural por apropiación cultural para intentar convencer al mundo que no es infame sino laudable sus copias de textiles indígenas (Vézina 2019, 2). Para excusar los plagios en su línea de ropa “Resort 2020” del año 2020, Gordon Wes explicó como solía viajar a México y encontrar inspiración en “el maravilloso y diverso trabajo artesanal y textil de los artesanos mexicanos”, indicando que usó sus diseños para honrarlos (Wes citado en Chacón 2020, 50). Es revelador, sin embargo, que apropiadores del occidente solo honren los elementos culturales que pueden comercializar y usar para beneficio propio, dejando a un lado lo que no sirve a sus propósitos (Coombe 1997, Loc. 1227). También es notable como Wes y otros diseñadores occidentales prefieren ver a creadores indígenas meramente como ‘artesanos’ y no artistas, denegándoles la misma chispa de creatividad que informa el trabajo de artistas occidentales y reduciendo su trabajo a algo más mecánico y repetitivo, una problemática que exploraremos más adelante.

Si diseñadores y artistas occidentales se interesan por lo que pueden extraer estéticamente de los pueblos originarios, hacen caso omiso de las realidades en que los pueblos viven y el contexto detrás de sus expresiones culturales. Es decir, apropiadores muestran mucho entusiasmo para promover el escapismo y asumir lo bonito de las culturas subalternizadas, sin enfrentar una larga y dolorosa historia colonial (Coombe 1997, Loc. 3287). Otra vez, no hay ejemplo más claro que Resort 2020 que solamente ve en América Latina una vacación exótica, como la marca declara: “La colección Resort 2020 de Carolina Herrera asume el humor juguetón y colorido de las vacaciones Latinas, desde un amanecer en Tulum, las olas en José Ignacio y el baile en Buenos Aires, a los colores de Cartagena” (EFE 2019, párr. 10). Wes, Marant y otros apropiadores capitalistas de la industria de la moda buscan lo colorido de los pueblos indígenas, pero no muestran ninguna iniciativa para enfrentar un pasado y presente colonial (Coombe 1997, Loc. 3287). Los diseñadores capitalistas occidentales que tan vehementemente defienden sus

apropiaciones como apreciación y apoyo para los pueblos indígenas, de manera notable están ausentes en las luchas para sus derechos, soberanía y autodeterminación (Keeshig-Tobias 1997, Loc. 964). Si apropiadores culturales realmente quisiesen honrar a los pueblos indígenas, encontrarían mejores maneras para mostrar su aprecio (964). En lugar de provocar competencia y quitar espacios a los creadores indígenas, los apropiadores occidentales podrían trabajar para dismantelar las estructuras coloniales de su industria y de la sociedad (Philip 1997, Loc. 1425).

En lugar de eso, artistas y diseñadores occidentales ofrecen a los pueblos la apropiación cultural, retratándola como el más alto apoyo y homenaje. Esta estrategia que busca eludir un cambio verdadero al aparentar una práctica colonial como una suerte de apreciación y visibilidad, no es nueva. Otra vez, es necesario interpretar este aspecto de la apropiación cultural dentro de la Historia de Arte occidental. No es coincidencia que el mismo periodo artístico que dio forma a la práctica de la apropiación cultural en las artes occidentales también deviniese en el nacimiento del concepto moderno del artista como el genio creador individual (Williams 1960, 35-40). Es debido al Romanticismo de las últimas décadas del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, que hoy el occidente enfatiza con fervor ciego la creatividad transcendente y el genio individual como las dos virtudes que motivan el progreso en las artes (Coombe 1997, Loc. 1086). Si Coutts-Smith dio el primer paso en 1976 para dilucidar que la apropiación histórica y cultural, ambas de carácter colonial, son los ejes principales de las prácticas artísticas en el occidente, ¿cómo es que la Historia de Arte sigue insistiendo que la creatividad es la palanca fundadora en una práctica irreprochable?

El problema, es que en el occidente se mantiene la Historia del Arte por afuera de cualquier historia social (Coutts-Smith 1991, 5). Es una disciplina alarmante insular: aquí el termino historia hace referencia únicamente a cambios internos en cuanto a estilos y movimientos artísticos (5). Esta historia solo toma en cuenta superficialmente el contexto social, político y económico dentro del cual sujetos producen su arte, con la consecuencia que la disciplina puede hacer pasar la apropiación cultural por la creatividad y genio transcendental (17-8). Llega a tal extremo, que la Historia de Arte interpreta actos de apropiación cultural como la cima máxima de creatividad. Elogiamos a Picasso, Kirchner, Matisse y a los otros artistas que lanzaron el arte contemporáneo europeo por su genio creativo que ~~fijaba en~~ copiaba las formas (despojando el contenido) de las prácticas estéticas de África y Oceanía (Gubern 2004, 76). El occidente sigue con esta gran tradición. Hoy, muchos interpretamos a los diseñadores de moda que plagian textiles

indígenas no como artistas lamentables, tan desprovistos de creatividad que recurren al plagio de otros, sino como genios creativos que transforman ‘artesanía’ o ‘arte primitivo’ en alta moda. Hoy, muchos aceptamos las excusas de los diseñadores cuando dicen que solo tomaron inspiración mediante la expresión cultural original para homenajear a la comunidad en cuestión.

Por demasiado tiempo hemos confundido las apropiaciones del occidente con la creatividad, y así por demasiado tiempo hemos nombrado creatividad lo que debemos llamar colonialismo y capitalismo. La apropiación cultural es una práctica del capitalismo y colonialismo, y las prácticas de estos dos sistemas de sujeción no son creatividad. Son mecanismos de opresión. Por consiguiente, los diseñadores y firmas de moda que participan en la apropiación cultural son responsables de instaurar un nuevo colonialismo cultural mientras que esconden tras el mito de creatividad que el occidente históricamente usa para defender sus prácticas artísticas. Ya es hora de derrotar este mito a partir del cual el occidente siempre ha posicionado la superioridad de sus artes. Ya es hora de denunciar que la Historia del Arte es una historia de apropiaciones que siempre han fortalecido sistemas coloniales y capitalistas.

En vista de la perspectiva histórica que explica como la apropiación cultural fue y es parte de un colonialismo cultural que va a la par con un colonialismo militar, económico y político, no se puede interpretar la apropiación cultural meramente dentro de una esfera cultural. Hay que enfatizar aquí que las pugnas por el control sobre materia cultural, histórica e incluso materia viva (es decir, conocimiento acerca de las plantas), “no debe verse como una reivindicación meramente culturalista y economicista, sino fundamentalmente política” (COICA 1997, 14). Como enfatiza COICA, la Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazonia, la batalla en contra de la apropiación cultura es solo una parte de una lucha más amplia para la soberanía, la autodeterminación y los territorios de los pueblos indígenas (COICA 1997, 14; COICA 1999, 4; Coombe 1997, Loc. 1230). En tanto se insista en que la apropiación cultural es un asunto meramente cultural, se minimizará su importancia por no reconocer como ella, y la cultura en general, no existen en el vacío sino son parte de dinámicas más amplias que siempre implican desbalances de poder históricos (Matthes 2019, 1).

Por consiguiente, para entender la apropiación cultural, es sumamente importante reconocer que los desbalances de poder siempre están al fondo de este fenómeno. La abogada Brigitte Vézina (2019) indica que la apropiación cultural invariablemente conlleva: “un cambio en contexto cultural; un desbalance de poder entre el apropiador y

el poseedor; y la ausencia del involucramiento del poseedor” (6). Ya que desbalances de poder que favorecen al apropiador son claves al concepto, es un tema que siempre es y siempre será, en esencia, político (Ziff y Rao 1997, Loc. 101). Si lo político es el ejercicio de poder, la apropiación cultural es una de las expresiones perturbadoras de una cultura dominante ejerciendo su poder sobre una cultura subalternizada (Loc. 122-4). Así que, las luchas en contra de la apropiación cultural no son políticas simplemente porque forman parte de una escena histórica y una lucha más amplia para la soberanía de los pueblos, sino porque la apropiación cultural es política en sí misma. Así, a modo de mostrar la relevancia de esta historia colonial y situar el caso de Cusco dentro de un contexto internacional y una lucha política por la soberanía de los pueblos de los Andes, presentamos un ejemplo de los muchos problemas que las personas tejedoras de las comunidades cusqueñas enfrentan debido a un colonialismo cultural perpetuado por el occidente.

5. Artista vs. Artesano: ¿Cómo nombrar a las personas tejedoras de las comunidades de Cusco?

En 2008, dos organismos del gobierno peruano, la Comisión de Promoción del Perú para la Exportación y el Turismo (PROMPERÚ) y el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR), publicaron la *Guía artesanal turística Perú* con el objetivo de reconocer a los maestros ‘artesanos’ de cada región del país. El prefacio declaró que: “este documento es un agradecimiento a todos los Amautas y artesanos maestros que permiten que nuestro país progrese, creando múltiples oficios artesanales que junto al turismo son la nueva propuesta para su desarrollo hacia el nuevo milenio” (Velásquez 2008, 4). En la portada de este libro se resaltaron varias fotografías de tal ‘artesanía’, entre ellas, la foto de una pila de telas industriales producidas a máquina por alguna fábrica de Perú o más probable de Bolivia o China.

En este ejemplo de la *Guía artesanal turística Perú*, destacamos dos injusticias históricas que trazaremos al colonialismo cultural del occidente que data aproximadamente al siglo XVIII y siglo XIX. Primer, dos ministerios del gobierno peruano –los que supuestamente manejan el asunto de la ‘artesanía’– publicaron un libro celebrando a los/las Amautas del país, pero incluyeron en su portada no una fotografía de textiles hechos a mano por los/las Amautas, sino una fotografía de uno de los plagios más persistentes y preocupantes. Trataremos a profundidad las telas industriales en el segundo y tercer capítulo de esta tesis. Segundo, es importante notar el lenguaje usado por

PROMPERÚ y MINCETUR: guía artesanal turística, artesanos maestros, oficios artesanales. Nos detendremos en analizar el lenguaje que se suele usar para referirse a las personas tejedoras y su tecnología textil dado que viene directamente del colonialismo cultural del occidente.

La invención de la diferencia entre *artistas* y *artesanos*, el *Arte* –con mayúscula– y la *artesanía*, data al movimiento Romántico en las artes occidentales, como mencionamos arriba (Coutts-Smith 1991, 11). Fue durante las últimas décadas del siglo XVIII y durante el siglo XIX, en conjunto con un colonialismo geopolítico, militar y económico, que se cristalizó como parte del colonialismo cultural una nueva distinción entre *Artista*, *artesano*, las *Bellas Artes*, y la *artesanía*. Esta distinción existe hasta hoy y forma una parte importante del sistema dominante que estructura el mundo del Arte y la Historia del Arte en el occidente. Pues, a partir del Romanticismo en los artes occidentales, se entendería al *artista* como un creador visto como un genio individual que basa su praxis en la creatividad e imaginación, mientras que el *artesano* se quedaría como un creador visto como un simple productor mecánico de artefactos basados en un modelo o patrón establecido, propio de una tradición, taller o colectivo. Este esfuerzo de distinguir entre tipos de creadores constituyó parte de un proceso colonial de dominación por parte del occidente que buscaba elevar las creaciones estéticas de los hombres blancos europeos –en servicio de las clases altas– por encima de las creaciones estéticas de otros géneros, pueblos que solían trabajar de manera colectiva, y de las masas. Pues, históricamente, la división inventada entre el Arte y la artesanía fue empleada para prevenir que grupos subalternizados como las mujeres, los pueblos indígenas, las clases ‘populares’ y otros accediesen al mismo nivel –y así al mismo trato, respeto y valor– de los *artistas* y las *Bellas Artes*, título y profesión reservados para los hombres blancos y las clases altas (Williams 1960, xiv y 47; Coombe 1997, Loc. 1064; Shiner 2001, 95; Escobar 2013, 5).

Este uso armado de la lengua para devaluar a las mujeres, los pueblos indígenas, otros grupos subalternizados y sus creaciones ya es bien conocido y tiene repercusiones directas y severas para ellos. Más pertinente aquí: el régimen de propiedad intelectual en el occidente –que ofrece conceptos y mecanismos para proteger las creaciones de la mente de un *individuo*– está construido sobre la idea del artista Romántico, el genio individual que crea obras únicas con su creatividad trascendente (Coombe 1997, Loc. 1081). No es coincidencia que el sistema legal occidental carezca de mecanismos para proteger las creaciones de pueblos indígenas que suelen constituir obras colectivas o, por otras razones, no cumplen con los requisitos y definiciones Románticas del Arte.

Pues, si el objetivo es elevar, promocionar y proteger a las personas tejedoras andinas y sus creaciones, resulta increíble que PROMPERÚ y MINCETUR sigan usando las palabras *artesanía*, *artesanal* y *artesano* en torno a ellas/os y su tecnología textil. Cabe recordar que, el acto de nombrar constituye una forma de violencia epistémica que el occidente ha ejercido desde hace siglos; el continuado uso de términos despectivos como *artesanía*, *folclor*, *artesano*, etc. contribuye a un larga y problemática historia de representar al *otro* para el occidente (Kowii 2019, 4; Said 1978, 60-2). Si bien es necesario usar algún término para señalar los textiles de las comunidades de Cusco, al momento de emplear cualquier término, se debe comprender y considerar todas las implicaciones que este conlleva; más bien, se debería emplear el término que los grupos subalternizados prefieren. Si eso no es suficiente argumento para dejar de usar términos despectivos como *artesanía*, ha surgido uno tal vez peor.

Hoy, la manera en que la mayoría de las personas usan los términos *artesano*, *artesanía* y *artesanal* ya no corresponde a sus definiciones en el diccionario de la Real Academia Española. Siguiendo a la RAE, se define las próximas palabras así:

Tabla 2
Tabla de definiciones de la Real Academia Española

Real Academia Española			
Palabra	No.	Gramática	Definición
Artesanía	1.	f.	Clase social constituida por los artesanos.
	2.	f.	Arte u obra de los artesanos
Artesanal	1.	Adj.	Artesano (perteneciente a la artesanía)
Artesano, na	1.	Adj.	Perteneciente o relativo a la artesanía.
	2.	m. y f.	Persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico. U. modernamente para referirse a quien hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril.

Fuente: Real Academia Española 2022a; 2022b; 2022c.

Elaboración propia.

Y debido a la circularidad de la RAE, referimos también a las definiciones en inglés de las mismas palabras por parte del Merriam-Webster Dictionary:

Tabla 3
Tabla de definiciones de Merriam-Webster Dictionary

Merriam-Webster Dictionary				
Palabra	No.	Gramática	Definición	Ejemplo
Artesanía (<i>handicraft</i>) ¹⁶	1.a	Sustantivo	Una habilidad manual	---
	1.b	Sustantivo	Un oficio que requiere habilidad con las manos	---
	2	Sustantivo	Los artículos elaborados por los que se dedican a la artesanía	---
Artesanía (<i>craftwork</i>) ¹⁷	1.a	Sustantivo	El trabajo usualmente hecho a mano que demuestra arte e individualidad	<i>Artesanía en metal</i>
	1.b	Sustantivo	Un producto de dicho trabajo	<i>La cerámica y otras artesanías importadas</i>
Artesanal ¹⁸	1.	Adj.	De, relacionado a, o característico de un artesano	<i>Habilidades artesanales; ingredientes artesanales</i>
	2.a	Adj.	Producido en cantidades limitadas por un artesano a través del uso de métodos tradicionales.	<i>Pan artesanal; queso artesanal; vino artesanal</i>
	2.b	Adj.	<i>También:</i> creando un producto en cantidades limitadas a través de métodos tradicionales	<i>Bodega de vino artesanal; quesero artesanal</i>
Artesano, na ¹⁹	1	Sustantivo	Un trabajador que practica un oficio o labor manual	<i>Un artesano hábil.</i>
	2.	Sustantivo	Una persona o empresa que produce algo (como queso o vino) en cantidades limitadas frecuentemente usando métodos tradicionales – frecuentemente usado ante otro sustantivo.	<i>Panes artesanos</i>

Fuente: Merriam-Webster 2022a; 2022b; 2022c; 2002d.
 Elaboración propia.

En resumen, la base original de *artesanía/artesanal/artesano* es la idea fundamental de *hacer a mano*; aunque la calidad, creatividad, originalidad y/o contenido intelectual supuestamente no alcanza el mismo nivel del *arte*. Esta definición ya es anticuada. En vista de lo que analizaremos a lo largo de esta tesis, sentimos la necesidad de ante mano de proporcionar nuevas definiciones para estas tres palabras. Hoy, la

¹⁶ “Definition of handicraft 1a: manual skill; 1b: an occupation requiring skill with the hands; 2: the articles fashioned by those engaged in handicraft” (Merriam-Webster 2022d).

¹⁷ “Definition of craftwork: work usually done by hand that exhibits artistry and individuality // *craftwork in metal*; also: a product of such work // *pottery and other imported craftwork*” (Merriam-Webster 2022c).

¹⁸ “Definition of artisanal 1: of, relating to, or characteristic of an artisan // *artisanal skills // artisanal ingredients*; 2: produced in limited quantities by an artisan through the use of traditional methods // *artisanal bread/cheese/wine*; also: creating a product in limited quantities by traditional methods // *an artisanal winery // an artisanal cheese maker*” (Merriam-Webster 2022b).

¹⁹ “Definition of artisan 1: a worker who practices a trade or handicraft: CRAFTSPERSON // *a skilled artisan*; 2: a person or company that produces something (such as cheese or wine) in limited quantities often using traditional methods —often used before another noun // *artisan breads*” (Merriam-Webster 2022a).

mayoría de las personas usan *artesano*, *artesanía* y *artesanal* de las siguientes maneras:

Artesano/na: *m.f.* 1. Un emprendedor/a que, a través de estrategias engañosas, logra manipular la imagen de un producto hecho a máquina para que parezca que está hecho a mano. Ejemplo: Los artesanos del taller dicen que nos pueden entregar 50,000 bolsas para el fin del mes si reparan una de las máquinas.

Artesanía: 1. *f.* Artículo que en sus colores, diseños tribales estereotipados y textura vagamente rústica parece ‘étnico’ si uno no lo examina detenidamente. Ejemplo: Compré este textil artesanal directamente de la fábrica en La Paz.

Artesanía: 2. *f.* Mercancía, barata o lujosa, elaborada en fábrica que replica lo que la gente piensa constituyen signos de algo hecho a mano, principalmente: diseños tribales y otros elementos étnicos estereotipados, colores vivos y texturas rústicas. Ejemplo: He escuchado que el Mercado San Pedro es el mejor mercado de artesanía en Cusco.

Artesanal: 1. *adj.* La apariencia de estar hecho a mano. Ejemplo: Me encanta mi nueva manta, está hecha con una tela artesanal, la tiendita en Tres Cruces de Oro tiene rollos enormes de esta.

Estas nuevas definiciones son necesarias porque hoy casi todo lo que la gente denomina ‘artesanía’ se hace en fábrica. Porque hoy, para la gente, basta que *parezca* que está hecho a mano. Las palabras ‘artesanal’ y ‘artesanía’ –aplicadas a casi cualquier tipo de producto, empresa o marca– constituyen el nuevo enganche publicitario favorito de emprendedores que entienden el anhelo del público para productos ‘auténticos’ que facilitan una conexión con ideales comunitarios y naturales. Como el *green-washing* (engaño verde), la libre aplicación de las palabras ‘artesanal’ y ‘artesanía’ a productos que no fueron hechos a mano constituye una jugada publicitaria prominente de las empresas de hoy, como veremos más adelante. Así que, ni la definición Romántica que data al siglo XIX ni la nueva definición que data al siglo XXI es apropiada para referirse a las personas tejedoras de Cusco y su tecnología textil. Que los dos ministerios PROMPERÚ y MINCETUR siguen usando este lenguaje es más que un insulto, muestra como el gobierno peruano opera dentro, y así mantiene y continua, un colonialismo cultural del occidente que data a los siglos XVIII y XIX.

6. Metodología: La investigación descolonizada de co-labor

En vista de la compleja historia colonial de la que forman parte las muchas apropiaciones en el mercado textil cusqueño, consideramos de suma importancia abordar un estudio de lo dicho con una metodología que trabajaría para dismantelar –en lo que

podimos— las asimetrías de poder e injusticias que subrayan toda investigación académica en el occidente. La metodología participativa y el enfoque político de esta tesis que detallaremos abajo surgieron de los diálogos que las personas tejedoras de Cusco y yo — investigadora estadounidense— tuvimos durante los cinco años que me desempeñe como la Coordinadora del Departamento de Educación con el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (CTTC), una asociación civil sin fines de lucro fundada y dirigida por tejedoras indígenas de la zona. Durante estos años, muchas de nuestras conversaciones sobre el textil —su producción, su uso, su venta, su vida— se volvieron una discusión acerca de las apropiaciones, copias, plagios, y reproducciones realizadas por comunidades vecinas, empresas y negociantes locales e internacionales. Estas apropiaciones preocuparon intensamente a las personas tejedoras, pero no supimos sobre ningún estudio o investigación al respecto. Esta tesis pretende ser un paso para remediar aquello.

Como parte de mi cargo con el CTTC, organicé diversos programas y eventos en conjunto con las personas tejedoras y el personal de las oficinas de CTTC. Aquello involucró una colaboración cercana con socios locales e internacionales, incluyendo otras organizaciones sin fines de lucro, museos, universidades, el Municipio de Cusco, la Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo de Cusco (DIRCETUR de Cusco), el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR), la Comisión de Promoción del Perú para la Exportación y el Turismo (PromPerú), y el Ministerio de Cultura del gobierno peruano, además con investigadoras/es y voluntarias/os. A lo largo de varios proyectos e investigaciones, me sorprendió —aunque tal vez no era sorprendente— los estereotipos, prejuicios, estigmas y superioridad profesional que muchas socias/os nacionales e internacionales asumieron al interactuar con las personas tejedoras.

También me frustró como muchos de estos proyectos no trajeron ningún aporte concreto a las personas tejedoras, a no ser por la repetida, pero elusiva, aseguración de que *este trabajo les va a generar publicidad*. Lamentablemente, hay que informar que nadie puede comer la publicidad, y la publicidad que se generaba solía traer —raramente— más beneficio directo para la carrera o imagen del investigador, voluntario, escritor, fotógrafo, político, instituto, agencia gubernamental u otro involucrado. Este tipo de proyecto o investigación extractiva (neo)colonial por demasiadas décadas ha replicado y perpetuado las injusticias que los pueblos indígenas han enfrentado desde la invasión de Abya Yala (Leyva, Burguete y Speed 2008, 68 y 80). Además de la injusticia fundamental de este tipo de trabajo, las dinámicas asimétricas de poder entre comunidades indígenas

y actores ajenos a ellas dificulta la generación, análisis y aplicación de conocimiento en la investigación, reduciendo su exactitud, utilidad y fuerza (75-6).

Como consecuencia directa de las conversaciones que tuvimos, además de los proyectos e investigaciones a las que sobrevivimos, la tesis aquí presentada aspira constituir una *investigación descolonizada activista de co-labor*, siguiendo la definición de las investigadoras Xochitl Leyva Solano, Araceli Burguete y Shannon Speed (2008) en su trabajo entre académicos indígenas, académicos no indígenas e investigadores indígenas de diferentes organizaciones, movimientos sociales y comunidades (77). Primero, la investigación *descolonizada* activista de co-labor se base en la necesidad de descolonizar el trabajo académico que históricamente se sostiene en el fardo colonial de la investigación científica y la *arrogancia académica* que brota de la suposición que el conocimiento científico es incomparable e insuperable (66-7). La investigación descolonizada activista de co-labor sigue los pasos de los grandes teóricos: Frantz Fanon, Paolo Freire, Orlando Fals Borda, entre otros; quienes –durante el siglo XX– llamaron la atención del mundo a la necesidad de construir teorías y metodologías decoloniales (72). Continuando sus esfuerzos, la investigación descolonizada activista de co-labor no pretende ser –desde su inicio– un trabajo perfectamente decolonial, pues resulta casi imposible. Más bien, constituye un proceso de esfuerzos por reconocer, cuestionar y deconstruir pensamientos, metodologías, estructuras y sistemas (neo)coloniales a través de la elección consciente de buscar, inventar e implementar teorías, metodologías, y estrategias decoloniales. De esa manera, el *proceso* de descolonizar la investigación termina siendo parte de los resultados de esta (83).

Segundo, en la investigación descolonizada *activista* de co-labor el conocimiento y/o producto de la investigación debe servir tanto para la comunidad, organización y/o movimiento social indígena como para los académicos indígenas y no-indígenas (Leyva, Burguete y Speed 2008, 86-7). Así –de manera similar a la Investigación Acción Participativa (IAP) elaborado por Fals Borda– la investigación busca contribuir a los objetivos políticas de la comunidad, organización y/o movimiento social indígena, constituyendo un análisis que no solo pretende entender una realidad sino transformarla (70). Para lograr tal objetivo, la comunidad, organización, y/o movimiento indígena y los académicos indígenas y no-indígenas, establecen en conjunto lo que estudiarán, como lo estudiarán y la naturaleza del resultado que todos los involucrados podrán utilizar (77). Expresado directamente, la idea parece sencilla y hasta obvia; que aún sea necesario explicarla es indicativo del trabajo pendiente que nos espera a todas/os en la academia.

Tercero, en la investigación descolonizada activista de *co-labor* se intenta deconstruir las asimetrías de poder entre los académicos occidentales y *sujetos* indígenas, entre los investigadores occidentales e *informantes* indígenas, entre el conocimiento occidental y el conocimiento indígena (Leyva, Burguete y Speed 2008, 87-9). De esta manera la investigación es de *co-labor* en el sentido que debe constituir una colaboración entre iguales. Tal objetivo es difícil de lograr y es importante reconocer –en lugar de esconder– las tensiones que suelen surgir en el intento de dismantelar desbalances de poder como parte del proceso de descolonizar la investigación (83).

Una de las tensiones mencionadas por Leyva, Burguete y Speed que también enfrentamos en esta tesis: aunque quisimos realizar una investigación descolonizada activista de *co-labor*, las estructuras académicas inhibieron o dificultaron nuestras buenas intenciones (91). Al entrar en un programa de maestría, los procesos académicos con sus fechas límites para declarar la denuncia de tesis y el plan de tesis, me obligaron a proceder muchas veces por mi propia cuenta sin permitirme tomar el tiempo requerido para establecer 100% en conjunto con las personas tejedoras y el CTTC los parámetros, la metodología y otros aspectos de dicha tesis. Sumado al problema de tiempo estuvo el de presupuesto: juntar a diez asociaciones –aproximadamente 550 personas tejedoras de diferentes distritos de la región de Cusco– resultó costoso y difícil de coordinar a la distancia. Cuando tuve que proceder sola y tomar decisiones unilaterales, realicé mi mejor intento de apoyarme en las conversaciones y trabajos previos con las personas tejedoras y el CTTC para guiar mis acciones y decisiones.

El caso más relevante fue la decisión sobre los métodos de investigación que este estudio emplea. Leyva, Burguete y Speed –resaltando una observación de Consuelo Sánchez y el intelectual tseltal Miguel Gómez– reconocen que, desde el inicio de su investigación, existían desigualdades a superar en la forma de un investigador académico que conocía la teoría y metodologías de la investigación e investigadores indígenas que no tenían la misma formación académica (Leyva, Burguete y Speed 2008, 91). Para abordar este problema, y sin la posibilidad de reunirme constantemente con las personas tejedoras para discutirlo, busqué métodos de investigación que permitiesen aprovechar al máximo la fortaleza de ellas/os: su habilidad insuperable de análisis visual y táctil.

7. Métodos: La cartografía de las redes de poder en el mercado textil cusqueño

Esta tesis junta varias estrategias visuales en el método participativo de los tres mapas ya mencionados. Primero, presentar textiles ejemplares a las personas tejedoras y

preguntar sobre ellos fue la manera precisa de centrar la conversación de conceptos abstractos en ejemplos concretos. Durante los años que trabajé con el CTTC, aprendí que las conversaciones más ricas y reveladoras surgen de preguntas sobre un textil específico que se tiene en las manos. Así facilitamos conversaciones con las personas tejedoras quienes mantenían un conocimiento sumamente profundo en su materia, pero no estaban acostumbradas/os a hablar sobre ello de manera abstracta. Por ende, durante los talleres en que elaboramos el Mapa Real, presenté una variedad de textiles ejemplares a las personas tejedoras jóvenes para incitar nuestra exploración de las diferentes apropiaciones que ocurren en Cusco. Discutimos cada textil, su procedencia, los materiales, quién lo vendía, re-vendía y/o compraba. Pero, ¿cómo visualizar la red de productores, negociantes y otros que fuimos descubriendo?

Para visualizar lo que discutimos acerca de las apropiaciones en Cusco, combiné varios métodos cartográficos para trazar las redes de poder dentro de un territorio. Primero, la Cartografía Social es una herramienta participativa que una comunidad emplea para entender y transformar dinámicas sociales complejas de un territorio a través de instrumentos geográficos, técnicos y vivenciales (Páramo 2017, 279). En lugar de basar la investigación geográfica exclusivamente en el uso de instrumentos técnicos como tradicionalmente se hace, en la Cartografía Social se integra en la investigación las experiencias vividas y el conocimiento de una comunidad acerca de su territorio. Este método permite la construcción de saberes colectivos e integrales a través del compromiso y la participación social, facilitando un entendimiento más profundo de la(s) realidad(es) del territorio (Páramo 2017, 280). En nuestra investigación, un cimientito geográfico pre-fabricado –un mapa virtual de Google Maps– proporcionó la base sobre la que construimos, y así visualizamos, conocimiento comunitario acerca de las relaciones entre diferentes actores textiles. Pues para nosotras/es, el concepto del espacio propuesto por Doreen Massey –el de las geometrías de poder– completó nuestro acercamiento a la cartografía (Massey 2005, 183). Massey plantea que el espacio resulta un producto de las relaciones sociales y se manifiesta en *vínculos de poder*, lo que Massey denomina la *geografía del poder*: “el poder se construye en ‘relación’: por eso hay una geografía del poder –una cartografía del poder” (Massey 2007, 3, citada en Zaragocín 2016, 44). En nuestro uso de la Cartografía Social como método, buscamos cartografiar la geografía del poder en el espacio del mundo textil cusqueño, y así creamos el *Mapa Real del Flujo de Textiles en Cusco* –representación de las asimetrías de poder que subrayan las diferentes apropiaciones en la región de Cusco.

El Mapa Real del Flujo de Textiles en Cusco, sin embargo, solo representó la realidad actual de las redes de poder y sus apropiaciones. Consciente de nuestra meta de transformar esta realidad, recurrí a un método que aprendí cuando tuve la oportunidad de colaborar con el Centro Bartolomé de las Casas (CBC) mientras laboraba en la empresa Global Vision International. El CBC –una ONG que trabaja para la autodeterminación de los pueblos en Perú– se aplica un método en los proyectos con asociaciones de Cusco conocido como los Mapas Parlantes (CBC s.f., párr. 2).²⁰ Primero, una asociación refleja cómo le gustaría ver a su comunidad en el futuro. Con esa visión en mente, la asociación crea un mapa de la comunidad futura y lo pinta en una pared de su inmueble para que no se pierda de vista los sueños y metas que tiene. Tal como los métodos señalados arriba, los Mapas Parlantes convierten conceptos abstractos en una herramienta visual que facilita el análisis crítico sobre los pasos a realizar con el fin de lograr la visión plasmada en la pared. Así, nos basamos en el método de los Mapas Parlantes para convertir el Mapa Real en el Mapa Idealista del Flujo de Textiles en Cusco que mostró los sueños de las personas tejedoras jóvenes en pos de un mercado textil más justo.

El Mapa Idealista –mientras que cartografió las aspiraciones más altas de las personas tejedoras jóvenes– no necesariamente señaló un camino práctico para alcanzar dichas aspiraciones. Pues, con la finalidad de que la investigación no quedase únicamente en sueños inalcanzables sino en propuestas prácticas, nos referimos a la obra de Michael Brown (2003) que realizó un análisis de varios casos de apropiación de pueblos originarios desde Australia hasta Abya Yala. Brown enfatiza la complejidad de situaciones que no brindaron soluciones fáciles; teniendo en cuenta las complicaciones que cada caso presentó, Brown reutilizó el concepto de *realismo imaginativo* del historiador Robert Conquest como una estrategia para aproximarse a soluciones prácticas para situaciones complejas (Loc. 129)²¹. En el realismo imaginativo, los actores involucrados deben aceptar que no se puede implementar una solución perfecta que resuelva todas las preocupaciones con la apropiación. Más bien, deben aspirar a una solución que logre un compromiso entre la realidad y la habilidad de imaginar otra realidad (Brown 2003, Loc. 130). Este proceso de mediar entre la realidad del Mapa Real y los sueños del Mapa Idealista resultó en el Mapa de Propuestas Prácticas para un Flujo Justo de Textiles en Cusco; una herramienta visual que enfocó nuestra energía en los

²⁰ Tuve la oportunidad de colaborar con el CBC mientras trabajaba como Field Manager con la empresa Global Vision International desde el 2018 hasta el 2019.

²¹ El término original en inglés es *imaginative realism* (Brown 2003, Loc. 130).

pasos que se requiere tomar a corto, mediano y largo plazo para alterar las redes de poder en el mercado textil cusqueño.

8. Limitaciones: Desbalances de poder y la pandemia de covid-19

Antes de continuar con la presentación de los resultados de la investigación en los siguientes capítulos –y admitiendo que esta es una *investigación descolonizada activista de co-labor* imperfecta– es necesario una explicación de las limitaciones que enfrentamos en este estudio (Leyva, Burguete y Speed 2008, 91). Primero, la pandemia de Covid-19 alteró drásticamente el plan de tesis original, obligándonos a elegir una investigación virtual en lugar de presencial. Al inicio, planificamos mi viaje a cada una de las diez comunidades que trabajan con el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco para llevar a cabo varios talleres en los cuales elaboraríamos los tres mapas. Este plan implicó un trabajo con las personas tejedoras adultas de las asociaciones además del uso de mapas físicos impresos en papel. Debido a la pandemia, nos vimos obligadas/os a cancelar los talleres presenciales y viajes relacionados con esta tesis por el bienestar y salud de todas las personas involucradas. En consecuencia, elegimos una investigación virtual donde realizamos los talleres a través del programa Zoom y los mapas mediante el programa Google Maps. Ya que este tipo de estudio requirió el uso de diferentes tecnologías, vimos la necesidad de limitar la investigación a las personas jóvenes tejedoras (entre 18 a 35 años de edad) que manejan mejor la tecnología digital. También, vimos la necesidad de limitar el estudio únicamente a cinco talleres para que no representase una carga excesiva en cuanto a tiempo, pues debimos trabajar durante una crisis económica y de salud. Para aliviar obstáculos tecnológicos y económicos, enseñé cómo usar Zoom a todas las personas jóvenes tejedoras antes de comenzar con el primer taller y cubrí sus gastos de internet durante los cinco talleres. Dado que en tres de las comunidades no llegó la señal de internet o no había personas jóvenes tejedoras entre 18 a 35 años de edad, solo participaron siete de las diez comunidades en la investigación.

Estas alteraciones al plan de tesis provocaron varios cambios en los resultados de la investigación. Por un lado –ya que no viajamos a ningún lugar fuera de la casa en mi caso y fuera de sus comunidades en los casos de las personas jóvenes tejedoras–, no pudimos ir a los distintos locales en la ciudad y región de Cusco para verificar conocimientos previos y recopilar mayores datos.²² Tuvimos que apoyarnos en la

²² Durante los primeros meses de la pandemia, tanto la cuarentena como los toques de queda en Quito me obligaron a quedarme en casa. En la región de Cusco, muchas comunidades cerraron las vías al

información recabada durante las visitas anteriores, además de Google Earth, donde individuos del público en general, negocios, institutos y otros colocan datos y fotos de sus experiencias, tiendas y más. La crisis generada por la pandemia alteró drásticamente la economía del país, provocando que muchas personas cierren sus negocios, que cadenas se consoliden y cierren ciertas tiendas, que diferentes productos y materias primas ya no sean producidos, importados, y/o exportados, entre otros cambios. Así que, reconocemos que los datos recopilados en el Mapa Real del Flujo de Textiles en Cusco representan un mundo pre-pandemia y que una revaloración en vista de la pandemia es necesaria. Por ejemplo, es posible que ciertas tiendas que identificamos en el mapa se cerraran debido a la pandemia, o que cambiaran los productos que fabrican y/o venden.

Por otro lado, debido a la naturaleza virtual de los talleres, se complicó la dinámica entre las personas jóvenes tejedoras que participaron en la investigación y yo. Si una investigación descolonizada activista de co-labor implica el trabajo de dismantelar las asimetrías de poder entre investigadores occidentales e indígenas, el uso obligatorio de tecnología nueva para las personas jóvenes tejedoras *contribuyó* al desbalance en lugar de reducirlo. Mientras que yo gozo de años de trabajo usando diferentes tecnologías informáticas, incluyendo los programas que facilitan las videollamadas, las personas jóvenes tejedoras –en su mayoría– no lo hacían. Como consecuencia, el uso de Zoom inhibió su participación en la investigación: les costaba activar el micrófono y participar, lo cual resulta complicado para muchas personas durante reuniones por videollamadas donde las dinámicas sociales son más difíciles de leer y uno se siente incómodo sin los signos sociales que le ayudan a participar en una conversación. El límite de solo cinco talleres de una hora cada uno tampoco brindó el tiempo requerido para que las personas jóvenes tejedoras pudiesen acostumbrarse al formato virtual. Además, las personas jóvenes tejedoras de la comunidad de Accha Alta tuvieron que caminar a la cima del cerro cerca de su asociación para encontrar señal. En el caso de muchas/os, la señal se cayó constantemente, obligándonos a repetir los temas abordados. Entre todas estas complicaciones y sin la misma fluidez en la virtualidad, nuestras conversaciones resultaron más limitadas, incómodas y sin el libre intercambio de ideas y conocimientos que se hubiese producido en persona.

El uso de los Mapas de Google para los tres mapas, sin embargo, abrió otras posibilidades. Debido a su formato virtual, pudimos adjuntar mayores fotos, videos,

exterior y no permitieron el ingreso de personas ajenas, aunque los miembros de la comunidad circularon dentro de su comunidad con menos restricciones.

excels y otros detalles que mediante un mapa físico. Además, un mapa virtual es accesible desde cualquier lugar si se tiene un dispositivo y conexión a internet, permitiendo una mejor difusión. Por otro lado, sin embargo, ya que las personas jóvenes tejedoras participaron desde sus celulares donde el uso de Zoom resultó bastante complicado, tuve que crear los mapas con base en lo que me indicaron. Si no estuviésemos en la virtualidad, el mapa hubiese constituido un trabajo grupal donde todas/os hubiesen contribuido, escribiendo, pegando fotos y aportando conocimiento. Un trabajo grupal de esta naturaleza permite que todas/os las participantes logren sentirse dueñas/os de su creación y así más comprometidas/os con los resultados.

Otra limitación fue el espacio permitido para plasmar esta tesis de maestría. Pese al espacio y tiempo que hemos dedicado aquí a las apropiaciones que estructuran el mundo textil cusqueño, hubo mucho que tuvimos que dejar fuera de esta tesis. No abordamos el “Establecimiento Penitenciario de Cusco – Varones” donde las personas privadas de la libertad usan tanto la *awana* como el telar a pedal para replicar los textiles de las comunidades más reconocidas por su tecnología textil (Segundo Taller 2020). En su mayoría, estos hombres producen réplicas de los textiles de Chinchero, aunque las personas jóvenes tejedoras del distrito de Pitumarca informaron que también han empezado a fabricar productos en el estilo de Tinta (Segundo Taller 2020). Tampoco exploramos la dinámica entre los tejedores en esta cárcel y los diversos centros textiles de Chinchero que les compran la gran mayoría de su mercancía, además del Baratillo, el mercado negro de Cusco que compone el foco de la compra y venta al por mayor y menor de textiles en *awana*, telas y prendas industriales, y productos en telar a pedal. Asimismo, no exploramos los polémicos centros textiles del distrito de Chinchero, motivo de acusación y contraacusación de explotación y apropiación entre las personas tejedoras de la zona.²³ Mencionando el Baratillo, tampoco fue posible un análisis profundo de este mercado ni el de Písaq, dos lugares claves que sobresalen en la compra y venta de textiles en la región de Cusco. Además, lamentamos que no se pudo incluir una discusión sumamente necesaria de la venta en línea a través de sitios como Etsy y Ebay donde quien sea puede re-vender cualquier mercancía de Cusco con aún menos verificación y control sobre lo que se proclama acerca del producto. (ver Anexos 12 y 16).

Pero tal vez la dificultad mayor en esta tesis –ya que pretende ser una investigación descolonizada activista de co-labor– constituyó la falta de un plan para la

²³ Ver Lyon (2013) y Garcia (2018) para un análisis de los centros textiles de Chinchero.

difusión del conocimiento producido aquí y así cumplir con las metas políticas de esta. Las investigadoras Leyva, Burguete y Speed subrayan la observación de Charles Hale (2004) explicando que: “Para Hale una de las cinco tensiones identificadas en el proceso de investigación activista es el problema de la eficiencia o impacto del conocimiento producido: ‘...hay una brecha enorme entre, por un lado, los resultados producidos, en forma de conocimiento, datos, análisis, interpretaciones, y por otro lado, [su] impacto político’” (Hale 2004, 10 citada en Leyva, Burguete y Speed 2008, 94). Hay que reconocer que el conocimiento que hemos desplegado aquí solo contribuye a un paso en lo que debe ser un camino más amplio para realizar las metas políticas de las comunidades de Cusco. Esta tesis no sirve de nada en sí misma si no se implementa y se usa como una piedrita que ayudará a sentar las bases de lo que serán los cambios fundamentales en el mercado textil de Cusco.

Una última limitación, que es más una elección, viene en cuanto a los límites conceptuales de esta investigación. Queremos enfatizar que esta tesis no es un estudio etnográfico o antropológico que trata la historia, significado y/o papel socioeconómico y cultural de la tecnología textil en las comunidades de la región de Cusco.²⁴ Otros estudios acerca de los textiles en Cusco siguen este camino y cabe dejarles a estos la discusión detallada en cuanto a la historia, creación, simbología y vida de la tecnología textil en las comunidades de los Andes. Aquí solo es necesario señalar brevemente que las personas tejedoras de las comunidades de Cusco continúan y elaboran una compleja y sumamente sofisticada tecnología textil que data aproximadamente de 2,500 a.C. en Huanca Prieta en la costa norte de lo que luego sería conocido como Perú (Benavides 1999, 380). No detallaremos por qué esta tecnología milenaria es tan importante para las identidades de las comunidades de Cusco, dado que no constituye el argumento de esta tesis, pero, más importante aún, porque no requiere mayor confirmación que la proporcionada por las personas tejedoras (Castillo 2017, 184).

²⁴ Para mayor información acerca de las comunidades de tejedoras/es y su tecnología textil, recomendamos: Callañaupa 2009, 2012 y 2017; Callañaupa y Franquemont 2013; Callañaupa y Pollard 1999-2000; Arnold y Denise 2013, 2019, Heckman 2003; Silverman 2008; Franquemont y Franquemont 1987; Franquemont 2003-2004; Stone-Miller 1992; de Lavalley y de Lavalley 1999; Phipps, Hecht y Martín 2004.

Capítulo segundo

El Mapa Real del Flujo de Textiles en Cusco: Cartografiando las redes de poder que sostienen los matices de apropiación en el mercado textil

Para elaborar el Mapa Real del Flujo de Textiles en Cusco, empezamos por ubicar a las personas tejedoras de las asociaciones que trabajan con el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (CTTC).²⁵ Así, empezando localmente, trabajamos en círculos concéntricos para expandir nuestro alcance de análisis a la región de Cusco, al país del Perú, y posteriormente a la escena internacional.²⁶ Con cada uno de los actores identificados, trabajamos para establecer qué tipo de textiles produjo, compró y/o vendió. De esta forma, se pudo conectar con sus proveedores y/o compradores, lo cual nos condujo al reconocimiento de otros actores enlazados con el primero. Mientras que el Mapa Real del Flujo de Textiles en Cusco recopila un despliegue amplio de datos, fotos, videos y otra información, solo representa un intento inicial de analizar la superficie de varios contextos locales complejos que requieren de mayor estudio. En este capítulo, presentamos en detalle las apropiaciones entre las comunidades de personas tejedoras de Cusco, las apropiaciones representadas por las telas y prendas industriales, las apropiaciones de grandes empresas nacionales y, finalmente, las apropiaciones representadas por el telar a pedal.

1. Las comunidades de Cusco y la tecnología textil andina

Es difícil saber con exactitud cuantas personas tejedoras viven y trabajan hoy en la región de Cusco. Por un lado, para formar legalmente una asociación, un grupo de personas tejedoras debe registrarse como tal en la Superintendencia Nacional de Registros Públicos (SUNARP), la entidad gubernamental que lleva la documentación sobre las asociaciones de cualquier tipo en todo el país (SUNARP 2020, párr. 9-11). Por otro lado, si una persona tejedora desea acceder a varios eventos y beneficios que el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR) provee a los ‘artesanos’ (termino usado por

²⁵ Se puede acceder al Mapa Real a través del siguiente enlace: <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1Je8EG9mGUPNM57iCNw3NwH220VJYY9MG&usp=sharing>

²⁶ En esta labor, identificamos siete categorías de actores: 1. Las asociaciones de personas tejedoras; 2. Organizaciones no gubernamentales (ONGs); 3. Mercados artesanales; 4. Tiendas, 5. Productores y vendedores de tejidos a pedal; 6. Productores y vendedores de telas y prendas industriales; y 7. Otros.

MINCETUR), debe inscribirse en el Registro Nacional del Artesano (RNA) (MINCETUR 2015, párr. 3). Hasta la fecha, el RNA no ha logrado registrar a todas las personas tejedoras y asociaciones de personas tejedoras que existen en la región de Cusco (Comunicación personal con MINCETUR). MINCETUR indicó que, hasta abril del 2021, existían 4.013 personas tejedoras en telar de cintura en la región de Cusco registradas en el RNA; son 113 las asociaciones de personas tejedoras en telar de cintura en Cusco que se encuentran registradas en el RNA (Comunicación personal con MINCETUR). Aunque solicitamos datos de SUNARP acerca de dichas asociaciones, nunca recibimos respuesta, probablemente debido al retraso de trámites asociado con la pandemia de Covid-19. Cuestionamos la necesidad de un doble registro, ninguno completo, donde las personas tejedoras deben acercarse bajo sus propios recursos y esfuerzos para inscribirse. Brevemente, notamos la dificultad que tal ejercicio representa para la mayoría de ellas/os quienes viven muy lejos de las ciudades, y/o para quienes los trámites resultan problemáticos por ser quechua hablantes, analfabetos y/o semianalfabetos. La burocracia, en fin, resulta difícil de manejar para cualquier persona. No obstante, una crítica del manejo de estadísticas básicas por parte del gobierno peruano queda fuera de los límites de esta tesis.

En el Mapa Real, ubicamos dos subcategorías de asociaciones. Primero, marcamos las diez asociaciones de personas tejedores –hasta el 2019 sumaron un total de 550– que trabajan con el CTTC: el Centro de Tejedores Munay Pallay Awaqkuna de Accha Alta; el Centro de Tejedores Cuatro Lagunas de Acopia; el Centro de Tejedores Inka Pallay de Chahuaytire; la Asociación de Tejedores Aawayriqcharicheq de Chinchero; la Asociación de Tejedores Wiñay Awaqkuna de Huacatinco; el Centro de Tejedores Virgen Inmaculada Concepción de Mahuaypampa; el Centro de Tejedores Away Paccarichiq Pallay Tika de Patabamba; la Asociación de Tejedores Munay Ticlla del Distrito de Pitumarca; el Centro de Tejedores Watay de Santa Cruz de Sallac; y la Asociación de Mujeres Artesanas 'Surphuy' de Chumbivilcas (CTTC Departamento de Desarrollo de Comunidades 2019). (ver Anexo 2). Segundo, marcamos las comunidades más reconocidas por sus textiles en Cusco: las comunidades arriba de Ollantaytambo, la Nación de Q'eros, y la comunidad de Challabamba cerca de Paucartambo.

Para comprender las diferentes apropiaciones posibles de los textiles cusqueños, es necesario un entendimiento básico de las técnicas que las personas tejedoras elaboran. En el Occidente, la palabra *técnica* expresa connotaciones mecánicas y adustas, en general, no se considera la técnica en sí como el terreno expresivo de la creatividad

(Conklin 1997, 111). No obstante, en los Andes, las técnicas textiles expresan saberes diversos y una creatividad enorme de las personas tejedoras (Arnold y Espejo 2019, 4). En cuanto a técnicas, se puede dividir los textiles de Cusco en dos categorías principales: los tejidos que se produce con una *awana* (telar) y los que no.

El telar de cintura y el telar horizontal (o telar de cuatro estacas) constituyen los dos telares precolombinos que las personas tejedoras de la región de Cusco usan hoy en día (Arnold y Espejo 2013, 89; Callañaupa 2009, 53).²⁷ Ambos son simples en sus componentes, conformados casi exclusivamente por palos de madera de diferente grosor y forma, además de hilos y soguillas (Callañaupa 2009, 53). Mientras que se puede tejer las mismas técnicas con ambos telares, una persona tejedora puede crear textiles un poco más grandes con el telar de cintura: se alcanza un ancho máximo de 70 cm y un largo máximo de 5 m (Callañaupa 2017, 38; Comunicación personal con el CTTC). Dependiendo del uso que dará al textil, una persona tejedora emplea hilo de oveja, alpaca, acrílico o mezclas de estas. Normalmente, si una persona tejedora trabaja todo el día, puede tejer una *lliqla* (manta elaborada) en un mes (Lyon 2013, 13). En lo sucesivo, usaremos *awana* para referirnos de manera intercambiable al telar de cintura y al telar horizontal. (ver Anexos 3 y 4).

Pese a la supuesta simplicidad de los materiales que componen estos telares, con la *awana* las personas tejedoras de Cusco producen tejidos mediante técnicas consideradas entre las más complejas del mundo, varias de ellas no se pueden reproducir en otros tipos de telares no-andinos (Arnold y Espejo 2019, 3; Callañaupa 2017, 35). En los Andes, las personas tejedoras principalmente tejen con técnicas de faz urdimbre. Es decir, la urdimbre (el hilo vertical), constituye lo que se puede ver en el tejido terminado, mientras que la trama (el hilo horizontal), no se ve, ya que los hilos de la urdimbre la esconden (Callañaupa 2017, 36). Aunque técnicas como *ticlla*, *wasá watana* y *watay*²⁸, son ejemplos de la hermosa riqueza creativa de la tecnología textil cusqueña, nos enfocaremos en las versiones más simples de la urdimbre complementaria –conocida por las personas tejedoras como doble cara– y la urdimbre suplementaria²⁹ –llamada *ley* o *ley*

²⁷ Las culturas precolombinas de los Andes inventaron tres telares: el de cintura, el horizontal y el vertical (Jiménez 1999, 21). En la actualidad, las personas tejedoras de Cusco ya no usan el telar vertical (Callañaupa 2009, 54).

²⁸ Para mayor información acerca de *ticlla*, *wasá watana* y *watay* ver: Arnold y Espejo 2019, 173; Callañaupa 2009 70-73; Callañaupa 2017, 55-96; Manrique 1999, 48; Frame 1999b, 284.

²⁹ La *urdimbre complementaria* y la *urdimbre suplementaria* son términos generales. Existe una variedad inmensa de técnicas de urdimbre complementaria; para mayor información ver: Arnold y Espejo (2019) y Callañaupa (2017).

pallay en quechua— pues componen las dos técnicas principales que ellas/os elaboran a través de la *awana* (Callañaupa 2017, 34-69). Respetaremos los términos preferidos por las personas tejedoras, ya que existe una historia problemática de imponer términos ‘universales’ sobre su tecnología textil con el efecto de velar la cosmovisión andina que se expresa en la terminología quechua y aymara para dichas técnicas (Arnold y Espejo 2019, 3).³⁰ Además, buscamos evitar confusiones, pues varios autores occidentales, a menudo, usan diferentes términos en español para la misma técnica (3).

Si la técnica de doble cara produce tejidos reversibles, los colores de los diseños se invierten en ambos lados (Callañaupa 2017, 48). En comparación, *ley* produce textiles de una sola cara; cuyo diseño, por el reverso, se puede describir como el negativo de la foto, o del diseño en este caso. Investigadores textiles reconocen que la técnica de la doble cara es precolombina, pero discuten sobre los datos exactos del origen de *ley*. Durante muchos años, pensaron que provenía de la época colonial, cuando las personas tejedoras andinas la desarrollaron en respuesta a influencias españolas; ahora se teoriza que *ley* constituye una técnica precolombina menor que se reintrodujo o creció en popularidad durante la época colonial (Arnold y Espejo 2019, 196). (ver Anexos 5 y 6).

Además de los textiles que se hace en *awana*, las personas tejedoras de Cusco elaboran una variedad de tejidos sin el uso de un telar, entre ellos: pompones, sogas, *waraqa* (hondas) y *chullo* (gorros). Dentro de esta categoría de tejidos no-hechos en telar, nos enfocaremos en el tejido a palitos, ya que las apropiaciones de esta técnica son comunes. Las personas tejedoras emplean cinco palitos de alambre y tejen en círculo para elaborar los *chullo*, *maketo* (protectores de brazos para el trabajo agrícola) y *chuspas* (bolsas pequeñas) que la gente usa a diario (Callañaupa y Rowe 1999-2000, 70). Emplean hilo fino que tuercen firmemente para tejerlo apretado y así lograr puntos pequeños y un tejido más impermeable al agua (Callañaupa 2017, 71). En ciertas comunidades —como las del distrito de Chinchero— las personas tejedoras prefieren hilo muy torcido; dado que es difícil tejer con este hilo, tardan más tiempo tejiendo un *chullo* a palitos que tejiendo una *lliqlla* (manta) en *awana* (71). Las personas tejedoras de otras comunidades —por

³⁰ Por ejemplo, *pallay* en quechua es tanto sustantivo como verbo: se refiere a los diseños en sí pero también se traduce como *recoger* (Franquemont y Franquemont 1987, 76). En el caso del tejido, indica la acción de recoger los hilos para formar el diseño; y en el de la agricultura, la acción de recoger papas de la *chakra* (campo agrícola) (Heckman 1998, 186). La cosmovisión andina se base en la dualidad donde el tejido y la agricultura forman una iteración de la pareja inseparable de *hanin* y *hurin* (Lyon 2013, 22). Los términos en quechua para el tejido y para la agricultura expresa esta dualidad y refuerzan la noción de como la persona tejedora y la/el agricultor/a producen los alimentos esenciales (tejido-comida) para la sobrevivencia y avance de la sociedad (Berlo 1992, 120).

ejemplo, Huacatinco en el distrito de Occongate– pueden terminar un *chullo* para la venta turística en un día, pues usan hilo menos torcido (71). En general, las personas tejedoras emplean hilo de alpaca, acrílico o mezclas para tejer los *chullo* (75) (ver Anexo 7).

Al momento de tejer con doble cara, *ley*, tejido a palitos y/u otras técnicas, las personas tejedoras de Cusco crean un ser tridimensional –concebido como un ser vivo que interactúa con, y facilita la interacción entre, personas– cuyos elementos distintos componen un significado que no puede ser reducido a una sola parte (Arnold y Espejo 2019, 4-5). Desde la torsión del hilo –si es a la derecha o a la izquierda–, la estructura de la técnica textil en sí, la *pampa* (tejido llano), los *pallay* (diseños), las *listas* (líneas de color entre la *pampa* y los *pallay*), el *chukay* (la unión que junta los dos lados de una *lliqlla* o un poncho), los bordes y mucho más, todos expresan significados correlacionados y que conllevan conocimiento social, biológico, agrícola, histórico y religioso (Conklin 1997, 110; Heckman 2003, 47). La composición simétrica del textil, además del proceso de creación, media todos sus elementos que no pueden ser interpretados individualmente (Franquemont y Franquemont 1987, 76). Tampoco se los puede aislar unos de otros, del sistema textil en su totalidad ni de la localidad que le dio vida. Como parte de la naturaleza sagrada e indivisible del sujeto textil, cabe aclarar que, tejiendo con una *awana*, una persona tejedora produce un textil único con cuatro orillos. En otras palabras, se teje hasta el final de la urdimbre y al sacar el textil del telar, no se corta ninguno de sus lados (Callañaupa 2017, 68). En los Andes, no se produce *tela* –rollos de material uniforme del cual se corta lo que sea–, se elabora *textiles*: sujetos y objetos únicos e inviolables que no pueden ser cortados (Arnold y Espejo 2013, 349) (ver Anexos 8 y 9).

El tejido como objeto y sujeto actúa a nivel interpersonal, intercomunitario e interregional, transmitiendo conocimiento y facilitando relaciones (Arnold y Espejo 2013, 30). A nivel regional, las personas tejedoras de Cusco emplean técnicas, diseños, y modelos en común que hablan de una cosmovisión andina que une a sus comunidades y promueve interacciones entre ellas. A nivel comunitario, cada comunidad de Cusco mantiene y desarrolla su propio estilo particular, tejiendo formas, tamaños, colores, diseños y otros elementos de una manera única, cuya singularidad expresa su realidad vital y su lugar en el mundo (Callañaupa 2009, 19). Si varios diseños se comparten entre comunidades como elemento fundamental de la tecnología textil andina, su modo de uso y significado local resulta singular en cada comunidad (75). La manera de usar elementos de una tecnología textil compartida es lo que distingue a una comunidad y forma la base

de su identidad particular dentro del mundo andino. Sin embargo, también existen diseños y técnicas que una sola comunidad teje y con los cuales se identifica. Por ejemplo, *luraypu* es particular de las cuatro comunidades del distrito de Chinchero y conforma un elemento importante de su identidad; si se teje fuera de este distrito, todos saben que fue copiado de Chinchero (Callañaupa 2012, 112; Taller Dos 2020).

Cada persona tejedora se expresa y ejerce su creatividad dentro de la tecnología textil de su comunidad. Es decir, la ropa de una persona no solo indica su procedencia, sino también expresa su estado civil, ocupación, posición económica, habilidad artística, estado de ánimo e incluso la salud de esta persona (Callañaupa 2009, 19). Si dentro de la región es posible identificar un tejido como propio de cierta comunidad, dentro de esta comunidad las personas tejedoras pueden identificar este tejido como propio de cierta persona tejedora que se distingue por su forma individual de ejercer su creatividad a través del tejido. A menudo, diferentes generaciones se expresan de manera distinta a la anterior: los jóvenes inventan estilos nuevos que se ponen de moda y marcan su generación en distinción a la de sus padres (Callañaupa 2017, 75). El tejido y su tecnología es dinámico, las personas tejedoras constantemente lo inventan y reinventan en un mundo cambiante.

Parte de este proceso activo de reinvención constituye la apropiación de diseños, técnicas, estilos y/o materiales del occidente o entre comunidades. En cuanto a ejemplo, el tejido a palitos es una técnica europea que las personas tejedoras apropiaron de la invasión española; de igual modo, se teoriza que los españoles aprendieron la técnica de los musulmanes que ocuparon la península ibérica del siglo VIII al siglo XV (Callañaupa y Rowe 1999-2000, 69; Callañaupa 2017, 71). Aunque mucho queda por entender sobre la manera en que los españoles introdujeron el tejido a palitos a los Andes, se teoriza que, en los cincuenta años sucesivos a partir de la invasión, las personas tejedoras andinas empezaron a tejer con palitos (Brezine 2012, 6). Posiblemente, los españoles les transmitieron el tejido a palitos para que pudiesen entregar bienes hechos con una técnica europea como parte del sistema de tributo que los pueblos originarios fueron obligados a pagar a los invasores (7). Lo que sin duda es cierto, es que hoy las personas tejedoras de los Andes son expertas en el tejido a palitos, habiendo inventado nuevas técnicas, formas y modos de uso, incorporando el tejido a palitos como parte de sus conocimientos (Callañaupa 2017, 71). Durante 500 años, los pueblos de los Andes subvirtieron una técnica europea que formaba parte de un sistema opresivo de tributo, en una expresión creativa netamente Andina que hoy forma parte integral de las identidades y tecnología textil de las comunidades.

Por otro lado, las personas tejedoras de Cusco apropian técnicas, diseños y estilos de otras comunidades con frecuencia. Por ejemplo, durante la década de los '40, personas tejedoras del distrito de Chinchero aprendieron la técnica *ley* y el diseño *raki-raki* de Lachi (Antapampa), además de la técnica *jakira* de la región de Apurímac (Callañaupa 2012, 127). En la década de los '70, aprendieron la técnica *pallay de animales* de las comunidades por la cordillera Urabamba (130). Las personas tejedoras de una comunidad apropian de otras comunidades por una variedad de razones, entre ellas: el reto de aprender algo nuevo, diversión, crecer en su arte y ser más creativos, expandir su pensamiento, contribuir a la conservación de la tecnología textil y así aprender más y transmitirlo a la próxima generación, y/o por razones económicas (se incrementa la posibilidad de vender si se puede ofrecer mayor variedad) (Callañaupa 2012, 127; Taller Tres 2020; Encuesta del Taller Tres 2020). Si las personas tejedoras llevan a cabo la apropiación de técnicas, diseños y estilos entre comunidades, es un acto mediado por la tecnología textil en común que les une bajo la cosmovisión andina.

2. Los intermediarios en el negocio textil: mercados, tiendas, ONG y otros

Si antes de la llegada de los españoles los tejidos jugaron roles importantes a nivel social, político, militar, religioso y arquitectónico, con su invasión de Abya Yala y la imposición violenta de la modernidad, por primera vez en los Andes los tejidos constituyeron una mercancía que se negociaba en un creciente mercado colonial capitalista (Acevedo 1999, 731). Hoy, los textiles continúan actuando bajo normas andinas, y a menudo las personas tejedoras recurren a ellos como una fuente económica. Por lo general, alteran en técnica y apariencia los textiles destinados para la venta, creando dos categorías: los textiles personales y los textiles comercializados (Wethey 2005, 2). La disposición de las personas tejedoras para modificar y vender sus tejidos siguiendo las demandas del mercado, no marca su aceptación inevitable del capitalismo, sino señala una estrategia de sobrevivencia bajo un régimen económico opresivo (Lalonde 2019, 17). Aunque reconocemos que diferentes aspectos del mercado contribuyen de varias maneras a un sistema injusto, nos enfocaremos exclusivamente en los casos de apropiación.

Las personas tejedoras de Cusco con poca frecuencia pueden vender directamente al cliente final –en general un turista nacional o internacional– pues este casi no llega a las comunidades. Aquella falta de acceso directo al mercado exige que las personas tejedoras dependan de un intermediario (Wethey 2005, 4). En su mayoría, venden a negociantes que luego revenderán los tejidos en un mercado, una tienda o en los centros

textiles de Chinchero; y, en pocos casos, el intermediario suele ser una organización sin fines de lucro, muchas veces conocidas como organizaciones no gubernamentales (ONG). Comenzando con las ONG principales que trabajan con las personas tejedoras, identificamos seis: el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (CTTC), Awamaki, Threads of Peru, Centro Bartolomé de las Casas (CBC), Mosqoy y Willka Yachay.³¹ En general, las ONG buscan remediar las injusticias del mercado a través del pago de precios justos a las personas tejedoras, la promoción de sus tejidos con respeto y el apoyo en prepararlos para la venta (Wethey 2005, 9). Esta labor puede incluir tareas relativamente simples como el control de calidad, el lavado, el planchado, el etiquetado, etc., o tareas más complejas como el rediseño de los tejidos, cuyo objetivo es hacerlos más atractivos para los clientes occidentales con preferencias estéticas diferentes a las de las comunidades.

Si a diario las personas tejedoras de los Andes adaptan sus tejidos para la venta, las ONG facilitan este proceso mediante la coordinación de colaboraciones con diseñadores, la provisión de materiales y herramientas, y/o mediante asesoría a lo largo del proceso. Cada ONG tiene su manera distinta de trabajar y no buscamos generalizar, así que, tomamos el caso del CTTC y la asociación Centro de Tejedores Away Paccarichiq Pallay Tika de Patabamba como ejemplo. Las tejedoras de la asociación de Patabamba y el CTTC se preocuparon por las jóvenes en la comunidad que no sabían tejer con *awana*, pero necesitaban empleo. Por tanto, en 2005 trabajaron conjuntamente con una diseñadora inglesa para desarrollar un programa en tejido a palitos, adecuando diseños del telar de cintura para que las jóvenes pudiesen tejer chompas a palitos al gusto del cliente turista (Comunicación personal con CTTC). Esta colaboración identificó y resolvió una necesidad de las tejedoras de Patabamba a través de una innovación que medió entre el conocimiento de la comunidad y las demandas estéticas del occidente.

Las ONG, sin embargo, solo representan una fracción de la venta de los textiles de las comunidades. Bajo presiones económicas, muchas personas tejedoras no tienen

³¹ Las ONG pueden estar registradas en un país extranjero como organizaciones sin fines de lucro, y/o registradas con el gobierno peruano como una asociación civil sin fines de lucro. El CTTC, CBC, Awamaki, Mosqoy, Threads of Peru, y Willka Yachay están registrados con el gobierno peruano como asociaciones civiles sin fines de lucro. Awamaki también está registrado como un *501(c)(3) non-profit* con el gobierno estadounidense mientras que el CTTC y Willka Yachay trabajan en conjunto con un *501(c)(3) non-profit* estadounidense; Mosqoy también está registrado como un *charitable organization* con el gobierno canadiense. Threads of Peru también está registrado como una corporación –Threads of the Andes, Inc.– con el gobierno canadiense, aunque se maneja como una organización sin fines de lucro, con 100% de las ganancias regresando a la organización y sus proyectos. (SIA Sistema de Información. S.f., párr. 1; Awamaki 2021, párr. 1; Mosqoy s.f., párr. 34; Comunicación personal con el CTTC, Willka Yachay y Threads of Peru).

otra opción que vender sus tejidos –a precios bajos– a negociantes que van de comunidad a comunidad buscando tejidos para revender en su negocio, o a un vendedor con una tienda o un stand en un mercado (Segundo Taller 2020). Dentro de la categoría de tiendas, identificamos varias subcategorías: tiendas en la región de Cusco, tiendas de lujo y tiendas en el extranjero (ver subtítulo 2.5 abajo para las tiendas de lujo). En lugar de ubicar en el mapa todas las tiendas de la región –un trabajo que supera los límites de esta tesis– identificamos las tiendas notables, además de los lugares estratégicos donde se ubican muchas de estas. Entre ellas: las tiendas de la Plaza de Armas (la plaza principal de la ciudad de Cusco), las tiendas de San Blas (corazón del centro histórico de la ciudad de Cusco), las tiendas de tela y las tiendas mayoristas ubicadas en las calles cercanas al Mercado San Pedro y la zona comercial Tres Cruces de Oro, la galería del Municipio de Cusco que se ubica al lado de la Compañía de Jesús en la Plaza de Armas, y las tiendas que los municipios manejan. Finalmente, reconocemos que una variedad enorme de tiendas vende tejidos en el extranjero, incluyendo tiendas o vendedores individuales en sitios en línea como Etsy, eBay y Amazon.

En cuanto a mercados, identificamos doce. De estos, seis se ubican en la ciudad de Cusco: el Baratillo, el Mercado de San Pedro, la Feria Artesanal de Productores el Marquez de San Francisco, el Centro Artesanal Cusco, el Campo de Artesanos y la Feria de San Blas.³² El resto se ubica en pueblos de la región y son: el Mercado Artesanal de Písaq, la Feria Ccorao, el Mercado Artesanal de Ollantaytambo, el Mercado de Chinchero, el Mercado Artesanal de Sicuani y el Mercado de Raqchi, además de la Plaza de Chinchero que incluimos en esta categoría aunque no es un mercado y funciona bajo normas distintas. Entre los doce mercados, el Baratillo constituye un punto clave en el negocio de textiles, donde intermediarios venden y compran al por mayor y menor una gran variedad de textiles y otros productos (Segundo Taller 2020). Este mercado se lleva a cabo cada sábado –al aire libre– entre la Av. Ejército y la Plaza Santiago, en la ciudad de Cusco. Muchos negociantes, que poseen una tienda o un stand en otro mercado, obtienen su mercancía a precios bajos en el Baratillo para revenderla a precios más altos en su local (Segundo Taller 2020). En el Baratillo, los negociantes venden y compran no solo los textiles hechos a mano por las personas tejedoras, sino también los productos que les hacen competencia: telas y prendas industriales, y telas fabricadas en telar a pedal.

³² La Feria de San Blas toma lugar en la plaza de San Blas los sábados, no se debe confundir con el mercado de San Blas donde no se vende tejidos.

Antes de discutir las apropiaciones que conforman los productos en telar industrial y telar a pedal, cabe mencionar brevemente los centros textiles en el distrito de Chinchero, pues constituyen otros intermediarios en la cadena de negocio de tejidos. Desde la década de los 1990s y los primeros años del siglo XXI, individuos emprendedores y grupos de personas tejedoras abrieron centros textiles en sus casas como estrategia para atraer turistas (Lyon 2013, 10; Garcia 2018, 6). En cada centro, mujeres vestidas con la ropa ‘típica’ del distrito ofrecen demostraciones explicando el proceso del tejido, desde el hilado hasta el acabado, con el objetivo de motivar a los turistas a comprar sus productos (Garcia 2018, 4). Estas trabajadoras afirman que producen todos sus tejidos a mano en *awana* y representan su lugar de trabajo como un centro cultural que funciona bajo principios de negocio justo (Lyon 2013, 12). En realidad, son intermediarios que compran tejidos producidos en telar a pedal o telar industrial en el Baratillo para luego duplicar o triplicar el precio de reventa en su centro en Chinchero (Tercer Taller 2020). También, compran textiles realizados en *awana*, o telar a pedal, por tejedoras de Chinchero o por tejedores reclusos en el “Establecimiento Penitenciario de Cusco – Varones” (Tercer Taller 2020; Garcia 2018, 15). Se estima que existen entre 50 a 100 de estos centros en el distrito de Chinchero (Tercer Taller 2020). Ver Garcia (2018) para un análisis de las distintas prácticas explotadoras que forman la base de los centros textiles en Chinchero.

3. Telas y prendas industriales: La invención de la réplica *auténtica*

Para la década de 1990, si no antes, las telas y prendas industriales se hallaban en todo el Perú (Jiménez 1999, 26). Telas y prendas industriales que copian los diseños e imiten las técnicas textiles de las comunidades de Cusco. Las personas jóvenes tejedoras crecieron con la presencia constante de estos productos en el mercado donde formaron parte inevitable del negocio turístico (Tercer Taller 2020). Identificamos varios diseños copiados, entre ellos: *gocha*, *papa tika*, *ch'iñipuytu*, *kuti*, *mayo q'inqu*, *aysa q'iswa* y *q'enti*. Muchas telas industriales también copian la composición de un textil andino con su *pampa*, *listas* y *pallay*, además de combinaciones de colores favorecidas por las personas tejedoras de Cusco. Por otro lado, es importante señalar que, *en su mayoría*, los productos industriales superficialmente imitan la apariencia de las técnicas de *ley*, doble cara y el tejido a palitos, pero *no* replican la técnica estructuralmente en sí. Durante el estudio, nos sorprendió encontrar telas industriales que –según se comprende mediante videos borrosos– imitaron no solo la apariencia de *ley* y doble cara, sino lograron replicar, hasta cierto punto, las técnicas en sí. Subrayamos la importancia de lo que descubrimos:

hasta el momento, las técnicas de *ley* y doble cara *solo* se podían tejer en *awana*. Ahora que se puede tejer en telar industrial, las consecuencias serán astronómicas y podrían cambiar el mercado textil de Cusco por completo (ver Anexos 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17).

Si las personas tejedoras de Cusco usan una *awana* o palitos de alambre para elaborar a mano sus textiles, una máquina automatizada solo requiere que un operador instale los hilos, realice un adecuado mantenimiento de la máquina, corte la tela o prenda finalizada de la máquina y realice cualquier acabado necesario. Las máquinas automatizadas que se usan para replicar telas en *ley* y doble cara constan de telares como el Saurer, Nuevo Piñon y telares automatizados que emplean la tecnología de Jacquard, y tejen mucho más rápido que una persona tejedora trabajando a mano con *awana*; pueden pasar entre 120 a 450 tramadas por minuto dependiendo del ancho de la tela o cinta (ver Anexos 10 y 11) (Casilla 2017a; 2015c). Los telares automatizados también producen tela mucha más amplia y larga que en una *awana* (Segundo Taller 2020). Los telares industrializados producen metro tras metro de tela que se envuelve en un rollo; luego, se vende el rollo entero o se corta la tela en pedazos para producir individuales de mesa, mantas, pasadizos, etc. (Segundo Taller 2020). Cuando se corta la tela, normalmente se cose los bordes cortados para que no se deshagan los hilos; a veces se aplica un borde en crochet o se cose una cinta sobre el borde para esconder el feo corte. Debido a la producción mecánica que fabrica rollos de material, preferimos señalar al producto fabricado en telares automatizados como *tela* para distinguirla de los textiles autónomos y únicos que las personas tejedoras crean con cuatro orillos.

En cuanto a máquinas industriales de punto, es preciso aclarar dos niveles distintos de industrialización. Por un lado, en Perú se ha vuelto popular una máquina semi-industrializada que una persona debe operar corriendo de un lado a otro una suerte de lanzador que teje los puntos. Con esta máquina, alguien puede producir entre 7 a 10 chompas diarias (Accuratex 2019b, min. 1.00). Por otro lado, máquinas completamente automatizadas, como el Stoll CMS, producen prendas de punto en masa: un Stoll CMS puede operar las 24 horas al día y producir 40 chompas en este tiempo (Accuratex 2018f, min 0.51). En ambos casos, las máquinas fabrican las distintas partes de una prenda que luego una persona debe unir al coser (ver Anexos 14 y 15).

Las fábricas que producen tela y prendas industriales usan un hilo que se compone principalmente de acrílico además de un poco de alpaca o algodón. El porcentaje puede variar entre 80 % a 95 % de acrílico y 20 % a 5 % de alpaca en el caso de prendas en punto; puede variar entre 80 % a 95 % de acrílico y 20 % a 5 % de alpaca o algodón en

telas industriales (Tercer Taller 2020). El acrílico es una lana sintética hecha de plástico que tiene como base el acrilonitrilo, que se fabrica usando una cantidad enorme de combustible fósil (Karp et. al. 2017, 1307). La producción de la lana acrílica no solo contribuye al calentamiento global y la degradación del planeta, sino también cada vez que se lava una prenda de acrílico, miles de micro-plásticos salen y terminan en los océanos (Brooks et. al. 2017, 492). Ya que el material en su mayoría es acrílico, notamos que las telas y prendas industriales se queman y se derriten si la ceniza las salpica (Segundo Taller 2020).

Enfatizamos la competencia extrema que las telas y prendas industriales provocan para las personas tejedoras de Cusco, pues su producción en máquinas automatizadas implica varias ventajas en el mercado (Segundo Taller 2020). Al momento de vender una tela o prenda industrial a un turista nacional o internacional, un negociante deliberadamente tergiversa su producto, puesto que la imagen del textil *natural* hecho a mano facilita la venta de la tela o prenda industrial. A menudo, un negociante mezcla tejidos hechos a mano por las comunidades con telas o prendas industriales, aprovechando la ignorancia de los clientes que no pueden diferenciar entre los dos (Segundo Taller 2020). El negociante casi siempre indica al turista que la tela o prenda industrial está hecha de alpaca, teñida con tintes naturales y elaborada a mano. Al momento de decidir entre un textil hecho a mano y una tela o prenda industrial, el turista a menudo prefiere la tela o prenda industrial por varias razones (Segundo Taller 2020).

Primero, el precio de las telas y prendas industriales resulta más económico, lo cual es un factor determinante. Como Nery Condori Laime, tejedora de la comunidad de Accha Alta, lo resume elocuentemente:

Los que hacen a máquina tienen más ventaja. Primero, ellos sacan en cantidad sus productos y lo venden a menos precio. Y los que hacemos a mano nos demoramos mucho tiempo en terminar un solo producto ya sea poncho, manta, chuspas, chullos, etc. y los precios que ponemos a nuestros productos son muy altos a comparación de los que están hechos a máquina, pero nuestros productos son 100% natural y eso es nuestra ventaja y según a su calidad también tiene su precio. (Encuesta del Segundo Taller 2020).

En general, cuando una persona tejedora compra una tela industrial de 2 metros de largo por 1,80 metros de ancho en un mercado, puede costarle aproximadamente PEN S/,25 a S/,30 (USD \$6,31 a \$7,57) (Segundo Taller 2020).³³ En comparación, una *lliqlla* que mide aproximadamente 1 metro por 1 metro hecho a mano en una *awana*, puede

³³ El tipo de cambio oficial de SUNAT para el 9 de julio del 2021 era 3.965 (SUNAT 2021).

costar entre PEN S/150 a S/700 (USD \$38 a \$177) en un mercado dependiendo de la calidad, diseños y materiales, entre otros factores (Comunicación personal con CTTC). En una ONG como el CTTC, una *lliqla* de tales dimensiones puede costar entre USD \$100 a \$400 (CTTC 2020). Si para muchos turistas el precio más elevado de un textil hecho a mano representa un gasto exorbitante, no es cierto que todos no puedan pagar este precio. Más bien, constituye un problema perturbador que el turista internacional, y hasta cierto punto el nacional, espere que la ‘artesanía’ sea barata y cualquier precio alto debe constituir un engaño. A tal punto, que el turista –especialmente el internacional– sienta que *tiene una prerrogativa si no un derecho* de gozar de precios bajos por la ‘artesanía’ en los países de Abya Yala del sur, pese a la obvia diferencia de poder económico existente entre aquel y el negociante local.

Segundo, notamos que los turistas a menudo creen que una tela o prenda industrial está hecha con alpaca, pero no que un textil elaborado a mano por las personas tejedoras pueda estar compuesto de fibras naturales. La confusión se debe a que la *awana* pone mucha tensión en los hilos de la urdimbre; para que no se rompan, las personas tejedoras deben torcer fuertemente el hilo que usan para la urdimbre (Callañaupa 2017, 31). El resultado, es un tejido impermeable a la lluvia, pero también tosco y poco atractivo para un turista occidental que busca un tejido suave sin importar ni pensar en la utilidad de un textil impermeable (Tercer Taller 2020). El mismo problema, de prioridades distintas, se presenta con el tejido a palitos a mano: las personas tejedoras tuercen los hilos para que el tejido sea impermeable al agua, pero no tan suave como un turista esperaría del hilo de alpaca (Callañaupa 2017, 31). No es necesario, sin embargo, torcer fuertemente el hilo de la urdimbre para la producción de tela en un telar industrial; tampoco se emplea hilo muy torcido en las máquinas industriales de punto. Pues, aun cuando se usa hilo acrílico en estos productos, se siente más suave que el hilo torcido de alpaca u oveja en los textiles hechos a mano (Tercer Taller 2020).

Finalmente, muchos turistas prefieren la tela o prenda industrial por los diseños complejos que lleva, además de sus colores. Maribel Quispe Quillahuaman, tejedora del distrito de Chinchero, lo explica de la siguiente manera:

Uno que sabe de artesanía o de los tejidos, los símbolos, uno le explica al turista y se convence y ya pues compra. Cómo te digo, los tejidos así hechos en telar a máquina son más llamativos por los colores, como son sintéticos. Por ahí creo que tiene más venta que el otro tejido de cintura. (Tercer Taller 2020)

A menudo, las telas y prendas industriales llevan varios diseños anchos y complejos; en comparación, muchos textiles hechos a mano portan diseños más simples. Esta problemática se debe a la estrategia de *simplificación* que las personas tejedoras desarrollaron en respuesta a la competencia provocada por la tela y prenda industrial (Wethey 2005, 8). Dado que tejer a mano diseños complejos constituye una labor ardua y demorosa, un textil con diseños anchos cuesta más. Para reducir el tiempo de producción y el precio de su producto, las personas tejedoras recurren a la estrategia de tejer textiles más simples, con diseños menos complejos o con técnicas menos elaboradas como *ley*, buscando ser más competitivos en el mercado (Tercer Taller 2020).

Por otro lado, ya que la tela o la prenda industrial se compone de acrílico teñido con tintes artificiales, los colores son vibrantes y cumplen con el estereotipo de lo que un turista espera de un textil producido en América Latina (Tercer Taller 2020). Mientras que no todas las personas tejedoras de Cusco usan tintes naturales, el tejido con tintes naturales exhibe colores más suaves con tonalidades de la tierra que no llaman tanto la atención del turista. En consecuencia, una tela o prenda industrial termina luciendo colores fuertes y diseños anchos en comparación al textil hecho a mano (Tercer Taller 2020). Además, muchas personas tejedoras emplean combinaciones de colores preferidas por sus comunidades, pero que lucen muy oscuras, y hasta feas, desde un punto de vista occidental. Frecuentemente, les cuesta encontrar las combinaciones de colores que atraen al turista y cumplen con estéticas occidentales. Por otro lado, los productores de telas industriales tienen mayor experiencia en el mercado y han logrado formular de mejor manera ciertas combinaciones de colores que logran mediar entre estereotipos de las ‘artesañas’ latinoamericanas y gustos turísticos. Debido a esta confusión sobre material, color y diseño, a menudo para un turista, el simulacro parece más *real* que el original, lo cual le impulsa a comprar la tela o prenda industrial (Tercer Taller 2020). Argumentamos que se puede comprender la tela o prenda industrial como una ‘*réplica auténtica*’, en sentido irónico, donde la réplica ha logrado aprovechar y usurpar la imagen del original tan eficazmente que el original parece menos auténtico en comparación.

Así que, las telas y prendas industriales representan un ejemplo claro del daño que puede sufrir una expresión cultural en sí cuando, al momento de apropiarse, el apropiador promueve esencialismos y estereotipos acerca de la comunidad de donde apropia por representar indebidamente un elemento cultural de esta comunidad (Lalonde 2019, 12). Lalonde (2019) nombra esta problemática el *falso reconocimiento* ya que el apropiador sigue un proceso de simplificación y comodificación que resulta en un producto falso que

no representa auténticamente a la cultura de la cual apropió, pero que termina definiendo a esta cultura para una población más amplia que tiene más contacto con la réplica falsa que con el original. Al explicar este fenómeno de la apropiación, Lalonde enfatiza que cuando “se estereotipa a una cultura, se la deshumaniza. *No hay necesidad de conocerla ni entenderla* porque se le impone un significado” (Lalonde 2019, 26; énfasis añadido). Pues en cuanto a las telas y prendas industriales, es sumamente importante reconocer como anulan toda necesidad de realmente entender, conocer, y así *respetar* a las personas tejedoras de Cusco y su tecnología textil.

Las telas y prendas industriales, como hemos evidenciado, son posibles debido a la falta de conocimiento, o conocimiento erróneo y estereotipado, por parte del comprador. Sus fabricantes se aprovechan de esta carencia de conocimiento para producir copias estereotipadas que cumplen con lo que el comprador quiere encontrar en un textil de Abya Yala del sur. Pues, terminan reforzando y promocionando mayor conocimiento erróneo y estereotipado a través de estos productos simplistas que despojan a los originales en el mercado, en la mente de la gente y así en el discurso público. Por eso, los teóricos y académicos marcan una importante diferencia entre lo que llaman *conocimiento profundo* y *conocimiento superficial*, ya que el primero puede elevar un objeto a los ojos de la sociedad mientras que el segundo puede devaluarlo. Arjun Appadurai (1986) en su libro *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías* indica que: “la creación del valor [es] un proceso políticamente mediado... la política del valor es en muchos contextos una política del conocimiento” (21). En otras palabras, la sociedad aprende y enseña lo que valora; y son los ganadores de las luchas políticas quienes establecen lo que la sociedad aprecia y las normas sobre lo que se aprenderá, desde qué punto de vista se lo enseñará y lo que será tratado superficialmente, estereotipado, ignorado, encubierto y/u olvidado.

Siguiendo esta línea de pensamiento, Deepsikha Chatterjee (2020), escribiendo acerca de la apropiación cultural en el teatro, enfatiza que: “Appadurai propone que el conocimiento puede elevar un objeto. Extendiendo aquello, sugiero que el conocimiento superficial puede devaluar un objeto o permitir la adopción simplista y la reproducción barata” (58; énfasis añadido). Pues, concluimos que eso es exactamente lo que está ocurriendo en la región de Cusco, donde las personas tejedoras enfrentan a diario las telas y prendas industriales que solo son posibles debido en gran medida a la ignorancia o entendimiento erróneo y estereotipado del comprador. Este conocimiento superficial no solo posibilita los plagios –ya que el comprador no puede diferenciar entre el original y

el plagio— sino promueve aún más conocimiento erróneo acerca de la tecnología textil de las comunidades de Cusco con el resultado de *devaluar* este objeto y la cultura de que viene. Las telas y prendas industriales son tan amenazantes para las personas tejedoras y su tecnología textil, porque contribuyen a la falta de reconocimiento y respecto que los pueblos originarios han enfrentado durante décadas, haciendo aún más posible la desestimación, irrespeto y otras violencias epistemológicas que facilitan la violencia económica y política que aún se ejerce sobre los pueblos indígenas.

4. Telas y prendas industriales: Promotores del conocimiento superficial

Como manera de subrayar el grave problema e injusticia que las telas y prendas industriales representan para las personas tejedoras de Cusco, queremos detenernos brevemente en el análisis de una experiencia personal que la estudiante de maestría de esta tesis tuvo durante su tiempo trabajando con el CTTC. Ella procederá a narrar su historia en la primera persona: En 2018, el Museo del Cincuentenario de Bruselas, en conjunto con la Embajada de Perú en Bruselas, lanzó una exhibición denominada “INCA Dress Code”, la cual se promocionó como la exhibición más grande de textiles andinos pre-colombinos jamás vista en Europa. Como parte de los eventos, el museo y la embajada coordinaron para que cuatro personas tejedoras que trabajan con el CTTC fuesen a Bruselas para ofrecer demostraciones y talleres textiles al público. Acompañé a dos de ellas durante su estadía en esta ciudad, ayudando con asuntos administrativos entre otros. Como parte de mi trabajo, coordiné con la tienda del museo para poner en venta los textiles de las comunidades que trabajan con el CTTC. Fue una desagradable sorpresa cuando entrando a la tienda del museo, vi que ya tenía a la venta cualquier cantidad de telas industriales hechas a máquina sin ninguna información clara señalando que no fueron hechas a mano. Las tejedoras tuvieron que atravesar medio mundo para encontrar que los plagios ya habían llegado a la exhibición antes que ellas.

Esperando que todo solo fuese un mal entendido, señalé a la encargada de la tienda el problema representado por estas imitaciones baratas. Me respondió que el museo tenía que ofrecer productos económicos hasta lujosos al público, ya que muchas personas solo quieren adquirir recuerdos económicamente accesibles. Rechazó retirarlas de la venta ni hacer algo al respecto; tuvimos que colocar los textiles de las personas tejedoras al lado de estos plagios, sin ninguna identificación ni nada de información obvia para diferenciarlos entre ellos. Además de ello, la encargada de la tienda nos presionó hasta ofrecerle al museo un descuento en los textiles de las personas tejedoras, dado que —en comparación

con las telas industriales— eran muy caros y por eso resultaría difícil venderlos. Cuando inicialmente me opuse a eso, la encargada salió con la excusa de que —nunca olvidaré sus palabras— “somos un museo pobre” y por eso supuestamente no podrían solventar la compra y re-venta de los textiles al precio que pidieron las personas tejedoras. No sé qué me enojó más: que una exhibición de este calibre promocionara las telas industriales, o que un museo nacional del gobierno belga con tanto poder político, económico y cultural tenga el descaro de decir que es al museo al que le faltaba recursos y merece que las personas tejedoras —las que de verdad se enfrentan con la pobreza extrema— rebajasen sus textiles a precios que apenas cubren los gastos del material invertido.

No solo encontramos telas industriales en la tienda del Museo del Cincuentenario de Bruselas. Al final de la exhibición “INCA Dress Code”, los curadores habilitaron un escenario que supuestamente tenía que representar un mercado en algún país andino. Ahí las personas tejedoras se instalaron para ofrecer demostraciones textiles al público. Un tendal de tela industrial naranja proveyó un fondo a este escenario exótico. Supongo que —entre todo lo gastado en los aproximadamente 200 textiles y otros objetos pre-colombinos y coloniales en la exhibición— este museo tan pobre simplemente no pudo colocar el presupuesto para adquirir un textil hecho a mano por las personas tejedoras de Cusco (The Brussels Times 2018, párr. 6). También imagino que el mismo obstáculo económico estaba detrás de las telas industriales que muchos de los trabajadores del museo usaron como chales durante la inauguración de la exhibición.

No es una coincidencia, ni un error menor y prescindible, que organismos como la Embajada de Perú en Bruselas y el Museo del Cincuentenario de Bruselas —uno de los museos más grandes de Europa— caigan ante, y contribuyan al, conocimiento superficial a través de la difusión y promoción de plagios baratos. Existen dos posibles escenarios detrás de lo que hicieron. Por un lado, puede ser que estos institutos conocieran bien la realidad acerca de los plagios que inundan la región de Cusco, pero de todos modos decidieran seguir adelante con sus respectivos usos y promoción de las telas industriales. Por otro lado, puede ser que estas entidades no se hayan tomado la molestia de informarse bien acerca del tema en que supuestamente tenían que ser expertos: la tecnología textil andina y las personas tejedoras —pre-colombinas y contemporáneas— que la crean. Pues, puede ser que estos institutos expertos no conocieran la realidad a la que las tejedoras de Cusco se enfrentan día a día, pues sin saber lo que hicieron, elevaron plagios al lado de — y así al mismo nivel de— los textiles hechos a mano por las tejedoras de los Andes y sus ancestros. No sé cuál escenario es peor, pero ambos por igual señalan lo poco que estos

institutos valoran a las tejedoras andinas y su tecnología textil. Si entidades de este calibre no pueden tomarse el tiempo para informarse bien acerca de las telas industriales y los otros plagios que invaden el mundo textil cusqueño, tiene mucho más que ver con nuestros valores en cuanto sociedad que una falla o error menor por parte de expertos que deberían prepararse bien acerca de algo que es fundamental a su área de experticia. Si entidades de este calibre sí conocen el problema que los plagios presentan para las personas tejedoras, pero de todos modos usan y promocionan las telas industriales, pues han decidido ser parte del problema y no agentes del cambio que tan desesperadamente se requiere en el mundo textil cusqueño.

La proliferación de conocimiento superficial y la falta de conocimiento profundo acerca de la tecnología textil andina –desde el público en general hasta los institutos gubernamentales más altos– constituye una evidencia de lo poco que el mundo valora a las personas tejedoras andinas y la tecnología textil que vienen elaborando desde hace milenios. También constituye una evidencia del proceso de colonialismo –lucha que continua hasta el presente y que determina lo que se valora como sociedad– que busca erradicar a los pueblos indígenas del discurso público, de la historia y de la vida misma. Así que, además de la centralidad de poder en cuanto a conversaciones acerca de la apropiación, es urgente colocar el énfasis en el análisis crítico del conocimiento superficial –que tiene su origen en una falta de valor y respeto producto de procesos coloniales– y que es tanto el inventor como el producto de los plagios más persistentes. Si Perú espera alcanzar dicha meta de priorizar el conocimiento profundo sobre el conocimiento superficial, tendrá que ir a la raíz del problema y cuestionar los valores que realmente mueve la sociedad y estado peruano. Porque si no se promueve y difunde mayor conocimiento profundo acerca de la tecnología textil andina como parte de la enseñanza intercultural y una política cultural que de verdad respete y valore a las personas tejedoras andinas, ninguna herramienta legal podrá, en sí misma, ser suficiente para tratar las imitaciones baratas y lujosas que inundan la región de Cusco.

Por desgracia, todo este trabajo no resultará difícil solo debido a las razones que a mí parecer son obvias, sino también porque el conocimiento superficial logra vestirse con la apariencia de un conocimiento profundo que conlleva el verdadero respeto y valor que las personas tejedoras de Cusco buscan. Regreso al ejemplo de la exhibición “INCA Dress Code”. Al inicio, hasta para mí, fue conmovedor ver imágenes de los textiles precolombinos colocados con prominencia entre las calles de una capital europea como parte de los anuncios de “INCA Dress Code”. Se sintió como una pequeña victoria dada la falta

de importancia que la gente normalmente proporciona a los textiles andinos. Pero este sentimiento rápidamente se disipó con cada interacción que tuve con el museo: empezaron a generarse grietas en la imagen tan cuidadosamente curada de la exhibición. Además de todo lo que ya expliqué acerca del uso de las telas industriales, durante la apertura de la exhibición, un sin número de dignidades del museo y la embajada peruana emitieron discursos. Nadie invitó a las personas tejedoras al escenario, aunque en algún momento alguien pausó su charla para dirigir los aplausos del público a ellas. Aptas para ser vistas pero no escuchadas. Basta ofrecer llamativas demostraciones textiles que llenen los cuartos de la exhibición con visitantes. Ninguna cantidad de pompa y circunstancia pudo alterar la realidad de que todo fue una fachada que intentó desviar la atención del público de la incómoda verdad que el museo buscaba vender la apropiación cultural como si fuese el más alto homenaje a las comunidades andinas.

Desnudando todas las tapas de publicidad y ceremonia, la base fundamental de la exhibición “INCA Dress Code” fue nada más que la apropiación cultural de cientos de bienes intangibles pre-colombinos por parte de coleccionistas y museos europeos para beneficio propio y/o un público europeo. En otras palabras, un clásico caso de la apropiación tangible que forma una de las tres categorías de apropiación cultural (Young 2005, 136; Young y Haley 2009, 268). Puede ser que nadie invitó a las personas tejedoras a hablar por el miedo de que tal vez destaparían la verdad: que se debe devolver toda esta tecnología textil a las comunidades de donde la quitaron. Hoy en la región de Cusco, no existe ningún museo u otro a donde las personas tejedoras de las comunidades puedan dirigirse para ver textiles pre-colombinos. Mientras que la ciudad de Lima cuenta con excelentes museos donde se exhibe aquellos, una gran parte de la herencia textil de los pueblos indígenas en Perú ha sido apropiado –legalmente o ilegalmente siguiendo las leyes contemporáneas– por parte de museos, coleccionistas y gobiernos extranjeros. Hoy, estos individuos, museos y gobiernos se lucran al organizar exhibiciones de los textiles apropiados mientras que las personas tejedoras de Cusco no tienen la oportunidad ni de ver las obras maestras de sus ancestros. Cuando la sobrevivencia es primordial, no hay los recursos para un corto viaje en avión o un largo viaje en bus a la capital para visitar museos. Y si como todo eso no fuese suficiente, mientras que individuos y sus carreras, institutos y gobiernos extranjeros se benefician de los bienes tangibles pre-colombinos que apropiaron, al mismo tiempo promocionan los plagios industriales, ya que resulta más conveniente para sus bolsillos que los originales.

A mi juicio, no existe mejor panorama del estado actual de la apropiación cultural

en el mundo hoy que la imagen de los directores y curadores europeos del Museo del Cincuentenario de Bruselas, vestidos con plagios industriales, dando un tour de una exhibición que reunió cientos de bienes tangibles que fueron saqueados de los Andes para un público europeo. Son escenarios como este que nos generan tanta ira e indignación, pero pese a los diversos tipos de apropiación que realizó el Museo del Cincuentenario de Bruselas, facilitado por la Embajada de Perú en Bruselas, no escuché ningún comentario o crítica al respecto. Afortunadamente para los apropiadores, el tipo de explotación representada por las apropiaciones problemáticas conlleva una poderosa arma: apariencias superficiales.

Muchas veces los apropiadores logran pasar sus apropiaciones dañinas –basadas en desbalances de poder y conocimiento superficial– como homenaje o respecto para la comunidad en cuestión. Lalonde (2019), escribiendo desde la teoría política, mantiene que la apropiación cultural convenientemente logra ocultar los desbalances de poder que son tan fundamentales a la misma. La autora explica la paradoja así: “La apropiación encubre los desbalances de poder, ya que parece que la sociedad está aceptando a una cultura, dado que sus imágenes y nombres culturales se están vendiendo y compartiendo ampliamente, pero, en realidad, puede ser que estos materiales culturales no reflejen fielmente a la cultura y en su mayoría no beneficien económicamente a la cultura. La teoría de la explotación es útil para demostrar como situaciones, por ejemplo, la apropiación cultural, que quizá parecen ser justas en realidad pueden ser dañinas” (16; énfasis añadido). La hermosa publicidad, pompa y ceremonia de la exhibición “INCA Dress Code” no fue respeto, homenaje ni apreciación cultural; fue una fachada que buscó encubrir los desbalances de poder en que se fundamentaron cada una de sus apropiaciones. Al final de cuentas, la Embajada de Perú en Bruselas y el Museo del Cincuentenario de Bruselas usaron su significativo poder para proyectar la apariencia superficial de respecto mientras que realmente promocionaron los plagios baratos, el conocimiento superficial y la apropiación de la herencia de las personas tejedoras de los Andes.

5. Telas y prendas industriales: Una ruta de negocio transpácífico

Pero ¿de dónde vienen todas estas telas y prendas industriales tan problemáticas? Pues, no existe una marca ni empresa reconocida o específica detrás de las telas y prendas industriales que se encuentran en todos los mercados y tiendas de la región de Cusco y hasta en los círculos más altos de los gobiernos (neo)coloniales. Más bien, son

responsabilidad de varios negociantes, empresas y fábricas que producen modelos o estilos populares para redistribuirlos a lo largo de no solo Perú, sino toda Abya Yala del sur y hasta otros continentes (Segundo Taller 2020). Enfocándonos en el mercado textil de la región de Cusco, identificamos cinco lugares principales donde se fabrica las telas y prendas industriales: Bolivia, la región de Puno, la región de Cusco, la capital de Lima y China. Desde Bolivia hasta Cusco se extiende una gran ruta comercial de telas y prendas industriales (Segundo Taller 2020). Grandes cantidades se fabrican en Bolivia, sobre todo en la capital La Paz; muchas veces, esta mercancía entra a Perú como contrabando por la frontera terrestre, en la ciudad de Desaguadero, la cual marca un punto clave en el negocio de telas y prendas industriales (Segundo Taller 2020). Negociantes traen productos industriales de La Paz o del mercado de Desaguadero a Cusco, a menudo al Baratillo, para revenderlos al por mayor y menor a otros negociantes locales.³⁴

Ubicadas en esta gran ruta comercial, las ciudades de Juliaca y Puno en la región de Puno, Perú, además de la ciudad de Marangani en la región de Cusco, marcan otros puntos menores de producción en telas y prendas industriales (Segundo Taller 2020). Del mismo modo, reconocemos que en la ciudad de Cusco varias empresas fabrican telas y prendas industriales, aunque a menor cantidad en comparación a la mercancía que se trae de La Paz, Puno y Juliaca. A nuestro juicio, las empresas en la ciudad de Cusco empezaron a fabricar estos productos hace poco (Segundo Taller 2020). Por otro lado, también identificamos varias empresas y fábricas de telas y prendas industriales en la capital de Lima; suponemos que por lo menos una parte de lo que producen se redistribuye en la región de Cusco.

Asimismo, es un secreto a voces que varias empresas fabrican telas y prendas industriales en China para luego importarlas al Perú (Seligmann y Guevara 2013, 218).³⁵ Es difícil hallar datos definitivos para comprobar lo que muchos comentan, sin embargo, destacamos tres casos de prendas en puntos industriales que podemos señalar como ejemplos de este negocio; no encontramos ejemplos de telas industriales fabricadas en China. En Alibaba.com, un sitio web donde productores venden al por mayor a negociantes que revenden el producto al por menor en su local, identificamos dos empresas chinas que producen el tipo de prenda en punto industrial que se encuentra por toda la región de Cusco.

³⁴ Ver Arnold y Espejo (2013) sobre la producción de tela con máquinas industriales en Bolivia (160-77).

³⁵ Ver Arnold y Espejo (2013) sobre la importación de estas telas de China a Bolivia (178).

Primero, la empresa Hangzhou Novelty Garment Co., ubicada en Zhejiang, China, produce ponchos en punto con diseños de llamas y picaflores (Hangzhou Novelty Garment Co. s.f.). Su página en Alibaba.com indica que el precio varía entre USD \$6 a \$12 por unidad con un pedido mínimo de 300 unidades; tiene la capacidad de producir 10,000 piezas por mes (Hangzhou Novelty Garment Co. 2020). Segundo, la compañía Yiwu Dream Accessories Trading Co. Ltd., también ubicado en Zhejiang, China, produce y vende al por mayor un tipo de *chullo* básico para niños con diseños de llamas, *kuti* y *tanka ch'uru*, entre otros (Yiwu Dream Accessories Trading Co. Ltd. s.f.). El precio por unidad es de solo USD \$2.18 si se compra 500 unidades, baja hasta USD \$1.58 por unidad con la compra de 50,000 unidades; la empresa tiene la capacidad de producir 5,000 unidades en 15 días (Yiwu Dream Accessories Trading Co. Ltd. 2020). Junto a fotos de su producto, Yiwu Dream Accessories Trading Co. Ltd. publicó un video que empieza con una toma fija de los *chullo* industriales que vende, para luego presentar varias tomas fijas de niños peruanos usando diferentes *chullo* hechos a mano por las personas tejedoras de las comunidades, entre ellos configuran *chullo* del distrito de Occongate, del lago de Titicaca y del distrito de Chinchero. Tal como otros negociantes, la empresa no distingue entre los *chullo* industriales que vende y los *chullo* hechos a mano, más bien, el video da a entender que su producto es igual a los *chullo* de las comunidades. (ver Anexo 18).

Además de los modelos genéricos de prendas de punto industrial que se encuentran por toda la región de Cusco, nos sorprendió encontrar una empresa de Guangdong, China –con el nombre Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory– que produjo, bajo la marca IHONSA, un plagio exacto de la chompa que la asociación Centro de Tejedores Away Paccarichiq Pallay Tika de Patabamba diseñó, en colaboración con el CTTC, como proyecto de apoyo a las jóvenes de la comunidad. En su página en Alibaba.com, la empresa señaló que su producto era 100% alpaca, pero más abajo cuestionó el hecho poniéndolo entre signos de interrogación. Aunque la empresa indicó que puede fabricar una cantidad máxima de 80,000 unidades por mes, mantuvo que su producto fue hecho a mano:

Suéter de alpaca tejido a mano negro y beige con cierre de palanca y capucha de gran tamaño. ¿100% alpaca? [sic] Chic pero cómodo, nuestros suéteres Nilda rara vez dejan nuestro lado durante todo el invierno-el perfecto y acogedor suéter-abrigo que deseas usar día y noche. Nota: Cada suéter Nilda es único y puede ser ligeramente diferente en los colores de la imagen. (Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory 2020).

Primero, señalamos que sería casi imposible producir 80,000 chompas por mes si realmente se produjesen a mano; la chompa debe provenir de una fábrica. Segundo, la empresa supo de donde plagió: la directora de CTTC es Nilda Callañaupa Alvarez, tejedora de Chinchero; no es coincidencia que el suéter lleve su nombre. En lugar de atribuir los diseños a las personas tejedoras de Cusco, la empresa solo aprovechó la fama del nombre de la directora de esta ONG para usarlo en cuanto nombre de su producto (Tercer Taller 2020). Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory vendió su chompa plagiada entre USD \$15.20 a \$20.20 la unidad con un pedido mínimo de 300 unidades (Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory 2020). La chompa original, hecha a mano por las jóvenes de Patabamba con hilo de alpaca 100%, se vende a PEN S/440 (USD \$111) (Comunicación personal con CTTC). (ver Anexo 19).

Destacamos que Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory realizó plagios en varios niveles con su chompa Nilda. Primero, plagió los diseños que pertenecen a las comunidades de Cusco (personas tejedoras de varias comunidades los tejen, no solo las de Patabamba). Segundo, el CTTC y la asociación Centro de Tejedores Away Paccarichiq Pallay Tika de Patabamba adaptaron diseños de la *awana* para tejerlos en tejido a palitos. El proceso de trasladar estos diseños de una técnica a otra fue difícil y laborioso. Sin haber invertido nada en el proceso de cálculo de los puntos necesarios para tejer un diseño de *awana* en tejido a palitos, la empresa Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory plagió esta idea innovadora y se aprovechó del arduo trabajo del CTTC y la asociación de Patabamba. Tercero, Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory plagió el modelo de la chompa larga, gruesa, con capucha en color blanco y negro que la diseñadora inglesa, el CTTC y la asociación desarrollaron como un estilo que tuvo acogida entre clientes turistas. El caso marca un plagio de diseños de las comunidades de Cusco, un plagio de una innovación técnica entre una asociación y una ONG, y un plagio del modelo de un producto hecho bajo investigación para una clientela específica.

5. Las grandes empresas nacionales: Instigadoras de plagios precisos e imprecisos

Dentro de la categoría de tiendas, las tiendas de lujo presentan casos recientes de apropiación y plagio. Entendemos *tienda de lujo* por cadenas que pertenecen a empresas matrices de la industria de alpaca; estas cadenas fabrican sus productos casi siempre con máquinas industriales, hechos con alpaca y otras fibras naturales, para una clientela de turistas o para la exportación. Varias de estas cadenas también trabajan con ciertas comunidades de personas tejedoras para producir a mano unos cuantos productos. Pese a

que los productos a mano representan un porcentaje muy pequeño del total de lo que las cadenas venden, su propaganda –imágenes de personas tejedoras, información acerca de ellas/os– se enfoca más en la imagen de lo hecho a mano, sin distinguir bien qué productos en la tienda están hechos a mano y cuáles a máquina. Entre esta categoría de tiendas de lujo, se encuentra las cadenas de Anntarah, Kuna, Sol Alpaca y Mallkini (Anntarah. 2021a; Kuna s.f.e; Sol Alpaca s.f.b; Mallkini Alpaca Sanctuary 2019a; Mallkini Alpaca Sanctuary 2019b). Mientras que Anntarah tiene 2 tiendas en la ciudad de Cusco, notamos que Kuna, Sol Alpaca y Mallkini cuentan con una presencia significativa. Kuna mantiene entre 3 a 9 tiendas en la ciudad de Cusco, Mallkini mantiene 5, y Sol Alpaca mantiene 6 en la ciudad, 1 en Awana Kancha y 4 en el Valle Sagrado.³⁶ (Kuna s.f.c; Mallkini Alpaca Sanctuary 2019d; Sol Alpaca 2021b). Kuna y Sol Alpaca tienen tiendas en los aeropuertos de Lima y Cusco; turistas recién llegados se encuentran con la propaganda y los productos de estas dos cadenas antes de conocer a las comunidades de personas tejedoras.

Entre las cuatro cadenas, Anntarah es la más pequeña pero no la más nueva; además de sus tiendas en Cusco, mantiene cuatro tiendas en Lima y dos en Arequipa (Anntarah 2021b, pie de página). Anntarah produce prendas en alpaca y algodón orgánico, hechos a mano y a máquina; pertenece a la empresa matriz Art Atlas, un productor de prendas en fibras naturales con sede en Arequipa, fundado por Jessica Rodriguez, junto con un socio en 2000 (Anntarah 2021b; Oxford Business Group s.f., párr 8; Trade Forum Editorial 2011, párr. 4). Actualmente, provee trabajo a 500 familias (180 directamente, 350 indirectamente), y exporta 12,000 prendas al mes (Art Atlas s.f., párr. 2; Oxford Business Group n.d., párr. 8; Trade Forum Editorial 2011, párr. 9). En 2003, Art Atlas abrió el Art Atlas Foundation como una asociación civil sin fines de lucro que coloca un porcentaje de las ventas hacia capacitaciones para trabajadoras en la industria textil en Arequipa (Trade Forum Editorial 2011, párr. 11). En 2011, Art Atlas comenzó a desarrollar su propia marca de prendas bajo el nombre Anntarah (Trade Forum Editorial 2011, párr 10). Hoy, esta cadena de prendas lujosas lleva el compromiso de “ayudar a más mujeres peruanas integrándolas en nuestra cadena de suministro como brillantes artesanas poseedoras de antiguos conocimientos textiles” (Anntarah 2021b, párr. 1). A través de la venta de prendas finas, Anntarah busca empoderar a las mujeres, valorar a la alpaca y algodón orgánico, y mantener un compromiso con la responsabilidad

³⁶ La página web de Kuna indica que tiene 3 tiendas en la ciudad de Cusco; el mapa de Google muestra un total de 9 tiendas (Kuna s.f.c). Debido a la pandemia de Covid-19, no salimos a verificar cuantas tiendas existen actualmente.

social y diseño ético (Anntarah 2021b, párr. 1, 5 y 9). Si Anntarah considera un diseño ético el no participar en el plagio, reconocemos su compromiso real con esta meta: la cadena produce prendas sin elementos gráficos o con elementos gráficos mínimos, entre los cuales no observamos apropiaciones de las comunidades de Cusco (Anntarah 2021a).

En el polo opuesto del mercado, se encuentran las cadenas de Sol Alpaca y Mallkini que forman parte del Grupo Michell, un grupo de varias empresas que pertenece a la empresa matriz Michell & Cia. S.A. (Datos Perú s.f.b; Grupo Michell S.f.e; Sol Alpaca s.f.a, párr. 1). Michell & Cia. S.A. es una empresa industrial enorme, integrada verticalmente, que trabaja en su mayoría con el sector textil y que ejerce una influencia significativa dentro del rubro de la producción de tops,³⁷ hilos y prendas de alpaca a nivel nacional e internacional (Grupo Michell S.f.e, párr. 1) Fundada en 1931 por Frank W. Michell –joven lugarteniente en la Real Fuerza Aérea británica que viajó a Perú para conocer los Andes–, la empresa fue la primera en el país dedicada a la venta de la fibra de alpaca; exportaron mayormente la materia prima al Reino Unido y a los EE.UU. (Sol Alpaca s.f.c, párr. 1; Grupo Michell S.f.a, párr. 6). Para 1947, Michell & Cia S.A. estableció la primera fábrica de peinado e hilado en Perú y comenzó a producir su propio top e hilo; desde aquel entonces Michell, junto con sus hijos, expandió la empresa para incluir la producción de prendas además de la investigación y crianza de alpacas (Grupo Michell S.f.a, párr. 9; Chirinos y Farfan 2022, 3). Actualmente, su hijo Michael W. Michell Stafford se desempeña como el presidente del Grupo Michell (Numen s.f., párr. 2 y 9; Sol Alpaca s.f.a, párr. 2; Chirinos y Farfan 2022, 9.)

Hoy, Michell & Cia S.A. mantiene dos lados institucionales: el corporativo y el de responsabilidad social. En el lado corporativo, se encuentra: Mallkini Alpaca Sanctuary (Fundo Mallkini), Sol Alpaca (además de Sol Vicuña), Michell Tops and Yarn (tops e hilos), MFH Knits (línea de prendas de punto con tres *outlets* en Lima y uno en Arequipa), Michell Rugs & Carpets (alfombras en alpaca), y Mundo Alpaca (centros educativos sobre la alpaca en Arequipa y Lima) (Grupo Michell S.f.e). Por el lado de responsabilidad social, Grupo Michell mantiene el Mirasol Civil Association (la Escuela Mirasol) y Arte Michell (concurso nacional para personas tejedoras); en 2019 empezó Hilando Verde para sembrar árboles en Arequipa donde tiene su sede principal (Mirasol s.f.; Mundo Alpaca s.f.a; Grupo Michell S.f.f). El Grupo Michell mantiene un compromiso con la calidad de producto y en el lugar de trabajo: es la primera empresa a

³⁷ Los tops son la fibra procesada y peinada, lista para hilar.

nivel mundial certificada en la venta de Alpaca Orgánica 100% por el Global Organic Textile Standard y es la primera fábrica hilandera a nivel nacional que ha recibido la certificación de Comercio Justo de la Agencia de Promoción de Perú (Grupo Michell 2020; Grupo Michell S.f.d; Grupo Michell S.f.i).

En 2004, Michell & Cia. S.A. fundó la marca Sol Alpaca como “una exclusiva colección de prendas contemporáneas y de alta calidad, elaborada con las más finas fibras peruanas: Alpaca y Vicuña” (Sol Alpaca 2012, párr. 1) Hoy, Sol Alpaca no solo cuenta con tiendas en la región de Cusco, sino en otras seis ciudades de Perú, así como en Chile, Bolivia y Australia (Sol Alpaca 2021b). La marca pone a la venta cinco colecciones anuales: tendencia, clásica, ecológica, Premium y hecha a mano (Sol Alpaca 2012, párr. 3). Su diseñadora, Fariba Heydari, se inspira en “la cultura milenaria de los Andes, sus diseños incorporan con maestría ricos toques de la moda contemporánea, logrando una sofisticada combinación única en su género” (Sol Alpaca 2021a, párr. 2).³⁸ O, por lo menos así lo describe Sol Alpaca en la versión en inglés de su página web. El lado en español se enfoque en el aspecto internacional de sus diseños, atribuyendo la inspiración de Heydari al recorrido que realiza cada año por “Asia, Europa y Estados Unidos para garantizar la moda y actualidad de las colecciones de Sol Alpaca” (Sol Alpaca 2012, párr. 3). Tal vez la discrepancia solo sea un error: Sol Alpaca actualizó su página internacional en inglés en 2021 mientras que la peruana en español data del 2012. Sin embargo, el efecto resulta útil. Un inglés hablante –norteamericano o europeo– entendería que las colecciones se basan en la cultura andina con un toque de moda contemporánea. Para un español hablante –peruano o latinoamericano– las colecciones estarían inspiradas en estilos internacionales.

En 2019, Michell & Cia. S.A. lanzó Mallkini, parte del Fundo Mallkini, como una “nueva marca con un gran propósito: EDUCAR PARA CONSTRUIR FUTURO” (Grupo Michell 2019). La nueva marca cuenta con 5 tiendas en Cusco, 2 en Arequipa, 1 en Puno y 1 en Lima (Mallkini Alpaca Sanctuary 2019d). El Fundo Mallkini se ubica en la provincia de Azángaro, Puno, creado por Michell & Cia. S.A. en 1995 como un centro de crianza e investigación de alpaca (Grupo Michell S.f.c). El Fundo se compone del Rancho Mallkini (el centro de crianza e investigación), la Casa Mallkini (Albergue turístico) y la Escuela Mirasol (Mallkini Alpaca Sanctuary 2019d; Mallkini Alpaca Sanctuary 2019f). En 2005, visitantes noruegas se conmovieron por las difíciles condiciones de estudio que

³⁸ “the millenary culture of the Andes, her designs masterfully incorporate rich touches of contemporary fashion, achieving a sophisticated combination unique in its genre” (Sol Alpaca 2021a).

las niñas/os locales enfrentaron; junto con el Grupo Michell y otros, fundaron la Escuela Mirasol tres años después (Mallkini Alpaca Sanctuary 2019c). Ya que la escuela no podía florecer únicamente con base a donaciones, Michell & Cia. S.A. creó la marca Mallkini donde 5% de cada compra va hacia la Escuela Mirasol (Mallkini Alpaca Sanctuary 2019c). La página web del Fundo Mallkini expresa la relación entre la marca y la escuela: “La escuela Mirasol es el fin, nuestra experiencia en la moda con alpaca es el medio” (Mallkini Alpaca Sanctuary 2019e). La página web del Fundo no indica quien diseña las colecciones de la marca Mallkini ni de dónde viene su inspiración.

En el mismo nivel del Grupo Michell, la cadena Kuna pertenece al Grupo Inca, un conglomerado de negocios de varios sectores que pertenece al holding empresarial Carabaya Inversiones y Finanzas S.A. (Ari quepay s.f.; Compuempresa 2019; Compuempresa 2020; Datos Perú s.f.a; Grupo Inca s.f.a; Grupo Inca s.f.b; Yamada y Chacaltana 2007, 33-4). El Grupo Inca data de 1957 cuando Francis O. Patthey de nacionalidad suiza y Hugo Corzo Morales, de nacionalidad peruana, fundaron Patthey & Corzo S.A. con el propósito de exportar la fibra de alpaca a Europa, los Estados Unidos y Asia (Grupo Inca s.f.b; Ugarte y Chocano y Ugarte 2007). En 1965, los dos socios formaron Cía. Textil Peruano Suiza S.A., lo que hoy se conoce como Inca Tops S.A., para agregar valor adicional a la fibra de alpaca mediante el procesamiento y elaboración de tops (Grupo Inca s.f.b; Inca Tops S.A. s.f.). Después del fallecimiento del Sr. Corzo Morales en 1975, las dos familias Patthey y Corzo abrieron varias empresas durante la década de los '80, no solo en el sector textil, sino también en el sector agrario (Grupo Inca s.f.b; Ugarte y Chocano y Ugarte 2007, 33). Como parte de esta expansión y diversificación, organizaron la plétora de empresas asociadas con las dos familias en el Grupo Inca bajo el manejo del holding empresarial Carabaya Inversiones y Finanzas S.A. (Ari quepay s.f.; Compuempresa 2019; Compuempresa 2020; Ugarte y Chocano y Ugarte 2007, 39). Hoy, Carabaya Inversiones y Finanzas S.A. pertenece a la familia Patthey, que constituye su accionista mayoritaria e inversionista directa en todas las empresas que pertenecen al Grupo Inca (Compuempresa 2019; Compuempresa 2020; Ugarte y Chocano y Ugarte 2007, 5). Ya para el 2007, las ganancias del Grupo Inca superaron los 35 millones de dólares anuales y representaron aproximadamente 30% del negocio en la industria de la fibra de alpaca en Perú (Yamada y Chacaltana 2007, 33). En la actualidad, el Grupo Inca controla empresas en el sector textil, agroindustrial, hotelería y turismo, y servicios inmobiliarios y finanzas (Grupo Inca s.f.a; Grupo Inca s.f.b). Entre los últimos tres sectores, maneja más de 10 negocios (Grupo Inca s.f.a).

Dentro del sector textil, el Grupo Inca cuenta con Inca Tops S.A. e Incalpaca TPX (Grupo Inca s.f.a; Grupo Inca s.f.b; Inca Tops S.A. s.f.). La empresa Inca Tops S.A. se dedica a procesar la fibra de alpaca para producir tops e hilos; mantiene dos marcas (Inca Tops S.A. s.f.; Yamada y Chacaltana 2007, 34). Su marca AMANO vende hilos para el tejido en palitos a mano; su marca Pacamarca constituye un fundo de alpacas donde el Grupo Inca invierte en la investigación y crianza de este animal (Amano s.f.a). La empresa Incalpaca TPX elabora cinco líneas de productos con hilo de alpaca: Accesorios, Línea para el hogar, Prendas de punto, Prendas de abrigo y Telas tejidas; mantiene tres marcas (Incalpaca s.f.a; Incalpaca s.f.b). Su marca Incalpaca vende virtualmente los productos de estas cinco líneas; su marca ANDEAN también constituye una tienda virtual de prendas en alpaca que dona 10% de cada venta al fundo Pacamarca (Andean s.f.). Su marca Kuna constituye una cadena de tiendas que cuenta con once puntos de venta en Perú, siete en Chile, uno en Suiza y uno en Australia (Kuna s.f.c; GDS 2015, 58).

La imagen que Kuna busca proyectar es de un encuentro creativo entre un pasado mítico y un presente moderno. Sus colecciones se inspiran en “las riquísimas expresiones estéticas y técnicas de las antiguas culturas andinas”³⁹ y buscan articular “ese mundo mágico de texturas y color, que constituye la herencia ancestral textil que posee el Perú, plena de habilidad manual y antiguos secretos, cuyos principales exponentes son criadores y artesanos” (Kuna s.f.d, párr. 2 y 5).⁴⁰ Kuna confía esta herencia en “las manos de extraordinarios diseñadores”⁴¹ que emplean la “más moderna tecnología”⁴² para crear prendas únicas (Kuna s.f.d, párr. 1 y 2). Primero, resaltamos el exotismo que Kuna proyecta una y otra vez sobre las naciones indígenas de los Andes. Segundo, es cuestionable su visión según la cual la herencia ancestral, fuente de su inspiración, pertenece al país moderno de Perú –producto de un proceso de colonización–, y no a las naciones indígenas de los Andes. Tercero, es falaz la consigna de Kuna “Feel the Hands of the Andes”,⁴³ que se debe más a una estrategia de marketing astuta que busca aprovecharse de la imagen de las personas tejedoras, que a cualquier realidad: Kuna fabrica la gran mayoría de sus productos industrialmente en máquinas (Kuna s.f.d).

³⁹ “the rich aesthetic and technical expressions of ancient Andean cultures” (Kuna s.f.d, párr. 2).

⁴⁰ “that magical world of textures and color, which constitutes the ancestral textile heritage that Peru possesses, full of manual skill and ancient secrets, whose main exponents are breeders and artisans” (Kuna s.f.d, párr. 5).

⁴¹ “the hands of extraordinary designers” (Kuna s.f.d, párr. 2).

⁴² “the most modern technology” (Kuna s.f.d, párr. 1).

⁴³ Kuna siempre escribe su slogan en inglés, que se traduce a: “Siéntete las manos de los Andes” (Kuna s.f.d).

Notamos que Sol Alpaca, Mallkini y Kuna venden, en su mayoría, productos sin elementos gráficos. Sin embargo, también venden una gran cantidad de productos con elementos gráficos que se refieren a, y capturan el aura de, los textiles de las comunidades de Cusco sin copiarlos exactamente. Estas empresas juegan con formas, colores y composiciones que hacen eco de los textiles de las comunidades para crear imitaciones imprecisas. Sin plagiar exactamente de ninguna comunidad, estas tiendas se aprovechan de la imagen de los textiles cusqueños para vender productos lujosos a precios altos. Tomamos dos ejemplos de Kuna, uno de Mallkini y uno de Sol Alpaca.

En su tienda en línea, Kuna del Grupo Inca vende la bufanda Uakari, hecha en telar industrial con 100% baby alpaca, de medidas 180cm x 28 cm, al precio de USD \$110 (Kuna s.f.b). Kuna indica que “Uakari es una chalina con diseños simétricos perfecta para los días de frío hecha con las mejores fibras de baby alpaca” (Kuna s.f.b). Los diseños *simétricos* a los que se refiere son una serie de diamantes, triángulos y zigzags tan generales que al llamarlos plagio se corre el riesgo de señalar que las comunidades de Cusco tienen derecho a cualquier composición hecha mediante estas figuras universales. Sin embargo, la configuración que llevan en la chalina Uakari alude a diseños como *Durazno ruru*, *Huacac ñawi*, *Mayu q'enqo*, *Ñut'u raphi* y *puntas*, entre otros (Callañaupa 2009, 79-87; Callañaupa 2012, 104-25; Silverman 2008, 159). Las personas tejedoras de las comunidades de Cusco tejen estos diseños de distintas maneras. (ver Anexo 21).

Kuna vende otra bufanda en su tienda en línea bajo el nombre Chalina Tapiz que hace referencia al diseño *Q'ocha* que tejen personas de varias comunidades de Cusco, incluyendo Accha Alta y las comunidades del distrito de Pitumarca (Callañaupa 2009, 85). Kuna describe su producto como: “Hermosa chalina de baby alpaca y seda de sobrios diseños en tonos coloridos. Elegante en todo momento” (Kuna s.f.a). La Chalina Tapiz originalmente estuvo a la venta en USD \$129, aunque Kuna luego la redujo a un descuento de 30% a USD \$90.30 (Kuna s.f.a). El diseño *sobrio* de la Chalina Tapiz realmente es el diseño *Q'ocha*, que representa lagos y normalmente se teje con la técnica de *ley*, no con la técnica de tapiz (Callañaupa 2009, 85). Kuna no solo ‘encontró inspiración’ en los diseños de las comunidades de Cusco, sino también en su uso dinámico de líneas de color para crear una sensación de movimiento en un diseño. (ver Anexo 22).

Como Kuna, la marca Mallkini del Grupo Michell imita el diseño *Sara raphi* en varias prendas de su colección del otoño-invierno de 2019-2020. De la sección para mujeres, el Cropped Raglan Pullover, el Journey Poncho Reversible, y el Journey Scarf Reversible llevan este diseño; y de la sección para hombres: el Raglan Pullover, el

Journey Men's Poncho Reversible, y el Journey Scarf Reversible (Mallkini Alpaca Sanctuary 2019a; Mallkini Alpaca Sanctuary 2019b). Mallkini no provee precios ni descripciones, solo indica que los seis productos con el diseño parecido a *Sara raphi* son hechos de 100% alpaca baby o 100% alpaca fina (Mallkini Alpaca Sanctuary 2019a; Mallkini Alpaca Sanctuary 2019b). Las personas tejedoras de la comunidad de Santa Cruz de Sallac, entre otras, tejen el diseño *Sara raphi* –que representa hojas de maíz– con la técnica de *ley* (Callañaupa 2009). (ver Anexo 23).

De igual manera, la tienda Sol Alpaca del Grupo Michell se refiere en su Poncho Chumpi a los textiles de la Nación Q'eros que se ubica al noreste de la ciudad de Cusco (Silverman 2008, 7). Sol Alpaca vendía el Poncho Chumpi, compuesto por 70% baby alpaca y 30% bambú, en su tienda en línea a USD \$185 aún que lo remató en descuento a USD \$92.50 (Sol Alpaca 2021c). En la mitad del poncho corre una sección de bloques de una figura compuesta por líneas que se cruzan para formar diamantes. Dicha composición es un patrón común a toda la región de Cusco, se puede rastrear sus orígenes en los *tocapu* (diseños ajedrezados) de los Inka (Arnold 2016, 136; Heckman 2003, 51; Silverman 1999, 810). Aparte de la composición, el diseño que forma cada bloque en el Poncho Chumpi emula los diseños de la Nación Q'eros, reconocidos por la técnica de doble cara de tres colores, o *kinsamanta iskay uya* en quechua (Silverman 2008, 12). Aunque el diseño del Poncho Chumpi solo tiene dos colores y no está tejido en la técnica de *kinsamanta iskay uya*, notamos en su aspecto los diseños *inti chinkapushan*, *pilli inti*, *tawa t'ika qocha* y *q'ampo* (Silverman 2008, 151-64). Sol Alpaca también juega con combinaciones de colores parecidas a los tejidos de la Nación Q'eros que suele usar el blanco, negro, rojo y naranja (Silverman 2008, 12); el Poncho Chumpi usa una paleta de blanco, negro, índigo, rosado y naranja. La colección del otoño-invierno de 2019-2020 de Mallkini emplea el mismo diseño del Poncho Chumpi en tres productos: el Cocha Plated Pullover, el Cocha Nevada Scarf, y el Cocha Nevada Chullo Reversible (Mallkini Alpaca Sanctuary 2019a; Mallkini Alpaca Sanctuary 2019b). (ver Anexo 24).

Si Kuna, Mallkini y Sol Alpaca a menudo venden imitaciones inexactas de los textiles de las comunidades de Cusco, en 2019 Sol Alpaca sacó a la venta un suéter que plagió con precisión tres diseños icónicos de Chinchero. En mayo del 2019 cuando nos enteramos del Connect Baby Alpaca Pullover, Sol Alpaca vendió la chompa en sus

tiendas de Cusco a PEN S/.529 soles (USD \$ 159.29)⁴⁴ En su tienda en línea entre 2019 y 2021, notamos que el precio fluctuó entre USD \$187 y \$93.50 (Sol Alpaca 2020). Sol Alpaca advirtió que “El Suéter Baby Alpaca Conectar está hecho con 100% fibras de baby alpaca. Pertenece a nuestra línea de temporada, la cual ha sido desarrollado siguiendo las tendencias actuales en color y diseño con un ingrediente cultural andino” (Sol Alpaca 2020, párr. 1)⁴⁵ Solo que, dicho ‘desarrollo de color y diseño según la moda actual’, es pura ficción. No hubo ninguna investigación de tendencias de moda, ya que cada elemento del Connect Baby Alpaca Pullover constituye un plagio directo de las cuatro comunidades de Chinchero. (ver Anexo 25).

Primero, Sol Alpaca copió los diseños *Luraypu*, *Aysa q'iswa* y *Chaska de tres colores* del distrito de Chinchero. Estos diseños se ven prominentemente en el “Connect Baby Alpaca Pullover”, no constituyen un ‘ingrediente cultural andino’ como si fuesen un toque adicional en una composición original diseñada por Sol Alpaca. Los tres diseños de Chinchero ocupan una tercera parte de la chompa, corren horizontalmente por el pecho y son el adorno principal. Además de ellos, el suéter no lleva ningún otro elemento gráfico salvo varias líneas de color por el borde de la chompa. Estas líneas conforman un plagio de las *listas* –líneas de colores diversos que corren por ambos lados de las secciones de diseños. Las chincheras/os se identifican fuertemente con los diseños *Luraypu*, *Aysa q'iswa* y *Chaska de tres colores*. *Luraypu* en particular es emblemático del distrito; mientras que ciertos diseños se tejen en diferentes comunidades, *Luraypu* solo se teje en el distrito de Chinchero y conforma una parte integral de la identidad de las chincheras/os (Lyon 2013, 16). Las personas tejedoras de Chinchero frecuentemente tejen los diseños *Aysa q'iswa* y *Chaska de tres colores* por ambos lados de *Luraypu*, diseño que siempre se coloca por la mitad de cualquier sección de diseños. Mientras que se debate el significado de *Luraypu*, el diseño *Aysa q'iswa* se refiere a una soga torcida (Callañaupa 2012, 108-12). El diseño *Chaska de tres colores* representa estrellas (120).

Segundo, Sol Alpaca no solo plagió tres diseños icónicos y las *listas* de Chinchero, sino también copió sus colores precisos. Las personas tejedoras de Chinchero usan doble cara para tejer *Luraypu*, *Aysa q'iswa* y *Chaska de tres colores*. Esta técnica se puede tejer

⁴⁴ El tipo de cambio para el 18 de mayo del 2019, fecha aproximada en que nos enteramos de este plagio, era 3.321 siguiendo la página oficial de SUNAT (SUNAT 2021). Estos datos se obtuvieron durante varias visitas a una tienda de Sol Alpaca en la ciudad de Cusco entre mayo a julio del 2019.

⁴⁵ “The Connect Pullover is made of 100% baby alpaca fiber. It belongs to our seasonal line, which has been developed following current trends in color and design with an Andean cultural ingredient” (Sol Alpaca 2020, párr. 1).

en dos colores o en tres, con implicaciones no solo estéticas sino también estructurales para el tejido. En Chinchero, las personas tejedoras tejen el diseño *Chaska* en la técnica de doble cara de tres colores usando blanco, rojo y azul, o la combinación de blanco, rojo y verde; el Connect Baby Alpaca Pullover replica el diseño *Chaska* en blanco, rojo y azul (Callañaupa 2012, 120). Las personas tejedoras de Chinchero tejen el diseño *Aysa q'iswa* en la técnica de doble cara de dos colores donde los primeros y últimos pares de hilos están en rojo y blanco, mientras que los de la mitad están en azul y amarillo o naranja (Callañaupa 2012, 108-9). El suéter de Sol Alpaca replica *Aysa q'iswa* con los colores blanco, rojo y azul. Finalmente, el diseño *Luraypu* también se teje en doble cara de dos colores con la misma configuración de colores ya explicada para *Aysa q'iswa* (Callañaupa 2012, 113). En el Connect Baby Alpaca Pullover, Sol Alpaca combina azul y rojo en la primera y última sección de *Luraypu*, mientras que combina naranja y blanco en la mitad.

Hasta el momento, el Connect Baby Alpaca Pullover de Sol Alpaca constituye el único plagio preciso de textiles cusqueños que conocemos. Las misiones y visiones de Sol Alpaca y Kuna –que supuestamente buscan mezclar elementos de las culturas de los Andes con la moda contemporánea (como si las culturas andinas no tuviesen moda y solo existiese en el pasado)– no aseguran que se abstendrán de otros plagios en el futuro. Mientras que, a escala internacional, empresas y diseñadores de Europa y los Estados Unidos parecen tener mayor interés en los textiles de los pueblos indígenas en México, Guatemala, Panamá y otros países de América Central, la moda es nada menos que constantemente cambiante. Es solo cuestión de tiempo para que las grandes empresas nacionales e internacionales produzcan más y peores plagios de los textiles de las comunidades de Cusco.

6. El telar a pedal: Un debate sobre la apropiación de tecnología occidental

Finalmente, concluimos nuestra exploración del Mapa Real del Flujo de Textiles en Cusco con un debate feroz entre las personas tejedoras de Cusco sobre el telar a pedal que no pretendemos resolver ni concluir aquí, sino sopesar los varios ángulos desde donde se puede considerar esta nueva apropiación. Hace una década aproximadamente, un nuevo producto en el mercado cautivó la atención de las personas jóvenes tejedoras: telas con varios elementos de la tecnología textil andina, pero no hechas en *awana* sino en telar a pedal por las personas tejedoras de diferentes comunidades de Cusco (Tercer Taller 2020). Hablando de sus respectivas zonas, las jóvenes estimaron que hace diez o doce años personas tejedoras de las comunidades de Paucartambo empezaron a producir telas

así en telar a pedal, y que hace siete u ocho años personas tejedoras de la zona de Písaq siguieron su ejemplo (personas de las comunidades de Paurcartambo traen textiles en cantidad al mercado de Písaq) (Tercer Taller 2020). Hace ocho a diez años personas tejedoras del distrito de Pitumarca, del distrito de Chinchero y de la comunidad de Patabamba también comenzaron a implementar el telar a pedal para tejer réplicas de textiles de la *awana* (Tercer Taller 2020). No sabemos quién(es) descubrieron cómo convertir técnicas y diseños de la *awana* para tejerlas en telar a pedal o dónde surgió esta práctica. Sin embargo, notamos que las comunidades de Paurcartambo parecen constituir un punto focal de este negocio, ya que ahí elaboran una gran cantidad de productos a pedal (Tercer Taller 2020) (ver Anexos 26 y 27).

El telar a pedal es un telar europeo que las personas tejedoras del continente desarrollaron a partir del año 1000 con base en un telar asiático originalmente usado para tejer la seda y el algodón (Dorrego 2017, 121; Arnold y Espejo 2013, 86). Después de la invasión, los españoles implementaron el telar a pedal como parte del sistema severo y opresivo de los obrajes donde las personas tejedoras andinas fueron obligados a trabajar, aprendiendo a fabricar telas simples con técnicas europeas y dejando de lado su tecnología textil andina sumamente sofisticada (Jiménez 1999, 26; Acevedo 1999, 732). Desde la implementación de los obrajes y la producción de tela a escala industrial en telar a pedal durante el Virreinato del Perú, las personas tejedoras de los Andes continuaron usando este telar para fabricar telas básicas –como la bayeta– que usaron para su ropa (Dorrego 2017, 121; Arnold y Espejo 2013, 37). Durante años, el telar a pedal jugó un rol menor en la región de Cusco donde cada comunidad solía tener unos cuantos, usados por los varones (Callañaupa 2009, 54). Sin embargo, desde que varios sujetos emprendedores encontraron la manera de acomodar el telar a pedal para tejer técnicas y diseños ancestrales de la *awana*, se ha convertido en un tema sumamente polémico para las personas tejedoras de la región.

Con el telar a pedal, una persona tejedora puede tejer rápidamente y con mucha facilidad las técnicas de doble cara y *ley* que antes solo podía hacerlo mediante una *awana*, pasando por alto las enseñanzas que vienen con el proceso de tejer con la *awana* (Tercer Taller 2020). El telar a pedal facilita y simplifica el proceso a través de la implementación de varias *illawa* (lizados) que forman el diseño: al momento de tejer, la persona tejedora solo debe apretar un pedal con los pies para levantar la *illawa* correcta (Dorrego 2017, 121). En cambio, en una *awana*, una persona tejedora escoge hilo por hilo con las manos el hilo del color correcto para formar el diseño (Callañaupa 2017, 48).

Así, con un telar a pedal, personas fuera de la comunidad “pueden sacar diferentes diseños –nuestros diseños– lo que estamos haciendo [en telar a cintura]” (Robertina Ylla Velásquez, Tercer Taller 2020).

Debido al uso innovador de varias *illawa*, sin embargo, el telar a pedal limita la variedad de diseños que una persona tejedora puede formar. Como una tejedora anónima de la comunidad de Patabamba lo explica: “lo que veo en mi comunidad, las que tejen a telar [a pedal] casi todos tejen el mismo diseño mientras que a cintura nosotras tejemos diversos diseños que algunos ni sabemos” (Tercer Taller 2020). Asimismo, Ribertina Huaman Rojo, del distrito de Pitumarca, elabora que en el telar a pedal:

puedes hacer hasta dos o tres diseños diferentes, pero de ahí se repite no más. Mientras tanto que en el telar de cintura lo vamos cambiando diseños, o sea, de cada una cuarta, o dependiendo, ¿no? Podemos hacer una variedad de diseños, no como en telar de pedal que solo podemos hacer, creo, hasta tres diseños, hasta donde estaba viendo cuando había un taller acá y estaba viendo que solo pueden hacer esto. (Tercer Taller 2020).

En muchas comunidades, las personas tejedoras no crean un diseño continuo o repetido cuando tejen en *awana*, sino bloques de diseños distintos, es decir, tejen un diseño y luego otro siguiendo su inspiración. Además, existen diseños grandes –compuestos de varios diseños pequeños– que una persona tejedora puede ir variando a lo largo de su tejido (Callañaupa 2009, 69). La *awana* provee a la persona tejedora la libertad de ser creativa y expresarse a través de los diseños; el telar a pedal restringe a una persona tejedora, pues solo puede formar automáticamente el diseño dictado por las *illawa*.

Si en el telar a pedal se pierde la habilidad de tejer con libertad y creatividad, este sacrificio se hace para ganar ventajas en el mercado. Si no se puede tejer varios diseños, puede elaborarse unos cuantos diseños rápidamente. Una tejedora anónima de Patabamba señala que:

la gran diferencia, lo que veo sobre el tejido a cintura y el tejido a telar [a pedal], es que ellos, digamos, que hagan una carrera que tejen una hora las dos tejedoras a cintura y a telar [a pedal]. El que va a tener más avance de tejido es la que va a tejer a telar [a pedal] y también es muy conveniente, porque [...] cuando tejes el tejido a cintura te debes concentrar mucho en este tejido. En cambio, en telar [a pedal] es solo pasar el *mini* [trama], así es más fácil, por el cual prefieren abandonar [el tejido a cintura] ya que el tejido de telar les conviene ¿no? Porque se avanzan más, y no es tan cansado, no es tanto trabajo como el tejido a cintura. (Tercer Taller 2020)

El cansancio que provoca la *awana* es tanto mental como físico; el telar a pedal remedia ambos. Por el lado mental, ya que las *illawa* forman el diseño en telar a pedal, la persona tejedora no tiene que recordar como tejer un diseño, solo el orden en que debe

apretar los pedales con el pie. En cuanto a lo físico, una persona tejedora en *awana* usa todo su cuerpo para operar el telar; el telar de cintura en particular pone presión en la cintura de la persona tejedora que también empuja fuertemente con sus piernas (Callañaupa 2009, 11). La persona tejedora con el telar a pedal, en cambio, se sienta adelante del telar y no usa tanta fuerza física para operarlo. Debido a estas ventajas, Robertina Ylla Velázquez de la comunidad de Chahuaytire estima que “en cintura demoramos una semana o más haciendo una manta, o dos semanas.⁴⁶ Pero en cambio en *chilis* [un diseño] en una máquina [telar a pedal] puede hacer en un solo día y puede salir eso más que nosotros [a cintura]” (Robertina Ylla Velázquez, Tercer Taller 2020). El telar a pedal no solo proporciona mayor avance al momento de tejer, sino también al momento de preparar los hilos para el telar.

Como ya hemos mencionado, las personas tejedoras en *awana* tienen que torcer los hilos de la urdimbre para que no se rompan bajo la alta tensión de este telar. Si una persona tejedora crea a mano su propio hilo, debe torcer dos hilos conjuntamente para formar un hilo fuerte de dos hebras (Callañaupa 2017, 31). Si la persona tejedora compra hilo industrial, debe torcerlo aún más fuerte para tejerlo en la *awana* (Castañeda, Cáceres y Peña 2018, 52; Lyon 2013, 34). En cambio, no es necesario torcer fuertemente el hilo que una persona tejedora usa en un telar a pedal, así que, este telar elimina un paso en el proceso de tejer, acelerando aún más el trabajo (Tercer Taller 2020). Además, dado que el hilo no se tuerce firmemente, la tela en telar a pedal sale más suave en comparación al textil en *awana* (Tercer Taller 2020).

El telar a pedal también ofrece la ventaja de producir tela más larga y ancha que en una *awana*. Consecuentemente, las personas tejedoras elaboran tela larga que luego cortan para producir varias mantas, ponchos, chalinas u otros productos (Tercer Taller 2020). Pese a que esta práctica va en contra del eje fundamental de la tecnología textil en los Andes donde personas tejedoras producen textiles únicos con cuatro orillos, lleva la gran ventaja de que la persona tejedora en telar a pedal puede producir rápidamente y así vender su producto a un precio más económico y *competir con las telas y prendas industriales* (Tercer Taller 2020). Aunque una persona tiene que operar el telar a pedal, la manera en que produce tela larga para fabricar productos en serie se parece más a la producción masiva del telar industrial que a la producción individualizada con una *awana*. El lugar incierto que ocupa el telar a pedal –entre una *awana* y un telar industrial–

⁴⁶ Esta estimación de tiempo considera que una persona tejedora teje casi todo el día, cinco o seis días a la semana, como su profesión.

constituye el corazón del debate entre las personas tejedoras de Cusco sobre como clasificar dicho telar.

Resulta un discurso inconcluso entre las personas tejedoras de la región si el telar a pedal cuenta cómo un proceso de producción a mano o a máquina, si debemos considerarlo *artesanal* o *industrial*. Por un lado, el telar a pedal no constituye un telar automatizado –pues alguien debe operarlo– por lo cual personas tejedoras en Europa y Abya Yala del norte consideran que el telar a pedal constituye un proceso *a mano*. Sin embargo, el contexto de la tecnología textil andina y la cosmovisión indígena que la respalda, es completamente distinta a la tecnología textil europea y el pensamiento occidental detrás de ella. Al momento de emplear el telar a pedal, las personas tejedoras cusqueñas no solo apropiaron una tecnología occidental sino también el pensamiento occidental de producción en serie, lo cual rechaza principios fundamentales de la cosmovisión andina. Dejaremos para el capítulo dos el debate acerca de esta apropiación para discutir aquí, si el telar a pedal cuenta como un proceso *a mano* en el contexto de Cusco.

Durante nuestros diálogos, las personas jóvenes tejedoras frecuentemente se refirieron al telar a pedal o su producto como “máquina”, “telar a máquina” o “tejido a máquina”, mostrando así como prefieren definir este telar desde la perspectiva de la tecnología textil andina (Tercer Taller 2020). Alepio Melo Irqo, de Pitumarca, comentó con frustración que en el telar a pedal “se avance pues rápido y vende también, como decimos, que es barato, y diciendo aun todavía que es hecho por mano” (Tercer Taller 2020), lo cual es técnicamente correcto si uno basa su definición de *técnicamente* en la tecnología occidental. Sin embargo, cuestionamos el uso de un marco occidental para definir al telar a pedal dentro de un contexto andino, ya que funciona para encubrir otra definición de *hecho a mano* basada en la tecnología andina (Tercer Taller 2020). Cinthia Ylla Huaman, tejedora de la comunidad de Chahuaytire, exteriorizó la frustración que sienten muchas de las personas jóvenes tejedoras al señalar esta diferencia en la definición, pues el término *a pedal* no expresa la esencia de este telar en el contexto de Cusco. Ylla Huaman explicó que los vendedores de productos en telar a pedal “dicen que es tejido a mano, pero no lo es. Es a pedal, *a máquina*, a pedal” (Tercer Taller 2020). Para las personas jóvenes tejedoras, el telar a pedal se distancia demasiado de la tecnología textil andina por tanto no lo consideran un proceso *a mano*. Maribel Quispe Quillahuaman de Chinchero enfatizó que el “telar a pedal está ya tecnificado, uno ya tiene un manual ya hecho, como elaborarlo, mientras que de cintura uno no tiene el manual, tiene que estar

ahí sentado [aprendiendo paso a paso de otro tejedor]. Es similar, pero este otro tejido a pedal ya es tecnificado... ya están recogidos los hilos en las *illawa*, entonces, ya es muy diferente que en el telar a cintura” (Tercer Taller 2020). Respetando los argumentos de las personas jóvenes tejedoras, basaremos nuestra definición de *hecho a mano* en la tecnología textil andina donde *hecho a mano* constituye el textil único elaborado con *awana* y toda la tecnología textil andina que implica. En esta tesis procederemos bajo el entendimiento de que el telar a pedal no constituye un proceso a mano, mientras que reconocemos que este debate tal vez continúe en la región de Cusco.

Además de la discusión sobre como *categorizarlo*, el telar a pedal también resulta polémico porque muchas personas tejedoras no lo usan para replicar los textiles en *awana* de su comunidad, sino para copiar diseños de las comunidades más reconocidas por sus tejidos. Al sur de la región de Cusco, el distrito de Pitumarca se volvió famoso como la Capital del Tejido Andino debido a la complejidad y finura de sus textiles. Nelida Choque Irco, de Pitumarca, señala que personas tejedoras de Juliaca y Marangani – ciudades más al sur de Pitumarca– ya producen réplicas en telar a pedal de textiles en *awana* de su comunidad (Tercer Taller 2020). Al norte de la ciudad de Cusco, el distrito de Chinchero ha ganado mucha fama por sus textiles;⁴⁷ asimismo, las comunidades arriba de Písaq – y su famoso mercado *artesanal*– también han adquirido renombre. Turistas que compran en los centros textiles de Chinchero o en el mercado de Písaq, encuentran abundantes textiles que supuestamente son de estas zonas. Una gran parte, sin embargo, no está hecha en *awana* localmente, sino en telar a pedal por personas de otras comunidades que prefieren copiar diseños –como *luraypu* del distrito de Chinchero– por su fama y demanda en el mercado (Segundo Taller 2020). Evangelina Guerra Quispe, de Chahuaytire arriba de Písaq, indica que las personas tejedoras de otras comunidades usan el telar a pedal para tejer réplicas de estos dos lugares “por la competencia en el mercado ya que los tejidos más finos y conocidos son de Chinchero y Chahuaytire, los que trabajan con CTTC” (Encuesta del Segundo Taller 2020). Para muchas personas tejedoras trabajando en el telar a pedal, apropiarse los diseños de las comunidades reconocidas por sus tejidos resulta una estrategia de venta popular y exitosa. Aunque no conocemos todos los lugares donde se ha implementado esta estrategia, notamos que personas tejedoras de Challabamba y otras comunidades de Paurcartambo producen una buena cantidad de los productos en telar a pedal que imitan los diseños o estilos de Chinchero y/o Chahuaytire

⁴⁷ Para mayor información, ver Lyon (2013) y Garcia (2018).

(Tercer Taller 2020). Al parecer, una parte de esta dinámica se debe a una ONG, una empresa privada u otro que organiza –o en el pasado organizó– capacitaciones en telar a pedal para las personas tejedoras de esta zona (Tercer Taller 2020).

Mientras que las personas tejedoras de las comunidades de Cusco producen las telas en telar a pedal, el Baratillo constituye el punto clave de su negocio. Maribel Quispe Quillahuaman indica que “la recompra yo digo, o la reventa, es en el Baratillo en Cusco en cantidad” (Taller Tres 2020). Negociantes de otros mercados y tiendas van al Baratillo para comprar productos a pedal al por mayor o menor y luego revenderlos en sus propios sitios junto con textiles en *awana*, además de telas y prendas industriales (Segundo Taller 2020). Entre los varios productos que ofrecen en su local de venta, buena parte está elaborada en telar a pedal, ya que resultan más económicos y por eso “se vende más cantidad, son preferidos por los compradores” en comparación a los textiles en *awana* (Cintia Ylla Huaman, Encuesta del segundo Taller 2020).

Si los negociantes prefieren el producto hecho en telar a pedal por su precio económico, este factor también resulta decisivo con los turistas (Tercer Taller 2020). Para un turista, que ni siquiera sabe diferenciar entre un producto hecho en *awana* con un producto industrial, la diferencia entre el producto a cintura y a pedal es aún menor. Una tejedora anónima de Patabamba explica que: “la más mínima diferencia puede diferenciar cuando es tejido [a pedal], bueno si es en caso de la lana de oveja, si es a cintura el *kanto* [borde] no es tan firme y en la parte de diseño es más ancho. Mientras que es a telar [a pedal], la parte de diseño está acogido, está achicado. Y su *kanto* es uno firme no más” (Tercer Taller 2020). La diferencia se nota mayormente en los diseños que salen más alargados en *awana*, pero más condensados en telar a pedal; para un turista, sin embargo, un producto en telar a pedal y uno en *awana* son completamente iguales. En consecuencia, los productores y vendedores en telar a pedal “engañan a los visitantes para que sus tejidos se vendan” (Evangalina Guerra Quispe, Encuesta del Segundo Taller 2020).

Los negociantes de la región tergiversan no solo el producto industrial sino también el producto a pedal para lograr mayor venta. Como una tejedora anónima de Patabamba explica, ellos:

siempre van a decir, eso es hecho a mano, o está hecho en telar de cintura, y les convence prácticamente a los turistas, porque a comparación de los precios, los de telar a pedal son más baratos que los de telar a cintura, y cuando les dice que eso es hecho a mano y el turista dice: ‘ah ya ¿de verdad?’ Entonces se lo compra, y prácticamente los telares de cintura están perdiendo su valor. (Tercer Taller 2020)

El precio más económico del producto en telar a pedal resulta un factor clave al momento de comprar. Robertina Ylla Velasquez señala que aun cuando la misma persona tejedora puede demostrar a un turista la diferencia entre el telar a pedal y la *awana*, el turista muchas veces prefiere el producto en telar a pedal. Debido a un familiar cercano que trabaja tanto en *awana* como en telar a pedal, Ylla Velasquez manifiesta que “el turista viene a su casa y les demuestra en máquina a pedal, a cintura. Algunos prefieren lo que está tejido en máquina porque es suave y algunos prefieren a cintura por la diferencia de diseños”, sin embargo, nota que en general “sale más lo que teje en máquina [a pedal]” (Tercer Taller 2020). Si nosotros consideramos que el telar a pedal no se puede definir como un proceso a mano, la distinción de juzgarlo desde una perspectiva andina u occidental se pierde al momento de vender un producto a un turista que tiene poca comprensión de las diferentes tecnologías textiles y las cosmovisiones que las respaldan. Para el turista, el producto en telar a pedal es atractivo tanto por su precio económico como por su supuesta apariencia de ser *hecho a mano*.

El debate sobre el uso del telar a pedal para tejer diseños y técnicas de la *awana* continúa y continuará en la región de Cusco. Cualquier acción en cuanto a este nuevo tipo de apropiación tendrá que proceder con cuidado, respetando las diversas opiniones –a menudo contradictorias– que las personas tejedoras de Cusco tienen al respecto.

Capítulo tercero

El Mapa Idealista del Flujo de Textiles en Cusco: Soñando un mundo diferente

Homi Bhabha, distinguido teórico poscolonial, señala que "la interpretación es la primera condición para obtener poder y puede ser la última palabra de la tiranía" (Bhabha 1990, 17 citada en Holland 2003, 12). Es el poder de la interpretación lo que los académicos ejercen cuando recopilan sus datos en el campo para luego retirarse a sus oficinas, analizar la información y plasmar sus interpretaciones en artículos, tesis y libros. Esta estructura tradicional de la educación 'superior' asegura que solo los académicos puedan obtener y ejercer poder a través de la interpretación, ya que se mantiene fuera de las manos de grupos subalternizados el análisis de los datos recabados en torno a ellos. Aquí intentamos romper con este esquema y confiar a las personas jóvenes tejedoras y la estudiante de maestría de esta tesis el poder de interpretar los datos recopilados en el Mapa Real del Flujo de Textiles en Cusco. Durante el Cuarto Taller, realizamos en conjunto el trabajo de interpretación, fruto del cual surgió el Mapa Idealista del Flujo de Textiles en Cusco.⁴⁸ En este capítulo presentamos el Mapa Idealista y nuestro análisis de los distintos tipos de apropiaciones identificados en el Mapa Real.

1. La apropiación de tecnología textil andina entre comunidades cusqueñas: Una estrategia de refuerzo, creatividad y crecimiento

La apropiación de diseños, técnicas y otros elementos de la tecnología textil andina, entre las comunidades de la región de Cusco, constituye una larga lista de beneficios para dicha tecnología (Cuarto Taller 2020). Este tipo de apropiación de conocimiento, sin embargo, depende de relaciones de poder relativamente equitativas entre las personas tejedoras de estas comunidades.⁴⁹ Un factor importante que contribuye

⁴⁸ Se puede acceder al Mapa Idealista a través del siguiente enlace: <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1dIFsCJZjnEQKl6FiIoCfhyc1lhEGEWtW&usp=sharing>

⁴⁹ Mientras que no lo abordamos en los talleres, algo que entorpece las relaciones equitativas entre las comunidades tiene que ver con el acceso al mercado. Mientras que muy pocas comunidades gozan de buen acceso, la mayoría depende de intermediarios abusivos. Este desbalance, sin embargo, se debe a la suerte de la geografía: las comunidades que se encuentran más cerca a rutas y sitios turísticos tienen mayor acceso al mercado. El acceso al mercado turístico es la tensión que subraya la economía en la región de Cusco y resulta clave para una conversación más amplia acerca de la distribución de poder económico entre todos los ciudadanos y extranjeros en Cusco, lo cual lamentablemente rebasa los límites de esta tesis (Steel 2013, 243-4; Seligmann y Guevara 2013, 213).

a mantener este balance de poder es el uso común de la *awana*, el tejido a palitos y toda la tecnología textil que le corresponde. El empleo de la misma tecnología por todas las personas tejedoras de Cusco permite que cada una pueda apropiarse de otra comunidad y viceversa. Cada persona tejedora tiene que trabajar por igual –tomar el tiempo e invertir el esfuerzo– para estudiar los textiles de otra comunidad y aprender de ellos.

Usar la tecnología textil de las comunidades para apropiarse refuerza a nivel individual, comunitario y regional esta misma tecnología y el pensamiento indígena que la respalda. A nivel individual, una persona tejedora logra fortalecer su conocimiento, aumentar su creatividad, expandir su pensamiento y crecer en su arte al momento de apropiarse la tecnología textil de otra comunidad cusqueña (Cuarto Taller 2020). Evangelina Ylla Puella de la comunidad de Chahuaytire explica que al copiar de otra comunidad “estás cambiando tus pensamientos de tejido para aprender mucho mejor”, ya que diferentes diseños, técnicas y estructuras implican distintas lógicas y maneras de pensar en el espacio y el tiempo (Encuesta del Tercer Taller 2020). Asimismo, Evangelina Guerra Quispe, también de Chahuaytire, señala que este tipo de apropiación “te ayuda a crecer más en tu textil, así aprendes a tejer con tus propias manos, aprendes a ser creativo, así también ayuda a toda la comunidad que hace tejidos” (Encuesta del Tercer Taller 2020). Es decir, apropiarse a mano con la *awana* o a palitos –en lugar de a máquina como en el telar a pedal– ayuda *a toda la comunidad que hace tejidos* al difundir conocimiento entre esta comunidad más amplia que incorpora a todas las comunidades de Cusco.

Esta idea de formar parte de, y apoyar a, una comunidad más grande de personas tejedoras andinas constituyó un sentido fuerte que las personas jóvenes tejedoras expresaron repetidamente durante el taller en que elaboramos el Mapa Idealista (Cuarto Taller 2020). Mientras que cada comunidad tiene su propio estilo, con sus técnicas, diseños y otros elementos claves, muchos de estos componentes individuales se comparten entre comunidades, aunque se emplean de manera distinta en cada una. Todas estas técnicas, diseños y otros elementos textiles sumados forman la tecnología textil andina que –como lo explicamos en el segundo capítulo– une a todas las comunidades de Cusco bajo la cosmovisión andina (Callañaupa 2009, 19; Arnold y Espejo 2013, 30). Pues a nivel comunitario y regional, apropiarse tecnología textil entre las comunidades de Cusco contribuye al refuerzo y crecimiento de la tecnología textil andina. Las personas tejedoras que apropian de otras comunidades logran aprender mucho más de la tecnología textil que las personas tejedoras que no lo hacen. Esto resulta ser una suerte de fortalecimiento para la tecnología textil cusqueña, dado que, estas personas tejedoras tienen más

conocimientos para ofrecer a las futuras generaciones. (Cuarto Taller 2020). Ylla Puella enfatiza que la tradición textil no es estática sino cada generación la amplía: “esos tejidos o tradiciones no se quedan en nosotros mismo, también tienen que seguir creciendo las tradiciones” (Encuesta del Tercer Taller 2020). Al apropiarse de otras comunidades, las personas jóvenes tejedoras encuentran la manera de apoyar a la comunidad más amplia de personas tejedoras andinas a la que pertenecen todas las comunidades cusqueñas.⁵⁰

Por otro lado, también reconocemos un motivo económico para apropiarse de otras comunidades de Cusco. Nery Condori Laime de Accha Alta explica que “copiar otros diseños me es muy útil y así para poder combinar con los diseños de mi comunidad. [Una persona tejedora puede] hacer cosas nuevas haciendo combinaciones perfectas para comercializar sus productos y tal vez aumentar la venta” (Encuesta del Tercer Taller 2020). Es decir, cuando se puede ofrecer al comprador una mayor variedad de diseños, se aumenta la posibilidad de vender un textil (Cuarto Taller 2020). Este motivo económico por la apropiación entre comunidades conforma una consideración menor. Crecer como persona tejedora y contribuir a la expansión de la tecnología textil constituyó lo más importante para las personas jóvenes tejedoras cuando explicaron su estrategia de apropiarse de diseños y técnicas de otras comunidades cusqueñas (Cuarto Taller 2020).

Así que, la apropiación de tecnología textil andina entre las comunidades de Cusco resulta ser una práctica que las jóvenes tejedoras buscan apoyar y expandir. Pese a este deseo, los talleres provocaron discusiones no resueltas sobre cómo se debe manejar y promover este tipo de apropiación. Nos quedamos con varias preguntas: si personas tejedoras de una comunidad desean apropiarse de otra comunidad, ¿deben comunicarse con la comunidad en cuestión e indicar su interés en copiar de ella? ¿Se debe buscar el permiso de la comunidad antes de apropiarse sus técnicas y diseños? ¿Quién se encargaría de pedir permiso y a quien exactamente? ¿Los líderes de ambas comunidades? ¿Es necesario pedir

⁵⁰ A menudo, las ONG y otros institutos apoyan con este proceso, logrando más un intercambio de conocimientos en lugar de la apropiación de una comunidad hacia otra. Como ejemplo, el CTTC inició un proyecto para enseñar técnicas entre dos comunidades. En este, las personas tejedoras de la asociación de Pitumarca enseñaron *ticlla* a las personas tejedoras de la asociación de Santa Cruz de Sallac, mientras que tejedoras/es de esta asociación enseñaron *watay* a las personas tejedoras de Pitumarca. La *ticlla* y el *watay* son técnicas que datan a los Paracas y Nazca quienes las emplearon de manera conjunta en textiles para lograr efectos únicos. Hoy en la región de Cusco, sin embargo, solo el distrito de Pitumarca conoce el uso de *ticlla* mientras que solo la comunidad de Santa Cruz de Sallac y comunidades en el distrito de Ccatcca conocen el uso de *watay*. La *ticlla* es fundamental para la identidad de las comunidades de Pitumarca mientras que *watay* es fundamental para la identidad de la comunidad de Santa Cruz de Sallac. Ambas comunidades, sin embargo, reconocieron que todas/os se beneficiaron por el intercambio de conocimiento para que ambas comunidades pudiesen tejer textiles con *ticlla* y *watay* como hicieron sus ancestros los Paracas, Nazca y Huari (Comunicación personal con el CTTC).

permiso? O, ¿sería una complicación que podría inhibir el flujo libre de conocimiento entre las comunidades de Cusco? Si las personas tejedoras de una comunidad ponen a la venta textiles y/o técnicas que apropiaron de otra comunidad, ¿siempre deben indicar al comprador los elementos que provienen de la otra comunidad? ¿Cómo se manejará el asunto de reconocimiento? (Cuarto Taller 2020). Esperamos que estas preguntas inspiren un mayor debate entre las personas tejedoras cusqueñas al respecto.

Las personas tejedoras de las comunidades de Cusco siempre han copiado y aprendido de las otras comunidades andinas de la región (Tercer Taller 2020). Usando la *awana*, el tejido a palitos y otras, las personas tejedoras cusqueñas expanden su conocimiento de la tecnología textil andina mediante la apropiación de otras comunidades y la implementación de este conocimiento apropiado al beneficio de la tecnología textil de su comunidad (Cuarto Taller 2020). Este tipo de apropiación, que permite intercambiar conocimiento andino entre las comunidades de Cusco, tiene su base en una relación relativamente equitativa entre estas. Mientras que ciertas comunidades de la región de Cusco gozan de mayor o menor poder económico, político u otro debido a varios factores locales, las comunidades de la región –en general– trabajan con más igualdad de condiciones que aquella que existe entre, por ejemplo, una comunidad y una empresa grande de la industria de alpaca. Apropiar diseños y técnicas entre comunidades –en tanto constituya un acto mediado por la tecnología textil andina que une a dichas comunidades– resulta una estrategia de crecimiento, creatividad y fortalecimiento para la tecnología textil cusqueña (Tercer y Cuarto Taller 2020).

2. Telas y prendas industriales: La apropiación que más amenaza la tecnología textil cusqueña

El tipo de apropiación representado por las telas y prendas industriales resulta sumamente problemático para la tecnología textil cusqueña por dos razones principales. Primero, por el lado económico, estas *réplicas auténticas* constituyen una competencia extrema para las personas tejedoras de Cusco y, como Ribertina Huaman Rojo de Pitumarca explica, “se hace más difícil vender [los tejidos a cintura],” lo cual implica una disminución de ingresos para las personas tejedoras (Encuesta del Segundo Taller 2020). Una tejedora anónima de Accha Alta señala que “Aquí en Perú, lleno de prendas del extranjero, en el caso de los tejidos a cintura, casi ya no hay venta –sale pocas prendas” (Encuesta del Cuarto Taller 2020). Al momento de vender un producto industrial, los negociantes “engañan mucho a las turistas” como dice Robertina Ylla Velasquez de

Chahuaytire, con el resultado que “nos quitan la oportunidad de vender nuestros tejidos”, continua Nery Condori Laimé de Accha Alta (Encuesta del Tercer Taller 2020). La competencia de las *réplicas auténticas* restringe severamente a las personas tejedoras, inhibiendo su habilidad de vender sus textiles hechos a mano y generar los ingresos de que dependen sus comunidades (Cuarto Taller 2020).

Segundo, la tela y prenda industrial –como réplica de poco precio– degrada la imagen de la tecnología textil andina. Tejer un textil a mano es difícil y requiere mucha inversión de tiempo por parte de la persona tejedora, o inversión económica por parte del comprador (Tercer Taller 2020). El textil en las comunidades de Cusco es un objeto y sujeto que tiene valor e inspira respeto. En comparación, el producto industrial es barato y desechable: se puede conseguir sin ningún esfuerzo ni sacrificio en cualquier mercado o tienda (Tercer Taller 2020). En lugar de inspirar respeto en el público, la tela y prenda industrial enseña que el tejido es algo barato que se puede adquirir fácilmente y, por lo tanto, no posee mucho valor. Ya que el público no entiende que una buena parte de lo que se vende realmente se hace a máquina, esta falta de valoración daña tanto la imagen de la *réplica auténtica* como la imagen de los textiles hechos a mano (Tercer Taller 2020). O, como Ribertina Huaman Rojo de Pitumarca lo explica: “a causa de [las telas y prendas industriales], los tejidos tradicionales están perdiendo su valor” (Encuesta del Tercer Taller 2020). Mientras que el producto industrial, como *réplica auténtica*, poco a poco usurpe el lugar de los textiles hechos a mano, la imagen de los textiles de las comunidades seguirá sufriendo las consecuencias (Cuarto Taller 2020).

Una parte integral de esta degradación de la tecnología textil cusqueña es la corrosión de identidad que la tela y prenda industrial provoca. Citamos ampliamente a Maribel Quispe Quillahuaman de Chinchero que expresa con fuerza este problema:

Yo pienso que, al hacer una copia o un plagio de diseños de diferentes comunidades, no tienen identidad [ni el productor ni la tecnología textil]. O sea, [los negociantes] venden como si [los productos] fuesen de la comunidad, como comunidad Chinchero. Tal vez [los compradores] piensen que ‘Sí la comunidad de Chinchero está produciendo el producto’, pero realmente no. Realmente este producto viene de otro lugar que del mismo sitio. Prácticamente es un engaño, [el turista o comprador] piensa que produce en el lugar que está comprando, pero realmente este producto tal vez está ingresando de otro país o de otro lugar que no sea del mismo y esto está perjudicado a la comunidad. Yo pienso que hasta el diseño ya uno lo van a patentar que es suyo como que [el diseño] no tiene identidad de dónde viene... La persona quien produce, yo digo, que no tiene identidad y al producir, o sea, uno tiene que producir [en] la comunidad de que viene [el diseño]. Pero [a] una persona que tal vez le interesa el trabajo o el diseño, lo produce en un telar a máquina y es más fácil de producir mientras que [una persona tejedora] va demorando mucho tiempo para reproducir tejiendo en telar a cintura... Más es comercio, ya no se sabe de dónde se produce el producto (Tercer Taller 2020).

Es decir, en la región de Cusco, la identidad de una persona tejedora además del sujeto textil –con sus diseños, técnicas y otros elementos– está ligada fuertemente al lugar que le dio luz. Un negociante debilita el lazo que una tecnología textil tiene con su lugar cuando elabora productos industriales que imitan sus elementos, pero luego redistribuye los productos entre varios lugares donde todos los vendedores indican que el producto proviene de la misma localidad. Al usurpar elementos de una tecnología textil de esta manera, un comerciante provoca que estos pierdan su identidad, ya que flotan por la región en producto tras producto industrial, sin estar anclados a un solo lugar que les provea identidad. Se lo puede pensar como una relación que se refuerza mutuamente: una tecnología textil provee identidad a un lugar mientras que este lugar provee identidad a dicha tecnología. Si se copia un elemento de esta tecnología textil masivamente, en telas y prendas industriales que se redistribuyen por toda la región y hasta por todo Abya Yala del sur, se rompe la conexión única entre un lugar específico y su tecnología textil. La comunidad en cuestión pierde control de su tecnología y, en consecuencia, la identidad de esta se deteriora hasta el punto de “no tener identidad” (Tercer Taller 2020).

Finalmente, en la categoría de telas y prendas industriales, rechazamos fuertemente el descarado plagio de Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory – bajo la marca IHONSA– de la chompa hecha por las jóvenes de Patabamba en tejido a palitos. Una tejedora anónima de esta comunidad expresa la indignación que todas/os sentimos en cuanto a la copia perpetrada por esta empresa china: “están poniendo el nombre de Nilda [a esta chompa] solamente, supuestamente, para confundir a los que van a comprar. Los que van a comprar puede que piensen que es de CTTC pues como [...] los productos son creados a mano [en CTTC] [...] van a pensar que es igual” (Tercer Taller 2020). Como ella explica: “solamente estarían usando el nombre de la Sra. Nilda para que tengan más compradores”, mancillando así el nombre de la directora del CTTC, las tejedoras de Patabamba y la chompa verdadera que ellas producen en conjunto con esta ONG (Tercer Taller 2020). Subrayamos y apoyamos la denuncia de aquella tejedora acerca de este caso: “al quitarnos nuestros diseños, al robarnos [...] la competencia va subiendo, cosa que a nosotros no nos conviene, ¿no? Que tanto sacrificio creamos estos productos y luego nos roban así de la nada. No, no es justo” (Tercer Taller 2020). Para esta empresa china fue fácil copiar los diseños y el modelo de la chompa; para las comunidades de Cusco, no será tan sencillo buscar la manera de que otras empresas no puedan adjudicarse la tecnología textil andina.

Garantizar que las personas tejedoras de Cusco tengan control sobre su tecnología textil será difícil, ya que la producción y venta de telas y prendas industriales representa un tipo de apropiación que solo es posible debido a las asimetrías de poder entre las personas tejedoras, los productores y negociantes de la región de Cusco. Los productores y negociantes que venden todo tipo de textiles y telas –que están hechos a mano, a máquina y/o a pedal– en su mayoría gozan de mayor poder económico que las personas tejedoras. Las personas tejedoras –para quienes la lucha contra la pobreza es una batalla a diario– dependen de los negociantes intermediarios para vender sus textiles. Cuando los negociantes re-venden los productos hechos a mano, a máquina y/o a pedal a otros –o en su propio sitio– las personas tejedoras no tienen ningún control sobre las estrategias de venta que los negociantes emplean a lo largo de la cadena de compra y re-venta. En el mundo ideal, buscaríamos los siguientes cambios para rectificar las asimetrías de poder entre las personas tejedoras y quienes producen y negocian telas y prendas industriales.

Primero, el estado peruano prohibiría la importación de telas y prendas industriales del extranjero al Perú. No obstante, toleraría –bajo ciertas condiciones– la producción nacional de telas y prendas industriales en sitios como Juliaca, Puno, Marangani y otros, ya que los fabricantes también son peruanos (Cuarto Taller 2020). Las condiciones serían las siguientes: se controlaría y restringiría la cantidad producida, también, se prohibiría el uso de diseños cusqueños, solo podrían utilizar los diseños de su lugar o diseños generales que se reconocen como provenientes de Perú en general (por ejemplo, la bandera de Perú) (Cuarto Taller 2020). El estado peruano, en conjunto con gobiernos locales, disminuirían los sitios donde se vende la tela y prenda industrial mientras que aumentarían los sitios de venta para los textiles hechos a mano por las comunidades de Cusco. También, en los sitios de venta, se encontraría la manera de eliminar el engaño y asegurar que cada producto se represente debidamente, sin distorsión ni mentira acerca de su producción, material, proveniencia u otro (Cuarto Taller 2020). Por otro lado, las organizaciones públicas y privadas colaborarían con las comunidades cusqueñas con la meta de organizar eventos, programas, campañas u otros para concienciar al público nacional e internacional sobre la diferencia entre el textil hecho a mano por las comunidades de Cusco y la tela o prenda fabricada a máquina. Como parte de esta colaboración, se buscaría concienciar a la gente para que no compre la tela o prenda industrial importada (en el caso que no se puede prohibir su importación). Pero, la base fundamental de este trabajo sería concienciar al mismo estado peruano y sus funcionarios para que ellos pudiesen ver –y así tomar las acciones para asegurar– los

beneficios de enfocar en y promocionar más a los textiles hechos a mano por las comunidades de Cusco (Cuarto Taller 2020).

3. Grandes empresas nacionales: Enfrentando casos de apropiación cultural

Las grandes empresas peruanas, y sus marcas, que imitan el aura de los textiles de las comunidades de Cusco, conforman casos de apropiación cultural intolerables que amenazan la integridad de la tecnología textil cusqueña. Entendemos la apropiación cultural como “la toma por parte de un miembro de una cultura dominante, de un elemento cultural de una cultura minoritaria, sin consentimiento, atribución ni compensación” (Vézina 2019, 1).⁵¹ Brigitte Vézina (2019), abogada internacional y especialista en la propiedad intelectual que ha trabajado en la División de Conocimientos Tradicionales de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), explica que:

La apropiación cultural a menudo constituye un caso de copia descarada (una imitación literal, una copia de pie a cabeza) o similitud cercana, donde el apropiador simplemente recicla estereotipos indígenas, no hace ninguna contribución propia para llegar a una creación original o falla al hacer que los diseños parezcan en alguna medida diferentes. En algunos casos, sin embargo, puede que no haya copia directa, haciendo que la apropiación sea más difícil de discernir. Puede ser difícil de notar en que punto un uso deja de ser no permisible y se vuelve permisible basándose únicamente en el grado de similitud. Se ha sugerido que la inspiración transformativa, es decir, un intento de transformar una ECT [expresión cultural tradicional] en algo nuevo, darle un nuevo giro o revisarla, podría disminuir la probabilidad de cometer apropiación cultural. Podría decirse que eso depende en gran medida de cómo se define ‘algo nuevo’ y en que contexto opera. De hecho, los argumentos de originalidad y desviación de la fuente original no deberían convertirse en una suerte de refugio seguro para justificar el *uso intensivo*. (11; énfasis añadido).⁵²

Como Vézina detalla, las imitaciones imprecisas que promocionan el Grupo Michell y el Grupo Inca no deben considerarse una ofensa menor o inexistente simplemente porque se acercan a los diseños y estilos de las comunidades de Cusco sin copiarlos exactamente. Más bien, nos frustra intensamente tener que lidiar con este tipo

⁵¹ “the taking, by a member of a dominant culture, of a cultural element from a minority culture, without consent, attribution or compensation” (Vézina 2019, 1).

⁵² “Cultural appropriation is sometimes a case of blatant copying (a literal knock-off, a head-to-toe copy) or close similarity, where the appropriator simply recycles Indigenous stereotypes, does not make his or her own contribution to come up with an original creation or fails to make the designs look any different. In some cases, however, there might not be direct copying, making the appropriation more difficult to discern. It might be hard to tell when a use stops being impermissible and becomes permissible based on the degree of similarity alone. It has been suggested that transformative inspiration, i.e., an attempt to turn a TCE into something new, to give it a new spin or to revisit it, might lessen the likelihood of cultural appropriation. Arguably, this greatly depends on what the “something new” is and in what context it operates. Indeed, the arguments of originality and departure from the source should not become safe havens to justify insensitive usage” (Vézina 2019, 11).

de apropiación cultural porque logra desdibujar los límites obvios entre lo que constituye plagio y lo que constituye proyectos originales por parte de las empresas de la industria de la alpaca. Estas empresas, en palabras de Ribertina Huaman Rojo de Pitumarca, “no piden ni permiso para copiar y [...] tampoco apoyan las comunidades de las cuales copian sus diseños ni las mencionan a la hora de vender sus productos” (Encuesta del Tercer Taller 2020). Nery Condori Laime de Accha Alta señala que es “injusto que se copie sin su consentimiento, porque [las empresas] lo venden para su beneficio propio” (Encuesta del Tercer Taller 2020). Si estas marcas trabajan con unas pocas comunidades para comercializar una cantidad pequeña de productos hechos a mano por ellas, se esconden tras estos proyectos para evadir la realidad de que sus productos industriales generan competencia para la mayoría de las personas tejedoras de Cusco (Cuarto Taller 2020).

En lugar de apoyar a las comunidades y trabajar para formar acuerdos en conjunto, Kuna, Sol Alpaca y Mallkini les quitan valiosas oportunidades de venta (Cuarto Taller 2020). Como Evangelina Guerra Quispe de Chahuaytire lo explica: “para nosotros ya también hay menos compradores o tendríamos menos visitantes en nuestras comunidades” debido a las imitaciones imprecisas de estas cadenas nacionales (Encuesta del Tercer Taller 2020). La teoría de la explotación respalda lo que las personas tejedoras ya han observado. En su análisis de la apropiación cultural elaborado desde la teoría política, Lalonde (2019) se enfoque en la naturaleza explotadora de esta: “Incluso si las culturas de que se han apropiado intentan entrar en el mercado a esta altura, probablemente no podrían competir con las empresas grandes en la producción y difusión de bienes distintivos de su cultura” (16-7).⁵³ Mientras que Kuna, Sol Alpaca y Mallkini detallan en las misiones de sus marcas el supuesto respeto y apoyo que tienen para las culturas de los Andes, su *uso intensivo* de elementos de la tecnología andina indica que su motivo principal es la ganancia económica sin importar los impactos para las comunidades de Cusco (Cuarto Taller 2020).

El motivo económico tras las imitaciones imprecisas de Kuna, Sol Alpaca y Mallkini se pone en evidencia cuando se subraya lo fácil que es copiar, pero lo difícil que es crear nuevos diseños u organizar proyectos en solidaridad con las personas tejedoras de Cusco. Evangelina Guerra Quispe de Chahuaytire explica que “nuestros trabajos que hemos sacado o hecho con sacrificio, se roban no solo esta empresa [Sol Alpaca] porque

⁵³ “Even if cultures that were appropriated from did try to get into the market at this point, they would likely not be able to compete with large companies in producing and disseminating distinctive goods from their culture” (Lalonde 2019, 16-7).

no saben cómo sacar nuevos diseños. Para ellos es muy difícil crear nuevos gráficos, es por eso se plagian” (Encuesta del Segundo Taller 2020). Alipio Melo Irqo, tejedor de Pitumarca que frecuentemente teje *Q’ocha* –el diseño que Kuna imitó en la Chalina Tapiz–, indica que tiendas como esta copian de las personas tejedoras “por competencia [...] porque nosotros sacamos estos diseños con tanto sacrificio” (Tercer Taller 2020). Las personas tejedoras de Cusco se sacrificaron y se siguen sacrificando para sacar adelante su tecnología textil: se enfrentan a diario con la pobreza, el racismo, el machismo y un constante desprecio social que prefiere reconocer sus textiles como ‘artesanía’ en lugar de una tecnología sofisticada (Cuarto Taller 2020). Pero ¿Kuna, Sol Alpaca y Mallkini? ¿Qué sacrifican cuando copian de las comunidades de Cusco?

Mantenemos que Kuna, Sola Alpaca y Mallkini, pese a –o tal vez debido a– sus misiones empresariales respectivas, no muestran verdadero respeto por las comunidades de Cusco ni valoran su tecnología textil (Cuarto Taller 2020). O, como lo explica Rocío Gonzales Pfuturi de Acopia, su único motivo es económico y “no respetan los conocimientos y tradiciones de las diferentes comunidades” (Encuesta del Tercer Taller 2020). Más bien, las imitaciones imprecisas de estas grandes empresas nacionales distorsionan, simplifican y estereotipan la tecnología textil cusqueña, y debido a ello su imagen sufre en consecuencia. La amenaza de estas imitaciones es tan severa que tememos, en palabras de Evangelina Ylla Puclla de Chahuaytire, “que nuestro tejido pueda desaparecer” (Encuesta del Tercer Taller 2020). Las imitaciones imprecisas de Kuna, Sol Alpaca y Mallkini entorpecen el entendimiento verdadero de la tecnología textil cusqueña, poniendo ante el público imitaciones lujosas pero superficiales que ocupan lugar en el discurso público que estaría mejor ocupado por la tecnología textil elaborada por las personas tejedoras de las comunidades cusqueñas.

Sumada a esta injusticia, Sol Alpaca –no solo contenta con imitar y aludir a los textiles de Cusco– tomó el próximo paso y copió directamente tres diseños y otros elementos gráficos de Chinchero, el distrito más famoso por sus textiles en la región de Cusco. Nuestra preocupación e indignación es inmensurable. Maribel Quispe Quillahuaman dice al respecto: “Sí, me preocupa, yo que soy de Chinchero. Pienso que Chinchero más se dedicó [al tejido] y por ello se identificó los diseños” de Chinchero para copiar (Encuesta del Segundo Taller 2020). Nery Condori Laimé de Accha Alta señala que “Sí, la chompa está linda, pero lo que no está bien es que esta empresa se está plagiando o robando los diseños que pertenecen a una comunidad. Esto es bastante preocupante que las grandes empresas se están aprovechando de ciertas comunidades que

aún no están informadas de que el robo de diseños es un delito” (Encuesta del Segundo Taller 2020). Sol Alpaca no solo aprovechó de la tecnología textil de una comunidad, sino del desconocimiento de muchos de sus miembros sobre sus derechos colectivos a su propiedad intelectual. Mientras que Sol Alpaca mantiene que el Connect Baby Alpaca Pullover “pertenece a nuestra línea de temporada” (Sol Alpaca 2020, párr. 1), nosotras/os insistimos que cada aspecto de esta chompa –las *listas*, los diseños y sus combinaciones de colores específicos– pertenecen a las personas tejedoras de Chinchero.

Las imitaciones imprecisas y plagios perpetrados por Sol Alpaca, Mallkini y Kuna dependen de una enorme asimetría de poder económico entre estas empresas y las personas tejedoras de Cusco. Maribel Quispe Quillahuaman de Chinchero explica:

cuando una empresa tiene economía puede hacer muchas cosas para generar más ingresos, ¿no? Y no le importa de donde venga el diseño o con cuanto sacrificio lo han recuperado el diseño, todo esto, no importa. Solo le importa conseguir económicamente, ingreso economía, eso nada más [...]. La parte económicamente es lo que buscan, no les importa de donde viene el diseño, lo que importa es conseguir, conseguir el ingreso nada más y el producto. Yo pienso que el producto es más llamativo para las personas que compran, por eso tal vez lo han escogido estos diseños [...]. No creo que les importa la tradición (Tercer Taller 2020).

Una empresa grande que tiene acceso a recursos económicos enormemente superiores a las personas tejedoras de Cusco no debe robar diseños y aprovecharse del trabajo y sacrificio que las personas tejedoras realizan para fortalecer la tecnología textil andina a pesar de los obstáculos a que se enfrentan (Tercer Taller 2020). Alipio Melo Irqo expresa la opinión de todas/os cuando señala que la práctica de estas empresas de imitar y plagiar los textiles cusqueños está “muy mal porque están copiando diseños de otras comunidades, de Pitumarca, y para mí, eso está mal” (Tercer Taller 2020). Aprovecharse de las comunidades que luchan contra la pobreza y extrema pobreza gracias al uso de su significativo poder económico para generar mayores ganancias, no constituye una estrategia de venta justa bajo ningún argumento.

No obstante, anticipamos la crítica que Kuna, Sol Alpaca y Mallkini son empresas nacionales y, como peruanas, también tienen derecho para usar los diseños y otros elementos de los textiles de las comunidades de Cusco. Subrayamos que la tecnología textil cusqueña pertenece a las comunidades de Cusco y no conforma un recurso general nacional del que cualquier peruano puede gozar sin permiso, reconocimiento ni recompensa para las personas tejedoras de Cusco. Aunque Kuna, Sol Alpaca y Mallkini constituyen empresas nacionales, son igualmente culpables de la apropiación cultural

como cualquier marca internacional que apropia de los pueblos de Abya Yala. Tal vez la apropiación cultural que perpetrán Kuna, Sol Alpaca y Mallkini es aún más problemática, ya que el estatus de estas empresas como peruanas desdibuja la demarcación obvia entre una empresa internacional y los pueblos de los Andes. Quizá la apropiación cultural perpetrada por estas grandes cadenas nacionales es aún más indignante, puesto que deberían conocer mejor que una empresa internacional el respeto que se debe a las comunidades de Cusco. Lamentablemente, las personas tejedoras se enfrentan con el viejo problema que los que gozan de mayor poder “tienen mayores posibilidades de ser actores protagónicos y casi exclusivos de los procesos de globalización”, con el resultado que pueden dar la forma que quieren a la historia y conversación acerca de sus apropiaciones (COICA 1997, 9). Mientras que Kuna, Sol Alpaca y Mallkini asegura apoyar a, y mostrar respeto por, las personas tejedoras de Cusco, no dejaremos que el poder que ejercen en el mercado encubra la verdad que las personas tejedoras proclaman.

Pues, debajo de nuestra indignación y temor por la integridad de la tecnología textil cusqueña, reside una preocupación legal con base en las muchas usurpaciones que los pueblos de Abya Yala han sufrido y resistido a lo largo de los siglos. Alipio Melo Irqo, tejedor de Pitumarca expresa que “tal vez con el tiempo estos diseños perderíamos, porque tal vez ellos [las cadenas grandes] pueden decir ‘nosotros mismo sacamos los diseños’[...]. Podrían hacer patentización [...], tal vez podrían hacer así de Pitumarca, y de Pitumarca podríamos perder este diseño, eso sí me preocupa” (Tercer Taller 2020). Quizá parece un temor extremo y poco probable, nuestra inquietud que una comunidad podría perder control de su tecnología textil debido a una empresa que utilice la patente u otra herramienta legal para adjudicarse la tecnología textil de las comunidades de Cusco. Después de tantos siglos de opresión, tratos y promesas rotas, y una invasión prolongada que hasta hoy busca desalojar a los pueblos indígenas de sus territorios y conocimientos, la usurpación gradual y disimulada de la tecnología textil cusqueña por parte de las grandes cadenas constituye un temor real. Es un temor sustentado por la historia de la continuada invasión y ocupación de Abya Yala y fundado en el Connect Baby Alpaca Pullover, el primer plagio —que conocemos— perpetrado por las cadenas grandes en contra de las comunidades de Cusco. Ayer crearon imitaciones imprecisas, hoy plagian directamente de Chinchero, pues ¿quién sabe si mañana no buscarán medidas legales para consolidar sus intereses en la tecnología textil cusqueña? Las personas jóvenes tejedoras no quieren esperar para conocer la respuesta a esta pregunta, quieren que el estado peruano tome las medidas necesarias para prevenir que aquello ocurra.

Así que, en un mundo ideal, el estado peruano prohibiría a través de leyes y otras medias que Sol Alpaca, Mallkini, Kuna y cualquier otra empresa nacional o internacional plagien o imiten la tecnología textil cusqueña (Cuarto Taller 2020). En lugar de copiar o emular los diseños y otros elementos gráficos de las comunidades de Cusco, estas empresas tendrían que diseñar sus propios patrones y dejar de engañar a los compradores, indicando en sus misiones que respetan y apoyan a las comunidades de los Andes pese a que la realidad sea exactamente lo opuesto. En las palabras elocuentes de Rocío Gonzales Pfuturi de Acopia, el estado peruano haría que el Grupo Michell y Grupo Inca “respeten las formas de vida de las comunidades, lo que es propio de nuestras comunidades” (Encuesta del Tercer Taller 2020). Dado que, si no se obliga a estas empresas a respetar a las comunidades, continuarán con sus imitaciones imprecisas y plagios directos.

4. El telar a pedal: Contradicciones confusas e interpretaciones inconclusas

El telar a pedal resultó el caso de apropiación más divisorio. Provoca –y seguirá provocando– fuertes debates entre las personas tejedoras de la región, pues no brinda conclusiones fáciles. Se puede interpretar al telar a pedal desde distintos ángulos para sacar conclusiones contradictorias. Además, es un tema sumamente personal: los debates al respecto implicaron a los familiares, amigos, vecinos y conocidos de las personas jóvenes tejedoras que participaron en los talleres (Tercer Taller 2020). Varios parientes suyos trabajan con el telar a pedal mientras que miembros de casi todas las comunidades representadas en esta tesis emplean el telar a pedal para elaborar productos que copian las técnicas y diseños de la *awana* (Tercer Taller 2020). El telar a pedal, en palabras de Maribel Quispe Quillahuaman, “trae lo que es la buena y la contra también”, beneficios y preocupaciones que no se puede separar fácilmente, si es posible separarlos (Tercer Taller 2020). Mediante una exploración de las múltiples facetas que implican los dos tipos de apropiaciones representadas en el telar a pedal, esperamos develar un debate inconcluso que tiene la capacidad de cambiar el mundo textil cusqueño para siempre.

Por un lado, se puede considerar el nuevo uso que las personas tejedoras de Cusco encontraron para el telar a pedal como la subversión de tecnología y pensamiento europeo en beneficio de las comunidades. Con la meta de alcanzar objetivos económicos, las personas tejedoras apropiaron una herramienta que los españoles utilizaron para la opresión de los pueblos indígenas y la erradicación de la tecnología textil andina. Es decir, las personas tejedoras convirtieron el telar a pedal –tecnología europea previamente usada por los españoles como parte de los obrajes– en una herramienta que les permite competir

en un mercado lleno de réplicas industriales y plagios por parte de grandes empresas. Con el telar a pedal, las personas tejedoras cusqueñas pueden producir en serie, tejiendo rápidamente en grandes cantidades para competir con los precios baratos y las cantidades enormes de las telas y prendas industriales (Tercer Taller 2020). Desde esta perspectiva, el uso del telar a pedal por parte de las comunidades de Cusco puede ser hasta una resistencia: la apropiación de tecnología occidental con el objetivo de alcanzar metas económicas de las comunidades que luchan para sobrevivir en el capitalismo.

Además, el telar a pedal soluciona las preocupaciones con la salud provocadas por el telar de cintura. Maribel Quispe Quillahuaman explica que el telar a pedal “como es un telar ya tecnificado, uno ya no maltrata lo que son los riñones, la espalda [...]. [Es] algo más fácil y el trabajo es más rápido, entonces, tal vez es un apoyo más” (Tercer Taller 2020). Tejer a cintura pone mucho estrés en las piernas, riñones, la espalda y los ojos; ya que no se usa todo el cuerpo para operar el telar a pedal, el desgaste físico es menor.

Por otro lado, el telar a pedal no resulta tan beneficioso para las personas tejedoras de Cusco. Pues, aquella apropiación, también se puede interpretar a través del análisis de Stuart Hall (2010) acerca de apropiaciones de occidente por parte de pueblos *otros*:

Es la mezcla de músicas lo que torna a la música excitante para un joven que proviene de lo que Europa gusta pensar como una “civilización antigua”, una civilización que puede controlar. Occidente puede controlarla sólo si se queda allí, encerrada; sólo si permanece como un simple pueblo tribal. El momento en que las nuevas etnicidades procuran no ya apropiarse de la tecnología del siglo XIX, para reiterar en otros cien años todos aquellos errores que cometió Occidente, sino trascender eso y apropiarse de las modernas tecnologías para hablar su propia lengua, para expresar su propia condición, es un momento en el que están fuera de lugar, en el que el Otro no está dónde debería estar. El primitivo, de alguna manera, está fuera de control. (519).

Siguiendo a Hall, cuando las comunidades de Cusco apropian tecnologías antiguas de occidente, solo logran quedarse atrapadas en –y así controladas por– los estereotipos que el occidente les impone. En lugar de re-utilizar tecnología occidental arcaica, las comunidades podrían escapar de ‘su lugar’ en un pasado exótico y primitivo, a través de la apropiación de las tecnologías modernas para ‘hablar su propia lengua’. Es decir, usar el telar a pedal para la producción de tela es apropiar una tecnología caduca del occidente para hablar la lengua occidental de producción en serie.

En ese sentido, Hall teoriza que las comunidades solo lograrán replicar los problemas ya experimentados por el occidente en sus siglos de producción en serie. Principalmente: la alienación de un pueblo en cuanto a sus raíces e identidad, la crisis existencial provocada por dicha alienación –o, la ruptura de la *continuidad de la*

experiencia, siguiendo a Le Goff (2002) y Sarlo (2005) –, y el *fast fashion* (moda rápida) con sus consecuencias severas para el medio ambiente y los trabajadores esclavizados en fábricas (Le Goff citado en Sarlo 2005, 35; Castillo 2017, 174). Y al final de esta trayectoria de producción en serie –donde los telares a pedal solo fueron una parada temporal que condujo a los telares industrializados– el entendimiento creciente sobre los beneficios socioeconómicos y ambientales del *slow fashion* (moda lenta), la materia prima sostenible y el trabajo a mano valorado y recompensado con precios justos que logran impactar a toda una comunidad local (Lyon 2013, 9; Rey 2020, párr. 2-3). Para el occidente, esta comprensión por las consecuencias de la producción masiva en serie empezó a cristalizarse durante las últimas décadas del siglo XX (Lyon 2013, 9). Por consiguiente, ¿de qué sirve apropiarse el modelo occidental de producción en serie si el occidente ya está buscando otros modelos y arrepintiéndose por los daños que la producción masiva ocasiona? ¿Será que esto solo conducirá a los mismos problemas que el occidente ha enfrentado con la fabricación masiva de productos en serie? Pues, a primera vista, la apropiación de tecnología europea parece una jugada favorable para las personas tejedoras de Cusco, una estrategia de sobrevivencia en un mercado feroz. Pero si las comunidades de Cusco trazan la misma trayectoria del occidente, podría resultar que el telar a pedal ocasione mayores problemas que soluciones.

Además, el telar a pedal no beneficia a todos los miembros de una comunidad por igual. Más bien, exacerba desigualdades económicas entre los miembros más necesitados y los más solventes de una comunidad. Cabe precisar que a menudo las personas tejedoras en *awana* trabajan comunalmente: forman asociaciones donde todas/os trabajan juntas/os en beneficio del grupo. El trabajo comunal con la *awana* es clave: el aprendizaje es largo y complejo, pues las personas tejedoras se benefician del conocimiento de todas sus compañeras/es. Asimismo, cada persona tejedora produce en pequeñas cantidades, pues en cuanto a la venta, resulta beneficioso trabajar en una asociación, ya que vender de manera individual resulta poco conveniente. En contraste, con el telar a pedal, resulta más beneficioso el trabajo individual. Maribel Quispe Quillahuaman explica que alguien que desea elaborar y vender productos en este telar primero tiene que aprender su uso en algún proyecto, taller, empresa u otro, pero:

cuando uno ya sabe, uno se independiza y el producto ya sale familiar [...] uno ya no depende [...] de un grupo sino depende de uno mismo. Y cuanto más hace su trabajo, lo lleva a lugares donde puede comercializar y puede venderse más fácil, más rápido [que textiles en telar a cintura] [...]. Yo pienso que [el telar a pedal] no se beneficia a casi

todas las comunidades como se dice, sino un pequeño grupo se beneficia económicamente (Tercer Taller 2020).

El telar a pedal no requiere años de aprendizaje junto a las personas tejedoras de la comunidad, solo se necesita una capacitación y seguir un manual de instrucciones (Tercer Taller 2020). En términos económicos, el trabajo individual también resulta práctico. Con el telar a pedal es posible producir en masa, pues, un individuo tiene más posibilidad de representarse a sí mismo en el mercado en lugar de tener que juntarse con otras personas tejedoras para formar una asociación y generar suficiente mercancía (Tercer Taller 2020).

Si el telar a pedal beneficia a individuos ‘emprendedores’ en lugar de toda una asociación y las múltiples familias involucradas, no beneficia a cualquier individuo dentro de la comunidad. El telar a pedal es una máquina costosa que requiere un capital inicial para comprarlo si uno no tiene el apoyo de una ONG u otro (Tercer Taller 2020). Pues, los individuos que pueden aprovecharse de las oportunidades que este telar ofrece son los miembros de una comunidad que tienen mayor recurso económico para invertir (Tercer Taller 2020). Una vez adquirido, el telar a pedal confiere mayores ventajas económicas que la *awana*; el productor a pedal rápidamente sobresale en el mercado, exacerbando aún más la diferencia económica entre su familia y las familias de personas tejedoras que tejen a mano con la *awana* (Tercer Taller 2020). En comparación, la *awana* se componen de palos de madera y soguillas: herramientas que se puede fabricar en casa o comprar a precios muy económicas (Callañaupa 2009, 53; Callañaupa 2017, 35-8).

Es más, aunque no lo discutimos en los talleres, es inevitable notar que en su mayoría son hombres quienes trabajan con el telar a pedal mientras que, en mayor medida, las mujeres usan la *awana*. Cualquier profundización futura acerca de la diferencia económica –y la exacerbación de esta– entre las personas tejedoras en telar a pedal y las personas tejedoras en *awana*, debe explorar la razón por la cual son los hombres quienes mayormente implementan el telar a pedal mientras que las mujeres tejen con la *awana*. Brevemente, notamos que la venta de textiles hechos en *awana* por parte de las mujeres contribuye a mayor libertad económica para ellas, y como consecuencia, mayor respeto y poder a nivel familiar y comunitario (Lyon 2013, 33; Callañaupa 2009, 105) Si el telar a pedal confiere mayores ventajas económicas y, sobre todo, son los hombres quienes están liderando su uso, ¿Cuáles serían las implicaciones para las dinámicas de género en cada familia y comunidad donde las personas tejedoras emplean el telar a pedal?

Si el telar a pedal implica beneficios y preocupaciones por el lado económico, conlleva mayormente preocupaciones para la tecnología textil cusqueña. Primero, es necesario entender que, al momento de apropiarse el telar a pedal de los españoles, las personas tejedoras de Cusco no adaptaron tecnología europea a su propio uso sin advertencia. Más bien, apropiaron –o aceptaron como parte de su apropiación– el pensamiento occidental de producción en serie que respalda el propósito y funcionamiento del telar a pedal. Este pensamiento es lo que posibilita la producción en masa para competir con telas y prendas industriales, pero el mismo pensamiento también amenaza la tecnología textil cusqueña. Debido al telar a pedal con sus precios bajos y su apariencia de ser hecho a mano, Ribertina Huaman Roja argumenta que “los telares de cintura están perdiendo su valor” (Tercer Taller 2020). Roció Gonzales Pfurturi de la comunidad de Acopia reitera esta preocupación, pues los productos hechos a pedal:

son más económicos y todo eso, pero, las personas que tejen a cintura yo pienso que son, los perjudica a ellos, ¿no? Se van deculturalizando y todo eso, se va perdiendo, las tradiciones, y los mismos diseños se van perdiendo porque el tejido a pedal es muy diferente. Y con el paso del tiempo yo creo que el tejido a pedal va a ir en más abundancia y creo que todos lo van a utilizar y lo van a hacer de esta manera y se va a ir perdiendo la tradición, eso es lo que preocupa. (Tercer Taller 2020)

El telar a pedal es muy diferente de la *awana*, ya que se usa para tejer pocos diseños sin la necesidad de realmente conocerlos de una manera íntima como ocurre cuando alguien teje con la *awana*. Maribel Quispe Quillahuaman elabora la idea de que las personas tejedoras abandonarán la *awana* y encontrarán otras maneras de generar ingresos para sus familias, pues no pueden competir con el telar a pedal: “al hacer en telar [a pedal] yo pienso que está perjudicando a los que realmente hacen. Entonces como que ya ven que la producción es más rápida [a pedal], entonces, ya no se dedican a tejer [con *awana*], sino a otros rubros” (Tercer Taller 2020). Como Quispe Quillahuaman enfatiza, el telar a pedal –gracias a que prioriza el pensamiento occidental de producción a máquina en masa– no es *hacer textiles* realmente. Solo las personas tejedoras que tejen con la *awana* son quienes *hacen* textiles; quienes tejen a pedal solo fabrican mercancía.

Además de la apropiación de tecnología europea, el telar a pedal conlleva un segundo tipo de apropiación: la copia de diseños de otras comunidades de Cusco. Mientras que esta categoría de apropiación, al parecer, debería caer bajo la categoría del primer apartado de este capítulo, es sumamente importante aclarar que hay una diferencia enorme entre el uso de la *awana* y el telar a pedal para apropiarse diseños de otras

comunidades. Nery Condori Laime de Accha Alta explica que la implementación del telar a pedal para apropiarse de otras comunidades podría ser un beneficio porque “sus diseños se difunden más”, sin embargo “por otro lado no está bien por qué hay personas que les interesa esos diseños y se roban para su producto y ellos lo hacen a máquina [a pedal] y lo compiten a los que hacen en [awana] por qué es más fácil hacer en telar de pedal, se avanza rápidamente y no se cansa mucho” (Encuesta del Segundo Taller 2020). En otras palabras, la diferencia entre el uso del telar a pedal o la *awana* para apropiarse de otras comunidades se reduce a la motivación por la misma.

Mediante el uso de la *awana*, es evidente que la motivación constituye un interés intelectual y creativo en los diseños y técnicas como discutimos en el primer apartado de este capítulo. Cuando se usa el telar a pedal, la motivación es principalmente económica. Nery Condori Laime de Accha Alta explica que las personas tejedoras que usan el telar a pedal para apropiarse de diseños de otras comunidades “solo piensan en ganar más dinero y no les interesa lo que es la tradición” (Encuesta del Tercer Taller 2020). En consecuencia, Ribertina Huaman Rojo de Pitumarca indica que “hacen que pierda su identidad y tradición” (Encuesta del Tercer Taller 2020). Maribel Quispe Quillahuaman coincide en que “no tiene identidad propia la comunidad que hace copias de otra comunidad” usando el telar a pedal (Encuesta del Segundo Taller 2020). En lugar de actuar desde una posición de respeto para la tecnología textil cusqueña, las personas que tejen en telar a pedal solo buscan aprovecharse de diseños populares de comunidades reconocidas por sus textiles como una estrategia de venta y ganancia individual.

Las dos apropiaciones representadas por el telar a pedal conllevan dos tipos de relaciones asimétricas de poder. Primero, las personas tejedoras sufrieron y resistieron siglos de abuso por parte de los invasores españoles que ejercieron poder geopolítico y económico sobre los pueblos de Abya Yala. Apropiarse del telar a pedal de los españoles con el fin de convertir una herramienta opresiva en una estrategia para competir en un mercado injusto, podría considerarse una apropiación subversiva que busca alterar asimetrías de poder históricas. La segunda apropiación, sin embargo, devela una complicación con la primera: personas tejedoras que gozan de mayor poder económico pueden implementar el telar a pedal y aprovecharse de los diseños no solamente de su propia comunidad sino de otras. Es decir, no se usa el telar a pedal para elevar a *toda la comunidad que hace textiles*, sino para sacar adelante los intereses de un individuo. Es más, aún falta explorar un posible desbalance de poder basado en desigualdades de género entre los hombres que emplean el telar a pedal y las mujeres que tejen con la *awana*.

Ya que el telar a pedal es tan complejo y el debate continúa, resulta difícil sacar conclusiones definitivas ni propuestas comprensivas. Durante los talleres, hubo una división de manera equitativa entre las personas que apasionadamente quisieron –en un mundo ideal– prohibir el uso del telar a pedal por la competencia que provoca para las personas tejedoras en *awana* y, por otro lado, las personas que no quisieron prohibir este negocio importante para familiares, vecinos y compañeros que solo buscan nuevas oportunidades para crecer. Lourdes Julia Chura Gutiérrez, tejedora de Accha Alta, resume precisamente nuestro conflicto sobre si se debe seguir con el telar a pedal o no: “Sí, porque ellos solo tienen ese trabajo y son comerciantes, pero a la vez no, se están copiando nuestro diseño” (Encuesta del Tercer Taller 2020). No obstante, un debate binario –entre prohibir o permitir–, raras veces resolverá un problema complejo. Más bien, limita nuestro pensamiento y nos inhibe ver posibilidades fuera de los dos extremos puestos sobre la mesa. Después de un diálogo detenido, coincidimos tentativamente con el resumen dado por Roció Gonzales Pfuturi de Acopia: “Está muy bien aprender y tejer nuevos diseños [en telar a pedal] pero sería mejor no sacarlos a la venta porque cada diseño es propio de cada comunidad y sería mejor respetar” (Encuesta del Tercer Taller 2020). Pues en un mundo ideal, las personas que tejen en telar a pedal solo comercializarían los diseños de su propia comunidad y si copiasen los diseños de otra comunidad lo harían para uso propio y no los tejerían en productos para la venta.

Para lograr este tipo de compromiso, resultaría esencial el diálogo entre los productores en telar a pedal, las personas que tejen en *awana* y los compradores. Robertina Ylla Velazquez de Chahuaytire explica que “Si pudiera, conversaría con [los productores en telar a pedal] que saquen sus propios diseños y que no sigan copiando y también que no sigan engañando a las turistas” señalando que su producto en telar a pedal está hecho a mano cuando en realidad está fabricado a máquina (Encuesta del Tercer Taller 2020). Por otro lado, sería importante incentivar a las personas que tejan con la *awana* y ofrecerles capacitaciones para que “la gente de las comunidades sepa y se identifique con sus propias tradiciones, así con la meta de fortalecer la identidad” (Cuarto Taller 2020). Finalmente, sería necesario “concientizar al turista acerca del telar de pedal y el telar de cintura” además de promocionar más la tecnología textil cusqueña para que pueda competir en el mercado junto al telar a pedal (Cuarto Taller 2020).

Este análisis de las apropiaciones representadas por el telar a pedal podría parecer insatisfecho para las personas que esperan una respuesta unificada por parte de las comunidades de Cusco. Quizás –en vista del desacuerdo acerca de las consecuencias del

telar a pedal— personas ajenas a las comunidades podrían señalar a esta discordancia como evidencia de que no hay nada malo en las apropiaciones perpetradas con aquel telar. Este argumento se escondería detrás de las personas tejedoras de las comunidades de Cusco que —por cualquier razón— apoyan el uso del telar a pedal, señalándolas como evidencia de que no todas/os piensan que el telar a pedal constituye una razón para preocuparse; pues, ¿cuál es el problema? En casos de apropiación, el mundo ajeno a la comunidad en cuestión espera una postura cien por ciento unida de ella (Newton 1997, Loc. 2761). Cualquier desacuerdo por parte de diferentes facciones de la comunidad resulta evidencia de la carencia de apoyo verdadero para la acusación de apropiación, la cual termina en el discurso público como una perniciosa acusación insostenible. Que el mundo ajeno demande la postura completamente unificada de una comunidad subalternizada ante casos de apropiación es un acto de doble moral. ¿Qué sociedad o comunidad en el mundo está completamente de acuerdo sobre cualquier asunto de importancia? (Newton 1997, Loc. 2761-70). Como Lynda Clause —escritora indígena que vive en Cleveland, EE.UU.— se pregunta: “Por qué mi grupo étnico debe ser la única raza de personas obligadas a estar de acuerdo en todo?” (Clause 1993 citada en Jessup 1997, Loc. 2770).⁵⁴ Si antes de considerar las apropiaciones del telar a pedal, el mundo exterior exige que las personas tejedoras de las comunidades de Cusco resuelvan su opinión al respecto para que estén todas/os de acuerdo con un solo punto de vista, es hacerles cumplir con un doble estándar. En lugar de exhortar una postura unificada, sería mejor crear el espacio para escuchar a las comunidades de Cusco, y mejorar justamente la habilidad de la escucha activa que se requiere para explorar todas las múltiples facetas del telar a pedal.

⁵⁴ “Why must my ethnic group be the only race of people required to agree on everything?” (Clause 1993 citada en Jessup 1997, Loc. 2762-66).

Conclusiones

Y antes de terminar, lanzo una piedra al aire.
 Mencionar que también entre los pueblos indígenas ocurren plagios y reproducciones no autorizadas de elementos tradicionales. Bolsas wayuu hechas en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, infinidad de reproducciones textiles (de varios pueblos) elaboradas en los talleres y telares de Mitla (la China de Oaxaca), que, sin dejar de ser artesanales, se venden al mayoreo y son revendidas en todas las ciudades receptoras de turismo en México. O qué decir de los múltiples textiles de Guatemala que se venden como si fueran mexicanos solamente porque es un paisano quien los ofrece para venta ambulante. Me pregunto si estos plagios tienen el mismo peso y el mismo trato, o si entre indígenas la cosa es diferente.
 (Castillo 2017, 191)

Esta interrogante fundamental –cómo definir y analizar la diferencia entre los diversos tipos de apropiación en el mundo textil de Cusco– constituyó la pregunta central de esta tesis. Pues parafraseando a la antropóloga María del Carmen Castillo Cisneros: si la ‘cosa’ es, o no es, diferente entre indígenas o en cuanto a otros productores y negociantes locales, ¿a qué se debe esa diferencia y porque resulta significativa? Si logramos aclarar un solo punto acerca de los múltiples tipos de apropiación en el mundo textil cusqueño, es que, para definir la diferencia entre dichos casos, hay que analizar la red de poder que sostiene cada relación y cada réplica. El poder –quién lo ejerce, quién no y por qué– es el elemento que distingue la apropiación en *awana* entre las comunidades cusqueñas de los plagios por parte de las grandes cadenas nacionales.

Sin embargo, no es suficiente tomar en cuenta solo el *poder* cuando se evalúa los casos de apropiación. También concluimos que es sumamente importante analizar críticamente el tipo de conocimiento –que sea profundo o superficial– en que cada caso de apropiación se basa y que promueve. Como hemos evidenciado a lo largo de esta tesis, las distintas imitaciones que las personas tejedoras de Cusco enfrentan a diario muchas veces solo son posibles debido en gran medida a la ignorancia o entendimiento erróneo y estereotipado del comprador, nacional o internacional. Este *conocimiento superficial* posibilita los plagios mientras que estas reproducciones baratas promueven aún más conocimiento erróneo acerca de la tecnología textil de las comunidades de Cusco. En gran

parte, detener las imitaciones baratas que inundan el mercado textil cusqueño depende de interrumpir este ciclo vicioso de conocimiento superficial que está detrás de la producción de plagios.

Pues, si el Mapa Idealista traza los contornos generales de los enormes cambios que las personas jóvenes tejedoras quieren realizar en la región de Cusco para destrozarse este ciclo vicioso, el último mapa –el Mapa de Propuestas Prácticas para un Flujo Justo de Textiles en Cusco– busca acciones concretas a corto, mediano y largo plazo para interrumpir dicho ciclo y comenzar con el proceso de derrumbarlo.⁵⁵ El Mapa de Propuestas Prácticas fue, posiblemente, el mapa más difícil de elaborar en el sentido que puede dar miedo o vergüenza decir en voz alta, o en este caso, escribir abiertamente, nuestras ideas para cambios que podría parecer inalcanzables, irrazonables o imposibles. No obstante, con la lista de propuestas a seguir esperamos ofrecer una amplia variedad de opciones y posibilidades que, ojalá, fomentarán mayor pensamiento, estudio, propuestas y acciones en el futuro.

En cuanto a la elaboración del Mapa de Propuestas Prácticas, y debido a restricciones de tiempo durante los talleres, optamos por lluvias de ideas, tanto individual como grupalmente, para construir propuestas que tratan los desbalances de poder que identificamos en el Mapa Real y que analizamos en el Mapa Idealista. Luego, discutimos colectivamente las diferentes ideas y votamos por aquellas que quisimos incluir como parte del Mapa de Propuestas Prácticas. Pues, lo que sigue son las recomendaciones que proponemos para comenzar a alterar las asimetrías de poder en el mercado textil cusqueño y así intentar de rectificar las apropiaciones problemáticas que las personas tejedoras de la región enfrentan. No pretendemos que las subsiguientes propuestas representen todas las opciones disponibles que se podría implementar en la región de Cusco, o que son las únicas que aplican a este contexto. Más bien, esperamos que constituyan un punto de partido que provocará mayor discusión e investigación acerca de estas ideas u otras opciones que aún desconocemos.

Muchas de nuestras entradas en el Mapa de Propuestas Prácticas se fundamentan en lo que otros pueblos han planteado y no necesariamente representan ideas originales. Más bien, hemos intentado acomodar varias medidas al caso específico de Cusco que requiere un modelo único como cada caso demanda (Brown 2003, Loc. 136). En nuestras investigaciones, identificamos acercamientos legales, económicos y/o educativos a las

⁵⁵ Se puede acceder al Mapa de Propuestas Prácticas a través del siguiente enlace: <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=14LcinSk1ZjRS-IbXYjBjOsYHmyax2rAD&usp=sharing>

preocupaciones que la apropiación cultural y otros tipos de apropiaciones presentan (COICA 1997, 110). En el caso de Cusco, nuestro acercamiento se describe como un abordaje mixto donde aplicamos propuestas tanto legales y económicas como educativas. Pues será necesario combinar una variedad de herramientas si se quiere provocar cambios en el mercado textil cusqueño.

Tabla 2
Tabla de propuestas a corto plazo
Propuestas a Corto Plazo

Estrategias Educativas	
1	Promocionar los textiles de las comunidades de Cusco e impulsar un mayor reconocimiento de ellos en la esfera pública. Ofrecer charlas; crear y publicar folletos, trípticos y otros; emplear las redes sociales (Facebook, YouTube, Instagram, Tik Tok, etc.) a favor de las comunidades de Cusco, exponiendo los muchos plagios, imitaciones y réplicas que inundan el mercado (Quinto Taller 2020). El mercado textil cusqueño devela una carencia de información –además de canales de acceso a esta– en cuanto a los textiles de las comunidades de Cusco. Para combatir la desinformación existente en el mercado textil cusqueño, recomendamos una intensa y prolongada campaña informativa que requerirá el compromiso serio de los ministerios pertinentes del gobierno peruano en conjunto con las comunidades de Cusco y organizaciones privadas.
2	Crear y difundir una guía escrita que explique al consumidor la diferencia entre la <i>awana</i> , el telar a pedal, el telar industrial y los plagios de las grandes cadenas nacionales (Quinto Taller 2020). La guía emplearía textos, fotos y gráficos que ayudarían al turista entender los diferentes tipos de apropiación en la región de Cusco y las preocupaciones que presentan para las comunidades de personas tejedoras. La segunda propuesta emula la idea de artistas indígenas de la costa noroeste de lo que hoy se reconoce como Canadá y sus aliados que también proponen esta misma estrategia para combatir la ignorancia del público acerca de los plagios numerosos que enfrenta en el mercado (Faazine 2021, párr. 17).
3	Crear una guía como una suerte de videos apropiados para diferentes plataformas sociales (YouTube, Tik Tok, etc.) donde las personas tejedoras expliquen la diferencia entre la <i>awana</i> , el telar a pedal, los telares industriales y los plagios de las grandes cadenas nacionales (Quinto Taller 2020).
4	Crear una página web como el enfoque principal de la presencia en línea de las personas tejedoras que funcionaría para educar al público nacional e internacional acerca de los textiles de las comunidades de Cusco y las varias preocupaciones sobre la apropiación en el mercado textil cusqueño (Quinto Taller 2020). Se juntaría en esta página web enlaces a las guías escritas y no-escritas, además a la carta abierta al público. Ver la octava propuesta.
5	Formar alianzas solidarias con los guías de turismo además con las universidades e institutos que los capacitan acerca de los textiles de las comunidades y enseñarles como diferenciar entre estos y las otras telas y prendas en el mercado (Quinto Taller 2020). Actualmente, muy pocos guías pueden diferenciar entre un textil hecho en <i>awana</i> , las telas y productos hechos en telar a pedal, y las telas y prendas industriales. Además, aprenden poco de los textiles de Cusco durante sus estudios con el resultado que transmiten a los turistas información errónea, estereotipos y exageraciones acerca de los textiles y las personas tejedoras de las comunidades de Cusco. Involucrar directamente a las personas tejedoras en las universidades e institutos que ofrecen carreras de turismo ayudaría a interrumpir el flujo de mentiras y estereotipos que actualmente estructuran el mercado textil cusqueño.
6	En relación con la quinta propuesta, forjar un acuerdo con los guías de turismo para que expliquen a todos los turistas la diferencia entre el textil hecho en <i>awana</i> , la tela hecha a pedal, y las telas y prendas industriales (Quinto Taller 2020). Esta propuesta requeriría que todos los actores involucrados en el sector turístico se enfrenten con el enorme problema de las comisiones, eufemismo para los sobornos que los guías reciben para llevar los grupos de turistas a centros textiles o tiendas específicos (Lyon 2013, 11). Mientras que los guías reciben un sueldo –muchas veces no insignificante– de la agencia de turismo que los contrata, además de este pago y las propinas de los turistas, demandan recibir algo en retorno de los lugares a donde llevan a los turistas (García 2018, 7). Esta comisión a menudo viene en forma de un porcentaje pre-establecido, entre 10% a 20%, de la venta de textiles al grupo de turistas (7). Sumado a ello, muchos guías esperan –o más bien demandan– beneficios personales como platos de cuy (un plato caro) y atención preferencial para sus

	<p>grupos (6). Si el centro de textiles, tienda u otro no cede ante estas demandas, el guía suele amenazarles con llevar su grupo –y las ventas que representa– a otro centro textil, tienda, etc. Así que, los guías de Cusco no son figuras imparciales que descifran un entorno desconocido para los turistas. Son personas interesadas en la venta de textiles e inventan lo que sea para enganchar a los turistas, lograr mayores ventas, y así subir el total que recibirán en comisiones. Este arreglo asegura que los guías repitan y confirmen las mentiras acerca de los productos a la venta, en lugar de decir la verdad acerca de su provincia, producción y material. Para la sexta propuesta, cualquier acuerdo entre las personas tejedoras, los centros, asociaciones, tiendas de textiles y guías de turismo implicaría una conversación abierta y honesta entorno al abuso descarado que los guías de turismo han perpetrado hacia las personas tejedoras de Cusco durante décadas.</p>
Estrategias legales	
7	<p>Informar a las personas tejedoras de Cusco acerca de los derechos que tienen a su propiedad intelectual. Ofrecer charlas y capacitaciones a las comunidades, crear un video, documento u otro para difundir entre las comunidades (Quinto Taller 2020). Como parte de esta propuesta, sería necesario buscar y formar alianzas solidarias con entidades legales que podrían apoyar esta iniciativa. Si bien es cierto, las personas tejedoras se preocupan por los diversos casos de apropiación que se enfrentan a diario, muchas/os no están bien informadas/os acerca de los derechos y mecanismos legales que podrían usar para defenderse (Quinto Taller 2020). Esta propuesta constituye una iniciativa educativa para informar a las personas tejedoras acerca de sus derechos.</p>
Estrategias para forjar comunicación y organización solidaria entre las comunidades de Cusco	
8	<p>Redactar una carta abierta dirigida al público, por parte de las personas tejedoras, donde ellas/os enumeren sus demandas para reformar el mercado textil cusqueño, además de sus consejos para el comprador ético (Quinto Taller 2020). Buscar que participen y firmen todas las asociaciones de personas tejedoras, además de las ONG u otros que trabajan con ellas en la región de Cusco. Difundir la carta a nivel nacional e internacional. Usar la colaboración necesaria para redactar y firmar la carta como un sondeo del interés entre las asociaciones y ONG en formar una cámara, sindicato u otra organización capaz de vincular a todas las personas tejedoras de la región, ya que unidas se puede ejercer mayor poder para lograr sus objetivos compartidos. Ver la decimoséptima propuesta.</p>
9	<p>Coordinar una convocatoria para facilitar diálogos entre las personas tejedoras en <i>awana</i> y las personas tejedoras en telar a pedal. Explicar las razones por las que copiar diseños de otras comunidades en telar a pedal termina perjudicando a todas las comunidades de Cusco (Quinto Taller 2020). Demostrar cómo el engaño al turista –cuando se hace pasar las telas a pedal como si fuesen hechas en <i>awana</i>– debilita el poder de las comunidades de Cusco en el mercado a largo plazo y termina lastimando a todas las personas tejedoras de las comunidades de Cusco.</p>
Estrategias Educativas y Legales	
10	<p>Realizar mayores estudios acerca del régimen de propiedad intelectual para determinar si es apropiado acomodar o ampliar los mecanismos de patentes de invención, denominación de origen, marcas de certificación y/o secretos empresariales para cubrir el caso de los textiles de las comunidades de Cusco (Quinto Taller 2020). Alternativamente, explorar la posibilidad de crear un nuevo régimen de sui génesis para cubrir los textiles de las comunidades de Cusco. Mientras que otros pueblos han encontrado que las denominaciones de origen, marcas de certificación o el modelo de secretos empresariales sirven a sus objetivos, vemos la necesidad de un estudio interdisciplinar entre las personas tejedoras de Cusco, expertos legales y otros con el fin de explorar a profundidad las herramientas legales que podría servir a las personas tejedoras de Cusco (Salazar 2002, 37-50; COICA 1997, 96-9). Notamos, por ejemplo, que el pueblo Inuit en EE.UU. y Canadá ha tenido éxito con el Igloo Tag Trademark (una marca registrada con el gobierno canadiense nacional) y el Silver Hand Trademark (una marca registrada con el estado de Alaska en los EE.UU.) como mecanismo de protección legal para sus artes (Inuit Art Foundation s.f.; The Great State of Alaska s.f.). Por otro lado, los ceramistas de los estados de Tlaxcala y Puebla, México han logrado obtener una denominación de origen para proteger la cerámica conocida como la Talavera de Puebla. Ahora, la Talavera de Puebla solo puede ser marcada como tal si proviene de los municipios de San Pablo del Monte, Atlixco, Puebla, Cholula y Tecali de Herrera (Vézina 2019, 14). Aunque se puede crear imitaciones de esta cerámica en otras partes del mundo, no se considera cerámica auténtica de Talavera de Puebla y no puede ser comercializada bajo este nombre (Vézina 2019, 4; OMPI s.f.c, párr 1). Las denominaciones de origen, que forman parte de lo que se conoce como la Indicación Geográfica, podrían constituir una poderosa herramienta para las comunidades de Cusco dado que cada una tiene su estilo textil propio ligado a su lugar de origen.</p>
11	<p>Cada comunidad –siguiendo las normas del régimen de propiedad intelectual nacional e internacional– debe crear un catálogo o registro de sus diseños, técnicas, estilos, materiales, tintes naturales y otros elementos textiles con el fin de hacer respetar lo suyo (Quinto Taller 2020). Sin un</p>

	registro detallando de la tecnología textil de cada comunidad, no sería posible apelar apropiaciones de esta tecnología. Adicionalmente, el catálogo podría resultar útil para objetivos educacionales.
Estrategias económicas	
12	Llevar a cabo un estudio profundo del mercado textil cusqueño que busca dilucidar los datos que aún no tenemos (Quinto Taller 2020). El estudio buscaría contestar preguntas como: ¿Cuántas telas y prendas industriales se importa de Bolivia a Perú anualmente? ¿Cuál es la suma fija en dólares de esta mercancía? ¿Qué cantidad de telas y prendas industriales se produce en Juliaca, Perú? ¿En Lima? ¿Qué cantidad de telas y prendas industriales se produce a nivel nacional anualmente? ¿Cuál es la suma fija en dólares de esta mercancía? ¿Qué cantidad de telas y prendas industriales se vende en la región de Cusco anualmente? ¿Qué cantidad de telas hechas en telar a pedal se vende en la región de Cusco anualmente? ¿Qué cantidad de textiles en <i>awana</i> se vende en la región de Cusco anualmente? ¿Cuál es la suma fija, en dólares, de la venta de textiles en <i>awana</i> en comparación a la venta de telas y prendas industriales anualmente? Etc. Si se tuviese datos al respecto, se entendería mejor el estado del mercado textil cusqueño y el impacto económico exacto que las apropiaciones implican para las personas tejedoras de las comunidades. Datos al respecto son sumamente importantes, ya que proporcionarían dimensión a la magnitud del problema con la esperanza de que –si todos pudiesen ver claramente la cantidad exacta que se roba a las comunidades de Cusco– el gobierno peruano se enfrentaría con más presión para hacer algo al respecto (Cardinal-Schubert Loc. 1819-23). Por ejemplo, el pueblo Masái –que habita tanto en Kenia como Tanzania– constantemente sufre el plagio de sus conocimientos y artes. Estudios estiman que más de 1,000 empresas han empleado –sin permiso– el nombre y elementos gráficos del pueblo Masái. Entre estas empresas, por lo menos seis ganaron más de USD \$100 millones de dólares anualmente por usar la imagen y los artefactos culturales del pueblo Masái (Vézina 2019, 10). Como consecuencia, el pueblo Masái desplegó un serio trabajo persiguiendo marcas registradas para proteger su imagen y artefactos culturales del plagio (Leleto 2019, 22). Se estima –que para el año 2013– los ingresos producidos por el pago de terceros para usar las marcas registradas del pueblo Masái estaban ya por alrededor de 10 millones de dólares anuales (Vézina 2019, 5; Pilling 2018, párr. 7). Así que, la pregunta subyacente de la duodécima propuesta para un estudio del mercado realmente constituye: ¿Cuánto se están robando de las comunidades de Cusco, en total, los productores y negociantes de productos apropiados? ¿Qué suma fija, en dólares, podrían ganar las comunidades de Cusco si no fuese por estos robos?
13	Como una manera de hacer los textiles en <i>awana</i> más competitivos en el mercado, apoyar a las personas tejedoras de Cusco con la compra de materiales a corto plazo (Quinto Taller 2020). Tal como los gobiernos proveen subsidios para sectores nacionales que necesitan apoyo para poder competir en el mercado, el gobierno peruano –posiblemente con el soporte de fondos y organismos internacionales– debe subsidiar a las personas tejedoras de Cusco como forma de proteger a una comunidad ‘vulnerable’ que, no obstante, representa un sector esencial para la economía de Cusco. La economía de Cusco se basa casi exclusivamente en el turismo, además de la minería, mientras que una buena parte del primero se construye sobre la imagen y cultura de las comunidades indígenas de la región y los logros de sus ancestros, los Inka. Estas comunidades, sin embargo, son las que menos reciben del negocio. (Steel 2013, 243-4; Seligmann y Guevara 2013, 213; Silverman 2002, 887; Montserrat 2017, 76). Un subsidio del gobierno peruano para materiales del tejido, en apoyo a las personas tejedoras de las comunidades, sería no solo una inversión en la economía de la región sino una suerte de retribución para las personas tejedoras por el uso descarado de su imagen en todo, desde la cerveza hasta los restaurantes, hoteles y más.
Estrategias misceláneas	
14	Realizar concursos entre las personas tejedoras de Cusco como manera de estimular la praxis de la tecnología textil de las comunidades (Quinto Taller 2020). Reconocemos aquí un desacuerdo entre las personas jóvenes tejedoras y la escritora de esta tesis. Mientras que las personas jóvenes tejedoras indican su gran interés en promover mayores concursos textiles como manera de traer ingresos a sus comunidades, la autora de esta tesis pone mayor énfasis en los daños que tales concursos promueven. Mayormente, se nota como estos concursos se vuelvan en competencias amargas que fomenten resentimiento y discordancia entre las comunidades, además de tensiones económicas y socioculturales sobre quien(es) conforman las mejores personas tejedoras de una comunidad o región. En lugar de concursos, la escritora de esta tesis prefiere buscar otras actividades que generen ingresos para las comunidades pero que se basen en la solidaridad y trabajo en equipo.

Fuente: Quinto Taller 2020

Elaboración propia.

Tabla 2
Tabla de propuestas a mediano plazo
Propuestas a mediano plazo

Estrategias educativas	
15	Realizar programas continuos acerca de la tecnología textil y las comunidades de Cusco en los medios de comunicación nacional: radio, televisión, etc. (Quinto Taller 2020).
16	Brindar talleres magistrales a las personas tejedoras de Cusco para difundir un alto nivel de dominio de la tecnología textil andina entre todas las comunidades de la región (Quinto Taller 2020). El enfoque de estas capacitaciones incluiría, por ejemplo: los acabados finos, técnicas pre-colombinas en desuso (el anillado de los Paracas y Nazca, el anudado de las mismas sociedades, ticlla, watay, tapiz en telar vertical, etc.), el teñido con tintes naturales, el manejo sostenible de los tintes naturales, etc. (Quinto Taller 2020). Como organizadores y profesores de estos talleres, proponemos una colaboración entre las personas tejedoras maestras de Cusco, los municipios, expertos textiles, el CTTC y las personas tejedoras que trabajan con esta ONG, ya que son reconocidas/os como entre las mejores personas tejedoras de la región (Quinto Taller 2020).
Estrategias para forjar comunicación y organización solidaria entre las comunidades de Cusco	
17	Juntar a todas las personas tejedoras, asociaciones y ONG de personas tejedoras en Cusco bajo una cámara, sindicato u otro tipo de entidad que –usando el poder que la organización comunitaria y solidaria le brindaría– pueda velar por los intereses de las personas tejedoras y ejercer presión sobre los gobiernos locales y nacionales para lograr los objetivos de las personas tejedoras de Cusco en cuanto a cambios en el mercado textil, entre otros.
Estrategias económicas	
18	Eliminar a los intermediarios que se interpongan entre las personas tejedoras y el acceso directo al mercado –pues muchos son abusivos– mediante la organización de las personas tejedoras de Cusco para vender directamente al turista u otro comprador (Quinto Taller 2020). Esta propuesta reconoce que –pese a sus buenas intenciones– las ONG también son intermediarios y no deben escaparse del análisis crítico solo porque declaran que velan por los intereses de las personas tejedoras (García 2018, 7-8).
19	Organizarse entre las personas tejedoras de Cusco para convocar a la Cámara de Comercio, Industria, Servicios, Turismo y de la Producción del Cusco, entre otras entidades de negocio, para formar un acuerdo acerca de las siguientes demandas de las personas tejedoras. 1. Que las tiendas disminuyan la cantidad de telas y prendas hechas a pedal o industrialmente para que el porcentaje de textiles hechos en <i>awana</i> por las personas tejedoras siempre sea mayor. 2. Que dichas tiendas dejen de vender telas y prendas industriales importadas. Y, 3. Que los vendedores/as en estas tiendas dejen de usar la mentira descarada como estrategia de venta y que proporcionen información verdadera sobre la proveniencia y elaboración de todos los productos. Reconocemos que este último requiriere que los vendedores/as se capaciten para poder diferenciar entre los varios productos en el mercado. Proponemos que las personas tejedoras de Cusco sean las capacitadoras/es de los vendedores/as. Esta propuesta también propone construir relaciones más positivas entre las personas tejedoras de las comunidades y los negociantes de la región. O como Nery Condori Laime de la comunidad de Accha Alta lo explica: “a las grandes empresas que trabajan con los tejidos extranjeros, pedirles que ya no reciban nada de lo exterior ya que nosotros los peruanos contamos con suficiente riqueza, (tenemos alpacas y dan sus lanas, lana de oveja, y también con tejedoras que pueden realizar sus productos, etc.), que podemos aprovechar” de lo que se ofrece en Perú para fortalecer la economía nacional en beneficio de todos los peruanos (Encuesta del Cuarto Taller 2020). Finalmente, queremos reconocer que no todos los negociantes/as y vendedores/as son iguales, ya que existe una enorme diferencia de poder económica entre, por ejemplo, los vendedores/as ambulantes y las tiendas más lujosas de alta gama que cuenta con un local propio. Un acuerdo entre las personas tejedoras y los negociantes intermediarios debe considerar los desbalances de poder extremos entre los mismos negociantes; dicho acuerdo debe facilitar mayor apoyo y respeto para vendedores ambulantes marginalizados que también buscan acceso a la economía turística en Cusco (Seligmann y Guevara 2013, 206).
20	Trabajar con el gobierno peruano –municipios y otros organismos– para promover la creación de puntos de venta específicamente para las personas tejedoras de Cusco donde se prohíba la entrada de terceros o de las telas y prendas industriales (Quinto Taller 2020). Ya que en los supuestos mercados ‘artesanales’ casi no se vende nada hecho a mano y están compuestos de negociantes intermediarios, existe una carencia enorme en Cusco de lugares donde las personas tejedoras pueden vender bajo sus propios términos y directamente al turista.

Fuente: Quinto Taller 2020

Elaboración propia.

Tabla 2
Tabla de propuestas a largo plazo

Propuestas a largo plazo	
Estrategias educativas y para forjar mayor comunicación y organización solidaria entre las comunidades de Cusco	
21	Consolidar las propuestas educativas a corto y mediano plazo en un departamento/área de relaciones públicas o educación sujeto al organismo, cámara, sindicato u otro que represente a todas las personas tejedoras, asociaciones y ONG de personas tejedoras en Cusco.
Estrategias para forjar comunicación y organización solidaria entre las comunidades de Cusco	
22	Con la meta de fomentar la comunicación fluida entre las comunidades cusqueñas, las cuales a menudo están muy alejadas y no siempre gozan de contacto directo entre ellas, proponemos construir una plataforma en línea para las personas tejedoras donde podrían ingresar para conectarse, conversar y coordinar entre ellas/os. Constituiría un sitio donde cada persona tendría su usuario y clave de ingreso con el fin de tener acceso a páginas informativas, tableros de anuncios, sistema de mensajes públicos y privados, etc. De esta manera, las personas tejedoras de diferentes comunidades podrían ponerse en contacto y facilitar el libre flujo de información entre ellas, fomentando la colaboración, apoyo y enseñanza mutua. Las personas tejedoras decidirían si permitir o no el acceso a usuarios externos a las comunidades de Cusco o si fuese de uso exclusivo para las personas tejedoras de dichas comunidades. El sitio, desde luego, tendría sus reglas de uso establecidas por ellas/os.
Estrategias legales	
23	Establecer una ley, exclusivamente de la tecnología textil, que prohibiría los plagios y que sancionaría las violaciones de los derechos colectivos que las personas tejedoras tienen a la propiedad intelectual de su tecnología textil. Esta ley designaría la entidad del gobierno peruano –probablemente el Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual (INDECOPI)– que tendría la responsabilidad de ejecutarla. Una parte inicial de este trabajo sería un estudio profundo del mercado para identificar las empresas, diseñadores u otros que están plagiando de las personas tejedoras de Cusco. De igual modo, esta ley deberá prohibir la importación de las telas y prendas industriales al mismo tiempo que regularía la producción nacional de la misma, exigiendo que los fabricantes nacionales produzcan cantidades controladas y solo con diseños generales de Perú (como la bandera y escudo nacional) o diseños de su propia comunidad (Quinto Taller 2020). Reconocemos, como Nery Condori Laime de Accha Alta lo explica, que: “eso de disminuir los tejidos de las empresas industriales [nacionales] no sería tan fácil de lograrlo, ya que ellos también defenderían sus empresas, así como nosotros. Bueno, en ese caso se tendría que entrar en debate y que sean bien fundamentados” los diálogos para que se pueda lograr un acuerdo –que luego se respaldaría con una ley– entre los productores nacionales de telas y prendas industriales y las personas tejedoras de Cusco (Encuesta del Cuarto Taller 2020).
Estrategias económicas	
24	Organizarse entre las personas tejedoras de Cusco para identificar mercados en el extranjero, manejar la normativa legal de exportar productos y vender directamente a clientes del exterior, así eliminando a los intermediarios que se aprovechan de las personas tejedoras (Quinto Taller 2020).

Fuente: Quinto Taller 2020

Elaboración propia.

Se siente agrí dulce terminar esta tesis con las tablas de propuestas que salieron del Mapa de Propuestas Prácticas para un Flujo Justo de Textiles en Cusco. Mientras que la investigación nos permitió profundizar un tema que, durante años, nos provocaba una ira interminable por las injusticias que vivimos en el mercado, es difícil concluir ahora cuando se siente que solo hemos raspado la superficie de abusos que merecen mayor atención, trabajo e interés por parte no solamente de las personas tejedoras sino del público en general, los gobiernos y la academia. Particularmente si los estados y organismos internacionales, desde hace años si no décadas, repetidamente colocan su fe para el alivio de la desigualdad en Perú en una estratégica económica construida sobre el

turismo y así la ‘artesanía’. Los gobiernos y entidades internacionales dan mucha importancia a la ‘artesanía’ como mecanismo de ‘desarrollo’ para comunidades ‘vulnerables’ en Abya Yala del sur. En esta conversación, sin embargo, pocas veces la gente lidia con uno de los verdaderos obstáculos que los y las creadores/as enfrentan: competencia extrema en el mercado que se base tanto en apropiaciones baratas como lujosas de su propiedad intelectual. Si entidades como el Banco Mundial y diferentes gobiernos buscan emplear la ‘artesanía’ como mecanismo de ‘desarrollo’, como una de sus primeras acciones tendrán que enfrentar los plagios, imitaciones y reproducciones que inundan el mercado (Rivas 2018, 86-7; Benítez 2009b, 3-8; 2009a, 3; Seligmann y Guevara 2013, 206). Y eso, inevitablemente, requiere un enfoque en asimetrías de poder historias y el conocimiento superficial que brota de estas asimetrías y termina resbalando y continuándolas.

Pues, desde las réplicas baratas hasta el robo de la herencia de las personas tejedoras andinas, la apropiación cultural y otras apropiaciones dañinas –basadas en desbalances de poder y el conocimiento superficial– constituyen un mecanismo de opresión prominente en el sistema (neo)colonial que rige el mundo. Estas apropiaciones problemáticas forman parte de la explotación de los pueblos indígenas y constituyen una injusticia estructural en nuestra sociedad (neo)colonial. Ahora, la urgente necesidad es deconstruir estos viejos sistemas e inventar nuevos que ofrezcan reparaciones, equidad y justicia para las personas tejedoras de Cusco y todos los pueblos que han sufrido siglos de apropiaciones, copias, plagios, imitaciones, falsificaciones, réplicas y robos de sus conocimientos, herencias y otros. La metodología de los tres mapas que abarcamos en esta tesis intentó seguir esta trayectoria, empezando con un análisis de la compleja red de relaciones de poder que compone el mercado textil cusqueño, pero terminando con una ruta de propuestas que podrían dirigirnos hacia un futuro diferente para las personas tejedoras de las comunidades de Cusco. En esta lucha para alterar las redes de poder que estructuran el mundo textil de Cusco, siempre reconocemos que constituye una lucha política que forma parte de la lucha de los pueblos indígenas por su autodeterminación y derechos territoriales.

Lista de referencias

- Accuratex. 2020. “La Nueva Flash RTX 200”. *Catálogo 2021*. 10 de septiembre. <https://www.accuratex.com/maquina-tejedora-de-chompa-nueva/>.
- . 2013. “Accuratex Systems - Tejedora F20-2”. Video de YouTube, que muestra la Tejedora F20-2 tejiendo en punto la manga de una chompa. https://www.youtube.com/watch?v=TBtrDgIsgEE&ab_channel=Accuratex.
- . 2018a. “Máquinas Tejedoras Accuratex - Hechos Y No Palabras”. Video de YouTube, que muestra el uso de máquinas semi-industrializados e industrializados para el tejido en punto de chompas. https://www.youtube.com/watch?v=TNILTsoJ4Ug&ab_channel=Accuratex.
- . 2018b. “Máquinas Tejedoras Accuratex - Tejiendo”. Video de YouTube, en donde se muestra los productos fabricados en máquina industrial de punto que vende la empresa Accuratex 2018. https://www.youtube.com/watch?v=7f43VYVto8k&ab_channel=Accuratex.
- . 2018c. “Máquinas Tejedoras Accuratex - Tejiendo Con Éxito”. Video de YouTube que muestra la instalación y uso de una máquina industrializada para la producción en serie de chompas y otros productos en punto, además de los varios diseños y modelos que la máquina puede producir. https://www.youtube.com/watch?v=siDfwTuIDHQ&ab_channel=Accuratex.
- . 2018d. “Máquinas Tejedoras Accuratex - Tejiendo En Tarjeta”. Video de YouTube, que muestra los diversos productos y diseños fabricados usando una máquina industrial de punto que la empresa Accuaratex vende. https://www.youtube.com/watch?v=bb4BDOTDJPk&ab_channel=Accuratex.
- . 2018e. “Maquinas Tejedoras En Juliaca - Accuratex”. Video de YouTube que muestra máquinas industriales y semi-industriales de punto además de varios modelos de prendas industriales de punto. 2018. https://www.youtube.com/watch?v=lZbpxSgGX60&ab_channel=Accuratex.
- . 2018f. “Máquina tejedora flash en Juliaca - Accuratex”. Video de YouTube que muestra la Flash, una máquina tejedora especializada para los tejedores que se encuentran en el rubro de exportación, así como también para tejedores artesanos que se dedican a producir prendas de diseño en Jacquard (tarjetas). https://www.youtube.com/watch?v=XTNf6Azm-PQ&ab_channel=Accuratex.

- . 2019a. “Dando Pasos a La Industrialización Con ACCURATEX”. Video de Facebook que muestra como las familias de artesanos dan pasos hacia la industrialización de sus productos, con resultados homogéneos y de calidad. <https://www.facebook.com/watch/?v=2474225576185463>.
- . 2019b. “Premiando esfuerzos - tejiendo con tarjeta”. Video de YouTube que cuenta los resultados de Accuratex. https://www.youtube.com/watch?v=vumF4TsTK7g&ab_channel=Accuratex.
- . 2019c. “Sumando familias que dan gran paso al progreso!”. Video de Facebook que muestra una máquina industrial de punto produciendo prendas con diseños copiados de las comunidades de Cusco. <https://www.facebook.com/watch/?v=1132391286962877>.
- Acevedo, Sara. 1999. “Una Visión Andina Del Arte Textil Republicano”. En *Tejidos Milenarios Del Perú*. Lima: Integra AFP/Wiese Aetna Compañía de Seguros.
- AgroInca PPX. S.f. “Acerca de AgroInca”. 23 de junio. <https://agroinca.com/nosotros/>.
- Alpaca Peruana. 2019. “Tejiendo a telar, tejido Jacquard...”. Video de YouTube que muestra una máquina Jacquard tejiendo una chalina. https://www.youtube.com/watch?v=uuw5gfRo0hw&ab_channel=AlpacaPeruana.
- Amano. s.f.a. “About Us”. 22 de Junio. <https://amanoyarns.com/content/4-about-us>.
- . 2022. “Store finder”. *Berroco*. 10 de marzo. <https://www.berroco.com/locator/amano.php>.
- Amazonas Explorer. 2022. “Amazonas Explorer”. *Amazonas Explorer*. 1 de abril. <https://amazonas-explorer.com/es/amazonas-explorer-espanol/>.
- Andean. 2021. “An Amazing Alpaca Rescue”. 21 de junio. <https://www.andean.com.pe/alpaca-rescue/>.
- Angeleti, Gabriella. 2022. “US Revises Law Governing Repatriation of Indigenous Remains and Burial Objects”. *The Art Newspaper*. 21 de Febrero. <https://www.theartnewspaper.com/2022/02/21/us-revises-nagpra-law-governing-repatriation-indigenous-remains-burial-objects?fbclid=IwAR3UPU4bse1dLRyK6fX5quhfetY9bT8byVvDSe5SqEkqBUwNQSy7URxhF30>.
- Anntarah. 2021a. “Anntarah”. *Anntarah*. 30 de Junio. <https://anntarah.com/>.
- . 2021b. “¿Quiénes Somos?”. *Anntarah*. 5 de julio. <https://anntarah.com/pages/ethical-fashion>.

- Appadurai, Arjun. 1986. *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. Traducido por Argelia Castillo Cano. México: Editorial Grijalbo, S.A. de C.V.
- Ari quepay. 2021 “Grupo Inca. Familia Patthey: Generando valor agregado a la alpaca”. Universidad Católica San Pablo y EY. 23 de junio. https://assets.ey.com/content/dam/ey-sites/ey-com/es_pe/topics/revista-execution/historias/historias-de-exito-familias-empresarias-arequipa/ey-ariquepay-patthey.pdf.
- Arnold, Denise Y. 2016. “El Textil y la documentación del tributo en Los Andes: Los significados del tejido”. En *Contextos Tributarios*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- . 1997. “Making Men in Her Own Image: Gender, Text, and Textile in Qaqachaka”. En *Creating Context in Andean Cultures*, editado por Rosaleen Howard-Malverde. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Arnold, Denise Y., y Elvira Espejo. 2013. *El Textil Tridimensional: La Naturaleza Del Tejido Como Objeto y Como Sujeto*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Ayamara.
- . 2019. *Ciencia de Tejer En Los Andes: Estructuras y Técnicas de Faz de Urdimbre*, 2.^a ed. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Ayamara / Garza Azul Impresores y Editores.
- Art Atlas. 2021. “Art Atlas, Un Caso de Éxito”. *Artatlasperu*. 16 de junio. <http://www.artatlasperu.com/web/index.php?page=nosotros>.
- Artesanías Camargo. 2018. “Tejidos Jacquard Allpachu, Mantas, Ponchos, Ruanas, Chales, Bufandas, y más. Visítanos en Jirón Lampa 236, Tienda 140. Cercado de Lima...”. Video de Facebook que muestra una máquina Jacquard tejiendo una chalina. <https://www.facebook.com/watch/?v=515256605624327>.
- Ashley, Kathleen M., y Véronique Plesch. 2002. “The Cultural Processes of ‘Appropriation’”. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 32 (1): 1–15. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/35605651/The_Cultural_Process_of_Appropriation.pdf?1416218165=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DThe_Cultural_Processes_of_Appropriation.pdf&Expires=1608329087&Signature=d6I0zylHD7FyL60GIZfeGQdjRvw1Am-.
- Awamaki. 2021. “About”. *Awamaki*. 25 de julio. <https://awamaki.org/about/#aboutus>.

- Barrera Jurado, Gloria Stella, Ana Cielo Quiñones Aguilar, y Juan Carlos Jacanamijoy Juajibioy. 2018. “El Derecho a Decir NO. Despojos Simbólicos y Autonomías Del Pueblo Originario Kamsá”. En *Movimientos indígenas y autonomías en América Latina: Escenarios de disputa y horizontes de posibilidad*, editado por Pavel C. López Flores y Luciana García Guerreiro (Coordinadores), Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20190613035537/Mov_indigenas_y_autonomias.pdf.
- Bauer, Arnold J. 2001. *Goods, Power, History: Latin America's Material Culture*. New York: Cambridge University Press.
- Benavides, Mario. 1999. “Tejidos Wari”. En *Tejidos Milenarios Del Perú*. Traducido por Alexandra Weinstein, 353–412. Lima: Integra AFP/Wiese Aetna Compañía de Seguros.
- Benítez Aranda, Surnai. 2009a. “La artesanía como potencial de desarrollo humano en la región de América Latina y el Caribe”. En *Revista Cultura y Desarrollo: Número 6 Dinámica de la artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural* 3-10. La Habana: UNESCO y la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe.
- . 2009b. “La artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural: A la luz de los nuevos conceptos de cultura y desarrollo”. En *Revista Cultura y Desarrollo: Número 6 Dinámica de la artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural* 3-19. La Habana: UNESCO y la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe.
- Berlo, Janet Catherine. 1992. “Beyond Bricolage: Women and Aesthetic Strategies in Latin American Textiles”. *Anthropology and Aesthetics* 22: 115–34. <https://doi.org/10.1086/resv22n1ms20166857>.
- Bhabha, Homi K. 1990. “Novel metropolis”. *New Statesman and Society* 3 (88).
- Brezine, Carrie. 2012. “Knitting a New World”. *Textile Society of America Symposium Proceedings* 662. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1661&context=tsac> onf.
- Brooks, Andrew, Kate Fletcher, Robert A. Francis, Emma Dulcie Rigby, Andrew Brooks, Kate Fletcher, Robert A. Francis, Emma Dulcie, y Thomas Roberts. 2017.

- “Fashion, Sustainability, and the Anthropocene”. *Utopian Studies* 28 (3): 482–504. <https://doi.org/10.5325/utopianstudies.28.3.0482>.
- Brown, Michael F. 2003. *Who Owns Native Culture?*. Cambridge: Harvard University Press.
- Caja Incasur. S.f. “Quiénes somos”. *Cajaincasur*. 10 de marzo. <https://www.cajaincasur.com.pe/quienes-somos/>.
- Callañaupa Álvarez, Nilda. 2009. *Tejiendo En Los Andes Del Perú: Soñando Diseños, Tejiendo Recuerdos*. Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.
- . 2012. *Tradiciones Textiles de Chinchero: Herencia Viva*. Cusco/Loveland: Thrums Books.
- Callañaupa Álvarez, Nilda, y Christine Franquemont. 2013. *Faces of Tradition: Weaving Elders of the Andes*. Loveland: Thrums.
- Callañaupa Álvarez, Nilda, y los y las jóvenes tejedores del Centro de Textiles Tradicionales del Cusco. 2017. *Secrets of Spinning, Weaving, and Knitting in the Peruvian Highlands*. Editado por Karen Brock y Sarah Lyon. Loveland, Colorado: Thrums Books.
- Callañaupa, Nilda, y Ann Pollard Rowe. 1999-2000. “Men’s Knitted Caps from Chinchero”. *The Textile Museum Journal* 38-39.
- Cardinal-Schubert, Joane. 1997 “In the Red”. En *Barrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Editado por Bruce Ziff and Pratima v. Rao. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Carmen. S.f.a “Crear está en nuestros cimientos”. *Grupo Inca*. https://carmen.com.pe/pdf/brochure_carmen_digital.pdf.
- . S.f.b “Nuestros servicios”. *Grupo Inca*. 1 de abril. <https://carmen.com.pe/servicios>.
- Carmen Inmuebles. S.f. “Nosotros”. *Carmen Inmuebles*. 1 de abril. <https://carmen-inmuebles.com.pe/index.php#nosotros>.
- Carpenter, Megan M. 2004. “Intellectual Property Law and Indigenous Peoples: Adapting Copyright Law to the Needs of a Global Community”. *Yale Human Rights and Development Law Journal* 7 (2): 51–78. <https://digitalcommons.law.yale.edu/yhrdlj/vol7/iss1/2>.
- Casilla, Fredy. 2015a. “Telares Automático Computarizado Al 986896286 Perú Artesanías Manta Andina Aguayo Huantino”. Video de YouTube, que muestra un telar industrial tejiendo tela en el diseño de cara de gato.

- https://www.youtube.com/watch?v=IFPBRREPHds&list=PLqh2gZKUT2UEFEwZiruRk2geglwdKH5R&index=8&ab_channel=FredyCasilla.
- . 2015b. “Telares a lanzadera automático programable al +51986896286 Perú”. Video de YouTube que muestra telares industriales Suaer produciendo tela que imita la técnica de *ley* y varios diseños de la región de Cusco. https://www.youtube.com/watch?v=M7rjFTAfPU0&ab_channel=FredyCasilla.
- . 2015c. “Telares Industrial Saurer Lanzadera Urdidora , Canillera . Lima Perú.” Video de YouTube que muestra varios telares industriales produciendo tela en serie en una variedad de diseños apropiados. https://www.youtube.com/watch?v=M7rjFTAfPU0&ab_channel=FredyCasilla.
- . 2017a. “Telar Industrial Cintero Artesanía Fajas De Cuadros De 6 Cintas”. Video de YouTube que muestra un telar industrial para la fabricación de cintas que tiene una velocidad de 450 tramas por minuto. https://www.youtube.com/watch?v=bcS3buYaNQ8&ab_channel=FredyCasilla.
- . 2017b. “Telar Itema R9500 Jacquard Cortineria Tapiceria Con Jacquard Ges 11200 Ganchos Al 986896286”. Video de Youtube que muestra el Telar Itema R9500 Jacquard tejiendo una cortina. https://www.youtube.com/watch?v=bkuduwubznM&ab_channel=FredyCasilla.
- . 2017c. “Venta Telares Nuevo Piñon Tp300 Repuestos Tejiendo Artesanía” Video de Youtube que muestra el telar industrial Nuevo Piñon Tp300 produciendo una manta. https://www.youtube.com/watch?v=E4985AxcVac&ab_channel=FredyCasilla.
- . 2017d. “Venta Telares Saurer Lanzaderas Programable Al 986896286 Artesanía Aguayo Bayeta Mantas”. Video de Youtube que muestra telares a lanzadera Saurer 100 con origen suizo de 190cm de ancho produciendo tela industrial. https://www.youtube.com/watch?v=KQj8AAkyP-U&ab_channel=FredyCasilla.
- . 2018a. “Cortadores de Tejido de Tela ELECTRONICO Para Telares”. Video de YouTube que muestra el telar industrial Sauer 400 produciendo tela que imita los diseños de la región de Cusco. https://www.youtube.com/watch?v=HX7NhDY9IXc&ab_channel=FredyCasilla.
- . 2018b. “Telares Lanzadera programable al 986896286 industrial artesanal”. Video de YouTube que muestra un telar industrial tejiendo tela que imita la

- técnica de *ley* con diseños de *papa tika* de la región de Cusco”.
https://www.youtube.com/watch?v=e4mQwKat0dM&ab_channel=FredyCasilla.
- . 2018c. “Telares Saurer 400 Al 986896286 Tejiendo Artesanías, Chals Andinas”. Video de YouTube que muestra el telar industrial Sauer 400 produciendo chalitas que imitan los diseños de la región de Cusco.
https://www.youtube.com/watch?v=FuQ_slv0zuU&ab_channel=FredyCasilla.
- . 2018d. “Telares Sulzer Tw Con Jacquard Programable Al 986896286 Yacar Tejiendo Artesanías”. Video de YouTube que muestra el telare Sulzer Tw con Jacquard produciendo tela que, al parecer, no solo imita la técnica de doble cara sino replica la misma técnica con diseños plagiados del distrito de Chinchero en la región de Cusco.
https://www.youtube.com/watch?v=_sY50GthseM&ab_channel=FredyCasilla.
- . 2019. “Telar Automático Programable Al 986896286 Teje Mantas Chales De Alpaca Fina Con Acabados”. Video de YouTube que muestra un telar plano europeo con ratier que puede tejer lana oveja, alpaca poliéster acrílico sintético, seda, lino, y mezclas. https://www.youtube.com/watch?v=--PIOT-OWkM&ab_channel=FredyCasilla.
- Castañeda Yapura, Shyntia Verónica, Renato Cáceres Sáenz, y David Peña Soria. 2018. *Tejiendo La Vida: Los Textiles En Q'ero*. Editado por Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- Castillo Cisneros, María del Carmen. 2017. “La Blusa de Tlahuitoltepec Xaam Nixuy Es Identidad”. En *Acervo Mexicano: Legado de Culturas*; Acer-VOS. Editado por Erika Galicia Isasmendi, Fernando Quiles García, y Zara Ruiz Romero. España; México: Acer-VOS; EnredARS; Universidad Pablo de Olavide Sevilla; BUAP.
- Castro-Gómez, Santiago. 2008. “La (Post)Colonialidad explicada a los niños. Perspectivas Latinoamericanas Sobre Modernidad, Colonialidad y Geopolíticas del Conocimiento”. En *Colonialidad y Crítica en América Latina: Bases para un debate*. Editado por Carlos A Jáuregui y Mabel Moraña. Puebla: Universidad de las Américas Puebla.
https://www.academia.edu/8631856/Colonialidad_y_critica_en_America_Latina_Bases_para_un_debate.
- Centro Bartolomé de las Casas (CBC). S.f. “Quiénes somos”. *Centro Bartolomé de las Casas*. 10 de febrero. <https://cbc.org.pe/nosotros/quienes-somos/>.

- Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (CTTC) Departamento de Desarrollo de Comunidades. 2019. “Cuadro de Resumen Del Número de Socias Por Comunidad 2019”. Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.
- Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (CTTC). 2020. “Store”. *Centro de Textiles Tradicionales del Cusco*. 12 de julio. <https://www.textilescusco.org/shop-categories>.
- Chacón, Gloria Elizabeth. 2020. “Material Culture: Indigeneity, and Temporality”. *Textual Cultures OTOÑO* 13 (2): 49–69. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26966965>.
- Chartier, Roger. 1995. *Sociedad y escritura en la Edad Moderna: La cultura como apropiación. Itinerarios*. México, MX: Instituto Mora.
- Chatterjee, Deepsikha. 2020. “Cultural Appropriation: Yours, Mine, Theirs or a New Intercultural?”. *Studies in Costume & Performance* 5 (1): 53–71. https://doi.org/10.1386/scp_00013_1.
- Chirinos Chirinos, Mauricio y Jose Antonio Farfan Armengol. 2022. “Memoria Anual De Michell y CÍA., S.A.: Resolución CONASEV No. 211-98-EF/94.10.0”. *Grupo Michell*. 21 de marzo. <https://www.smv.gob.pe/ConsultasP8/temp/2%20Memoria%20SMV%202021.pdf>.
- Clause, Lynda. 1993. “Not an Honor, but an Insult”. *Plain Dealer*. 20 de junio.
- Cohen Suarez, Ananda, y Jeremy James George. 2011. *Handbook to Life in the Inca World*. U.S.A.: Infobase Publishing/Facts on File.
- COICA. 1997. *Entre lo propio y lo ajeno: Derechos de los pueblos indígenas y propiedad intelectual*. Editado por Ramón Torres Galarza. Primera Ed. Quito: Imprenta de COICA.
- . 1999. *Biodiversidad, derechos colectivos y régimen sui generis de propiedad intelectual*. Quito: COICA-OMAERE-OPIP.
- Colca Lodge. S.f. “Colca Lodge: Spa & Hotsprings”. 1 de abril. <https://colca-lodge.com/es/>.
- Compuempresa. 2019. “Grupo Inca”. *Compuempresa*. 20 de julio de 2021. <https://compuempresa.com/marca/grupo-inca-C1E541226CD58702>.
- . 2020. “Carabaya Inversiones & Finanzas S.A.”. *Compuempresa*. 27 de junio. <https://compuempresa.com/info/carabaya-inversiones-y-finanzas-sa-20100203287>.

- Computerized jacquard needle loom. 2019. “Sin título”. Video de Facebook que muestra un telar industrial fabricando cintas que imitan la técnica de *ley* con diseños parecidos al diseño *mayu q’enqo* que varias comunidades tejen en la región de Cusco. <https://www.facebook.com/watch/?v=405089156807786>.
- . 2020. “Sin título”. Video de Facebook que muestra un telar industrial fabricando cintas que imitan la técnica de doble cara con diseños parecidos al diseño *truchahuactan* de la comunidad de Santa Cruz de Sallac en la región de Cusco. <https://www.facebook.com/watch/?v=373010043883287>.
- Concepto Nave. S.f. “Concepto Nave”. *Concepto Nave*. 1 de abril. <https://www.nave.com.pe/>.
- Conklin, William J. 1997. “Structure as Meaning in Andean Textiles.” *Revista de Antropología Chilena* 29 (1): 109–31. <https://www.jstor.org/stable/27802053>.
- Coombe, Rosemary J. 1993. “The Properties of Culture and the Politics of Possessing Identity: Native Claims in the Cultural Appropriation Controversy”. En *Canadian Journal of Law and Jurisprudence* VI (2): 249–285.
- . 1997. “The Properties of Culture and the Possession of Identity: Postcolonial Struggle and the Legal Imagination”. En *Barrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Editado por Bruce Ziff y Pratima v. Rao. New Jersey: Rutgers University Press.
- Costin, Cathy Lynne. 1996. “Exploring the Relationship Between Gender and Craft in Complex Societies: Methodological and Theoretical Issues of Gender Attribution”. En *Gender and Archaeology*. Editado por Rita P. Wright. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Coutts-Smith, Kenneth. 1991. “Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism”. En *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. Editado por Susan Hiller. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Cutipá, Santos. 2020. “Telar de cintas Artesanales”. Video de YouTube que muestra un telar industrial fabricando cintas con el diseño *tanka ch’uru* que varias comunidades de la región de Cusco tejen en sus textiles. <https://youtube.com/shorts/EfkXk7SIM5g?feature=share>.
- Datos Perú. S.f.a “Carabaya inversiones & Finanzas S.A.”. *Datos Perú*. 27 de junio. <https://www.datosperu.org/empresa-carabaya-inversiones-y-finanzas-sa-20100203287.php>.

- . S.f. “Michell & CIA S.A 20100192650”. *Datos Perú*. 25 de junio. <https://www.datosperu.org/empresa-michell-y-cia-sa-20100192650.php>.
- Deacon, Harriet. 2020. “Intellectual Property Rights and Repatriation of Traditional Knowledge and Traditional Cultural Expressions”. En *Seminar: Right to Repatriation of Ceremonial Objects and Human Remains under the UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples*. Editado por Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. <https://www.ohchr.org/Documents/Issues/IPEoples/EMRIP/Reportrepatriation/seminar-presentations/Panel4-Deacon.pdf>.
- De Lavallo, José Antonio y Rosario de Lavallo, eds. 1999. *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: Integra AFP/Wiese Aetna Compañía de Seguros.
- Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory. 2020. “Elegante Cárdigan Negro y Beige de Punto Suéter de Lana Diseños de Cárdigan Para Mujeres Con Capucha Extra Grande HSS5506”. <https://spanish.alibaba.com/product-detail/chic-black-and-beige-cardigan-knitwear-woolen-sweater-cardigan-designs-for-ladies-with-over-sized-hood-hss5506-60544796872.html?spm=a2700.galleryofferlist.0.0.5aac4bd4lrM1z0>.
- Dorrego Carlón, Ana. 2017. *La Memoria Del Tejido: Bolivia*. Lima: Soluciones Prácticas.
- Dussel, Enrique. 1994. “La Conquista Espiritual. ¿Al Encuentro de Dos Mundos?”. En *El Encubrimiento Del Otro. Hacia El Origen Del Mito de La Modernidad*. Quito: Abya-Yala.
- EFE. 2019 “Carolina Herrera’s Creative Director Refutes Accusations of Cultural Appropriation”. *Fashion Network*. Traducido por Barbara Santamaria. 13 de julio. <https://us.fashionnetwork.com/news/Carolina-herrera-s-creative-director-refutes-accusations-of-cultural-appropriation,1109222.html>.
- Escobar, Ticio. 2013. “Arte indígena: El desafío de lo universal”. En *Revista Casa de las Américas 27*: 3-62.
- Faazine. 2021. “An open letter by Lucinda Turner”. *First American Art Magazine*. 24 de marzo. <https://firstamericanartmagazine.com/nwc-art-misappropriation/?fbclid=IwAR1IGEPKMmChuLQ77VKWnkkWxCH81nNvedH6vKRyyfZp1cL24dOdzWtBRU>.
- Foro de Instituciones Nacionales de Derechos Humanos de Asia y el Pacífico, y Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH). 2013. “La Declaración de Las Naciones Unidas Sobre Los Derechos

- de Los Pueblos Indígenas: Manual Para Las Instituciones Nacionales de Derechos Humanos”. *Asia Pacific Forum of National Human Rights Institutions*. Ginebra: Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos.
- https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/UNDRIPManualForNHRIs_SP.pdf.
- Frame, Mary. 1999a. “Nasca-Huari y otros textiles de la costa sur”. En *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: Integra AFP/Wiese Aetna Compañía de Seguros.
- . 1999b. “Textiles de Estilo Nasca”. En *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: Integra AFP/Wiese Aetna Compañía de Seguros.
- Franquemont, Christine y Edward Franquemont. 1987. “Learning to Weave in Chinchero”. En *The Textile Museum Journal* 26 (1987): 55-78. Washington D.C.
- Franquemont, Edward M. 2003-2004. “Eureka! Examples of Change in Traditional Andean Textiles from Chinchero”. En *The Textile Museum Journal*. The George Washington University Museum.
- García, Pablo. 2018. “Weaving for Tourists in Chinchero, Peru.” *Journal of Material Culture* 23 (1): 3–19. <https://doi.org/10.1177/1359183517725098>.
- Global Development Solutions (GDS). 2015. “Análisis Integrado de La Cadena de Valor Del Sub-Sector Textil Alpaquero”. Gobierno Regional de Arequipa, Cooperación con el proceso de Autodesarrollo Sostenible de Arequipa (COPASA): Marzo, 2015. https://whyalpaca.com/assets/documentos/analisis_integrado.pdf.
- Grupo Inca. S.f.a “Empresas”. *Grupo Inca*. 16 de junio de 2021a. <https://grupoinca.com/es/empresas>.
- . S.f.b “Grupo Inca”. *Grupo Inca*. 17 de junio de 2021b. <https://grupoinca.com/es/>.
- Grupo Michell. 2019. “Mallkini: ¡Nuestra Nueva Marca Retail Con Propósito!”. *Blog Michell*. 4 de noviembre. <https://www.michell.com.pe/es/blog/publication/id/6>.
- . 2020. “Obtención de Certificado en Buenas Prácticas de Comercio Justo”. *Blog Michell*. 28 de abril. <https://www.michell.com.pe/es/blog/publication/id/11>.
- . S.f.a. “Acerca de Michell: Pioneros en la Industria de la alpaca”. *Blog Michell*. 18 de junio de 2021. <https://www.michell.com.pe/michell/es/michell-alpaca-history>.
- . S.f.b. “Apu: A/W 22-23”. *Blog Michell*. 1 de abril del 2022. <https://www.michell.com.pe/michell/es/michell-alpaca-yarns-for-hand-knitting/apu>.

- . S.f.c. “Bienestar Animal: Prioridad de Michell”. *Blog Michell*. 18 de junio de 2021. <https://www.michell.com.pe/michell/es/origins-by-michell-sustainable-programmes/animal-welfare>.
- . S.f.d. “Comercio justo: Comercio justo Perú”. *Blog Michell*. 19 de junio de 2021. <https://www.michell.com.pe/michell/es/origins-by-michell-sustainable-programmes/fair-trade>.
- . S.f.e. “Grupo Michell”. *Blog Michell*. 18 de junio de 2021. <https://www.michell.com.pe/es>.
- . S.f.f. “Huella de CO2”. *Blog Michell*. 19 de junio de 2021. <https://www.michell.com.pe/michell/es/origins-by-michell-sustainable-programmes/footprint>.
- . S.f.g. “Iniciativas: Michell Labs”. *Blog Michell*. 1 de abril del 2022. <https://www.michell.com.pe/michell/es/origins-by-michell-sustainable-programmes/iniciativas>.
- . S.f.h. “Michell Labs”. *Blog Michell*. 1 de abril del 2022. <https://www.michell.com.pe/michell/es/michell-alpaca-labs>.
- . S.f.i. “Orgánico”. *Blog Michell*. 20 de junio de 2021. <https://www.michell.com.pe/michell/es/origins-by-michell-sustainable-programmes/organic>.
- . S.f.j. “Tops Collection: Alpaca Fiber Collection - Natural Tones”. *Blog Michell*. 14 de marzo de 2022. <https://www.michell.com.pe/michell/michell-alpaca-tops>.
- Gubern, Román. 2004. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Hale, Charles. 2004. “Reflexiones hacia la práctica de una investigación descolonizada”. Ponencia presentada en la Reunión de Investigación Indígena, organizada por CLASPO, La Paz, Bolivia.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin Garantías: Trayectorias y Problemáticas En Estudios Culturales*. Editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich. Popayán. Lima; Bogotá; Quito: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana; Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; Envión Editores.
- Handler, Richard. 1991. “Who Owns the Past? History, Cultural Property, and the Logic of Possessive Individualism”. En *The Politics of Culture*. Editado por Brett Williams. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

- Hangzhou Novelty Garment Co. 2020. “Poncho de Lana de Alpaca Peruana Para Mujer”. 28 de septiembre. <https://spanish.alibaba.com/product-detail/ladies-peruvian-alpaca-wool-poncho-1818684769.html?spm=a2700.galleryofferlist.0.0.62c772caq8y6j3>.
- . S.f. “Perfil de La Empresa”. 28 de mayo de 2021. https://novelty-fashion.en.alibaba.com/es_ES/company_profile.html?spm=a2700.icbuShop.88.34.35bf5ea8WfYLVp.
- Heckman, Andrea M. 2003. *Woven Stories: Andean Textiles and Rituals*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- . 2005. “Cultural Communication of Ethnicity through Clothing: The Qocha-Lake Symbol in Contemporary Textiles from Ausangate, Peru”. En *Us and Them: Archaeology and Ethnicity in the Andes*. Editado por Richard Martin Reycraft. U.S.A.: The Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles.
- . 1998. “Textile Traditions of Ausangate. Peru and Indigenous Strategies for Dealing with Tourism and the Cuzco Market”. Ensayo presentado en el Simposio de Textile Society of America, Nueva York, 23 de septiembre. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1173&context=tsac-onf>.
- Hernandez, Shirley. 2017. “Máquina Textil Saurer 400”. Video de YouTube que muestra el telar industrial Sauer 400 tejiendo tela que imita los diseños de la región de Cusco. https://www.youtube.com/watch?v=f_kpE1F3e54&ab_channel=shirleyhernandez.
- . 2018. “2 Telares Saurer 400 En Venta”. Video de YouTube que muestra el telar industrial Sauer 400 tejiendo tela que imita los diseños de la región de Cusco. https://www.youtube.com/watch?v=IOGxJLjphU&ab_channel=shirleyhernandez.
- Holland, Patricia. 2003. “Historia, memoria y familia”. *Este País* 151. https://archivo.estepais.com/inicio/historicos/151/14_Galaxia1_historia_Holland.pdf.
- Ikual. S.f. “Ikual”. *Ikual*. 1 de abril del 2022. <http://www.ikual.pe/>.
- Inca Labs. S.f. “Quienes somos”. *Inca Labs*. 1 de abril del 2022. <https://inca-labs.com/quienes-somos/>.

- Incalpaca. S.f.a. “Incalpaca”. *Incalpaca*. 22 de junio de 2021. <https://www.incalpaca.com/es/index.html>.
- . S.f.b. “Nosotros”. *Incalpaca*. 22 de junio de 2021. <https://www.incalpaca.com/es/nosotros.html>.
- Inca Tops. S.f. “Inca Tops”. *Inca Tops*. 22 de junio del 2021. <https://www.incatops.com/es/>.
- Inti Raymi. S.f. “Historia”. *Inti Raymi*. 1 de abril del 2022. <https://www.inti-raymi.com.pe/en/historia>.
- Inuit Art Foundation. S.f. “About the Igloo Tag”. *Inuit Art Foundation*. 24 de marzo de 2022. <https://www.inuitartfoundation.org/igloo-tag-trademark/about-igloo-tag>.
- Jiménez Borja, Arturo. 1999. “Textilería Peruana”. En *Tejidos Milenarios Del Perú*. Lima: Integra AFP/Wiese Aetna Compañía de Seguros.
- Karp, Eric M., Todd R. Eaton, Violeta Sánchez i Nogué, Vassili Vorotnikov, Mary J. Bidy, Eric C.D. Tan, David G. Brandner, et al. 2017. “Renewable Acrylonitrile Production”. *Science* 358: 1307–10. <https://doi.org/10.1126/science.aan1059>.
- Keeshig-Tobias, Lenore. 1997. “Stop Stealing Native Stories”. En *Barrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Editado por Bruce Ziff and Pratima v. Rao. New Jersey: Rutgers University Press.
- Kellogg, Susan. 2005. *Weaving the Past: A History of Latin America’s Indigenous Women from the Prehispanic Period to the Present*. New York: Oxford University Press.
- Kipu Software. S.f. “Acerca de Kipu Software”. *Kipu Software*. 1 de abril del 2022. <https://kipu-software.pe/aboutus>.
- Knitoys & Crafts. 2018. “Mantas Y Tapices Cusco Perú”. Video de YouTube que muestra una turista haciendo preguntas en una tienda de ‘artesanía’ cerca al Mercado de San Pedro en la ciudad de Cusco. https://www.youtube.com/watch?v=5M88m-iI4Bs&t=3s&ab_channel=Knitoys%26Crafts.
- Kowii, Ariruma. 2020. “Abyabilizar América: Un Reto, Un Derecho de Los Pueblos Originarios”. *Paper Universitario*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7781/1/CON-PAP-Kowii%20A-Abyabilizar.pdf>.
- Kuna. S.f.a. “TAPIZ SCARF”. *Kuna*. 22 de junio de 2021. <https://kunastores.com/us/product/tapiz/496/>.

- . s.f.b. “UAKARI SCARF”. *Kuna*. 22 de junio de 2021. <https://kunastores.com/us/product/uakari/117/>.
- . s.f.c. “Store Locator”. *Kuna*. 21 de junio de 2021a. <https://kunastores.com/world/store-locator/>.
- . s.f.d. “Feel the Hands of the Andes”. *Kuna*. 22 de junio de 2021. <https://kunastores.com/world/our-essence/>.
- . s.f.e. “Kuna International Main Page”. *Kuna*. 21 de junio de 2021. <https://kunastores.com/world/>.
- Lalonde, Dianne. 2019. “Does Cultural Appropriation Cause Harm?”. *Politics, Groups, and Identities* 1–18. <https://doi.org/10.1080/21565503.2019.1674160>.
- Le Goff, Jean Pierre. 1998. *Mai 68, L'héritage impossible*. Paris: La Deconverté.
- Lee, Philip. 2018. “Jacquard cinta máquina de tejer/telar Jacquard”. Video de YouTube que muestra un telar de Jacquard fabricando una cinta con diseños que imitan los diseños de la región de Cusco. <https://youtube.com/shorts/bOTNAUm6Gvs?feature=share>.
- . 2020. “Fabricante de máquinas de tejer de cintas jacquard computarizadas”. Video de YouTube que muestra un telar industrial de Jacquard fabricando fajas que imitan la técnica de *ley* y los diseños de *papa tika* y *mayu q'engo* de la región de Cusco. <https://youtube.com/shorts/UaiO0cSJTMc?feature=share>.
- Leleto, Naomi Lanoi. 2019. “Maasai Resistance to Cultural Appropriation in Tourism”. *The Indigenous Peoples' Journal of Law, Culture & Resistance* 5 (1): 21–34. <https://escholarship.org/uc/item/44f3q4xc>.
- Leyva, Xochitl, Araceli Burguete, y Shannon Speed. 2008. *Gobernar (En) La Diversidad: Experiencias Indígenas Desde América Latina Hacia La Investigación de Co-Labor*. Quito: Flacso y CIESAS.
- Lyon, Sarah. 2013. “Textiles, tourism, and the weaving of indigenous identity in an Andean Town”. Tesis de pregrado, Williams College, Massachusetts, Estados Unidos.
- Mallkini Alpaca Sanctuary. 2019a. “2019/20 Fall Winter Collection Men”. *Mallkini Alpaca Sanctuary*. <http://www.mallkini.com.pe/wo-en/mallkini-catalogue/men>.
- . 2019b. “2019/20 Fall Winter Collection Woman”. *Mallkini Alpaca Sanctuary*. <http://www.mallkini.com.pe/wo-en/mallkini-catalogue/woman>.
- . 2019c. “Escuela Mirasol”. *Mallkini Alpaca Sanctuary*.. <http://mallkini.com.pe/wo-es/mallkini-marca-con-proposito>.

- . 2019d. “Estamos Aquí”. *Mallkini Alpaca Sanctuary*. <http://mallkini.com.pe/wo-es/mallkini-tiendas>.
- . 2019e. “La Idea”. *Mallkini Alpaca Sanctuary*. <http://mallkini.com.pe/wo-es/filosofia-mallkini>.
- . 2019f. “Mallkini Existe”. *Mallkini Alpaca Sanctuary*. <http://mallkini.com.pe/wo-es/mallkini-granja-de-alpaca-aventura-outdoor>.
- Manrique P., Elba. 1999. “Tecnología textil en el Perú”. En *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: Integra AFP/Wiese Aetna Compañía de Seguros.
- Marrero Severino, Melissa. 2019. “Apropiación Cultural En La Industria de La Moda: ¿Inspiración o Plagio?”. *Anuario Dominicano de Propiedad Intelectual* 9: 79–100. <http://anudopi.funglode.org/index.php/anudopi/article/view/44>.
- Massey, Doreen. 2005. *For Space*. London: SAGE Publications Ltd.
- . 2007. “Geometrías del poder y la conceptualización del espacio”. Conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 11 septiembre.
- Matthes, Erich Hatala. 2016. “Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism?”. *Social Theory and Practice* 42 (2): 343–66. <https://www.jstor.org/stable/24871347?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Cultural+Appropriation+Without+Cultural+Essentialism&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DCultural%2BApropriation%2BWithout%2BCultural%2BEssentialism%253F%26acc%3Do>.
- . 2017. “Repatriation and the Radical Redistribution of Art”. *Ergo, an Open Access Journal of Philosophy* 4 (32): 931–53. <https://doi.org/10.3998/ergo.12405314.0004.032>.
- Merriam-Webster. 2022a. “Artisan”. *Merriam-Webster Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/artisan>.
- . 2022b. “Artisanal”. *Merriam-Webster Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/artisanal>.
- . 2022c. “Craftwork”. *Merriam-Webster Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/craftwork>.
- . 2022d. “Handicraft”. *Merriam-Webster Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/handicraft>.
- M.F.H. Knits. S.f. “Division Rugs and Carpets”. *M.F.H. Knits*. 1 de abril del 2022. http://www.mfhknits.com.pe/rugs_profile#p1.

- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR). 2015. “Registro Nacional De Artesanía – RNA”. *Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR)*. <https://www.mincetur.gob.pe/artesania-2/registro-nacional-de-artesania-rna/>.
- Mirasol. .S.f. “About Mirasol: Welcome to Mirasol”. 20 de junio de 2021. <http://mirasol.com.pe/>.
- Montserrat Codina Sotomayor, Rosa Susana. 2017. “The Role of Tourism in Local Power Relations: A Case Study of Pisac, Peru”. Tesis doctoral, Oxford Brookes University. <https://radar.brookes.ac.uk/radar/file/0456c267-24d2-4361-9ec2-6bc64e5f9952/1/Sotomayor2017Pisac.pdf>.
- Mosqoy. S.f. “Our History”. *Mosqoy*. 1 de abril del 2022. <https://www.mosqoy.org/history>.
- Mundo Alpaca. S.f.a. “Michell Art Contest”. *Mundo Alpaca*. 1 de abril del 2022. <http://www.mundoalpaca.com.pe/mundoalpaca-lima#michellarte>.
- . S.f.b. “What is Mundo Alpaca?”. *Mundo Alpaca*. 1 de abril del 2022. <http://www.mundoalpaca.com.pe/about-mundoalpaca>.
- Naciones Unidas. 2007. “Declaración de Las Naciones Unidas Sobre Los Derechos de Los Pueblos Indígenas”. https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/UNDRIPManualForNHRIs_SP.pdf.
- . 2021. “Declaración Sobre Los Pueblos Indígenas”. Departamento de Asuntos Económicos y Sociales: Pueblos Indígenas. 2021. <https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples-es/declaracion-sobre-los-derechos-de-los-pueblos-indigenas.html>.
- Nadasdy, Paul. 2002. “‘Property’ and Aboriginal Land Claims in the Canadian Subarctic: Some Theoretical Considerations”. *American Anthropologist* 104 (1): 247–61.
- Nason, James D. 1997a. “Beyond Repatriation: Cultural Policy and Practice for the Twenty-First Century”. En *Barrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Editado por Bruce Ziff and Pratima v. Rao. New Jersey: Rutgers University Press.
- . 1997b. “Native American Intellectual Property Rights: Issues in the Control of Esoteric Knowledge”. En *Barrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Editado por Bruce Ziff and Pratima v. Rao. New Jersey: Rutgers University Press.
- Newton, Nell Jessup. 1997. “Memory and Misrepresentation: Representing Crazy Horse in Tribal Court”. En *Barrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Editado por Bruce Ziff and Pratima v. Rao. New Jersey: Rutgers University Press.

- Numen, Maison. S.f. “The man behind the alpaca fibers”. 23 de junio de 2021. <https://maisonnumen.com/makers-post/the-man-behind-alpaca-fibers/>.
- Obarrio, Juan. 2013. “Pensar al Sur”. *Revista Intersticios de La Política y La Cultura* 2 (3): 5–13. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/5362/5806>.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). S.f.a. “Conocimientos tradicionales”. *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)*. 14 de marzo del 2022. <https://www.wipo.int/tk/es/tk/>.
- . S.f.b. “Expresiones Culturales Tradicionales”. *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)*. 14 de marzo del 2022. <https://www.wipo.int/tk/es/folklore/>.
- . S.f.c. “Indicaciones geográficas”. *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)*. 25 de marzo de 2022. https://www.wipo.int/geo_indications/es/index.html.
- . S.f.d. “La OMPI por dentro”. *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)*. 14 de marzo del 2022. <https://www.wipo.int/about-wipo/es/>.
- Oxford Business Group. s.f. “Arequipa Sits at the Centre of Peru’s Growing Global Alpaca Business”. *Peru - Economy*. 13 de junio de 2021. <https://oxfordbusinessgroup.com/analysis/fabric-nation-arequipa-sits-centre-growing-global-alpaca-business>.
- Pacomarca. S.f. “Pacomarca: Sustainable Alpaca Network”. *Pacomarca*. 1 de abril del 2022. <https://pacamarca.com/es/>.
- Pachamama Gourmet. S.f.a. “Ekeko, La Catalina, Cocina Central, Don Calletano”. *Pachamama Gourmet*. 1 de abril del 2022. <https://pachamama-gourmet.com.pe/empresas/#ekeko>.
- . S.f.b. “Frutandina”. *Pachamama Gourmet*. 1 de abril del 2022. <https://pachamama-gourmet.com.pe/productosgourmet/index.html>.
- . S.f.c. “Pachamama Gourmet”. *Pachamama Gourmet*. 1 de abril del 2022. <https://pachamama-gourmet.com.pe/>.
- Páramo Bernal, Pablo, (comp). 2017. *La Recolección de Información En Las Ciencias Sociales: Una Aproximación Integradora*. Bogotá: Lemoine Editores.
- Pilling, David. 2018. “Warrior tribe enlists lawyers in battle for Maasai ‘brand’”. *Financial Times*. 22 de marzo de 2022. <https://www.ft.com/content/999ad344-fcff-11e7-9b32-d7d59aace167>.

- Philip, M. Nourbese. 1997. "The Disappearing Debate; or, How the Discussion of Racism Has Been Taken Over by the Censorship Issue". En *Barrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Editado por Bruce Ziff and Pratima v. Rao. New Jersey: Rutgers University Press.
- Phipps, Elena, Johanna Hecht, y Cristina Esteras Martín. 2004. *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork*. The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press: New Haven/London.
- Pozzo, Barbara. 2020. "Fashion between Inspiration and Appropriation". *Laws* 9 (1). <https://doi.org/10.3390/laws9010005>.
- Quijano, Aníbal. 2000. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America". *Nepantla: Views from South* 1 (3): 533-580.
- Real Academia Española. 2022. "Artesanal". *Real Academia Española*. 8 de julio. <https://dle.rae.es/artesanal?m=form>.
- . 2022. "Artesanía". *Real Academia Española*. 8 de julio. <https://dle.rae.es/artesan%C3%ADa>
- . 2022. "Artesano". *Real Academia Española*. 8 de julio. <https://dle.rae.es/artesano>.
- Rey, Pia. 2020. "Slow Fashion o moda lenta: ¿qué es y cómo podemos identificarla?". *Vogue México*. 10 de marzo. <https://www.vogue.mx/moda/articulo/slow-fashion-que-es-definicion>.
- Riley, Angela R, and Kristen A Carpenter. 2016. "Owning Red: A Theory of Indian (Cultural) Appropriation". *Texas Law Review* 94 (859): 859–931. <http://perma.cc/GZP8-PSN8>].
- Rivas, Ramón D. 2018. "La Artesanía: patrimonio e identidad cultural". En *Revista de Museología Kóot* 8 (9): 80-96.
- Roht-Arriaza, Naomi. 1997. "Of Seeds and Shamans: The Appropriation of the Scientific and Technical Knowledge of Indigenous and Local Communities". En *Barrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Editado por Bruce Ziff and Pratima v. Rao. New Jersey: Rutgers University Press.
- Roque, Richar. 2016a. "Artesanía En Telar". Video de YouTube que muestra un señor tejiendo con el telar de pedal para producir tela en la técnica de doble cara con el diseño *tanka ch'uru* entre otros. https://www.youtube.com/watch?v=SBqkmWgj0oc&ab_channel=richarroque.

- . 2016b. “Telares Artesanales”. Video de YouTube que muestra un señor tejiendo con el telar de pedal para producir tela en la técnica de doble cara con los diseños *luraypu*, *chili-chili*, y *jakakuj sisan* del distrito de Chinchero. https://www.youtube.com/watch?v=PMsyNTo7z00&ab_channel=richarroque.
- . 2016c. “Telares artesanales”. Video de YouTube que muestra varias bolsas producidas en serie con tela hecha en el telar de pedal con diseños del distrito de Chinchero en la región de Cusco. https://www.youtube.com/watch?v=Vj8Hm_F-Q3A&ab_channel=richarroque.
- Rowe, John Howard. 1999. “Estandarización de las túnicas de tapiz Inca”. En *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: Integra AFP/Wiese Aetna Compañía de Seguros.
- Salazar Loggiodice, Daniel Octavio. 2002. *Propiedad Intelectual y Conocimientos Tradicionales Indígenas: Bases Para Un Proyecto de Decisión Andina*. Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. New York: Vintage Books.
- Sarlo, Beatriz. 2005. “Críticas del testimonio: sujeto y experiencia”. En *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schrader, Adam. 2024. “Indigenous Groups Respond After U.S. Museums Cover Native Displays”. *Artnet News*. 2 de febrero. <https://news.artnet.com/art-world/indigenous-groups-respond-display-native-artifacts-museums-2426071>.
- Seligmann, Linda J., y Daniel Guevara. 2013. “Occupying the Centre: Handicraft Vendors, Cultural Vitality, Commodification, and Tourism in Cusco, Peru”. En *Built Environment* (1978) 39 (2): 203–23. <http://www.jstor.org/stable/43296844>.
- Scheel Lunde, Kristin. 2018. “Indigenous and Iconic Textile Motifs in Contemporary Fashion Case Study: Defining Concepts through Textile Designs : Appropriation, Collaboration, Provenance and Identity”. En *The Social Fabric: Deep Local to Pan Global; Proceedings of the Textile Society of America 16th Biennial Symposium*. Vancouver: University of Nebraska - Lincoln. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/>.
- Shiner, Larry. 2001. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SIA Sistema de Información. S.f. “Centro Bartolomé de las Casas”. *EUROSOCIAL*. 1 de abril del 2022. <http://www.sia.eurosocial-ii.eu/institucion.php?id=4148>.

- Silva, Rocio. 2018. "Extractivismo Como Proyecto Biopolítico". En *Mujeres y Conflictos Ecoterritoriales: Impactos, Estrategias, Resistencias*. Lima: Flora Tristán.
- Silverman, Gail. P. 1999. "Iconografía Textil de Cusco y Su Relación Con Los Tocapu Inca". En *Tejidos Milenarios Del Perú*. Lima: Integra AFP/Wiese Aetna Compañía de Seguros.
- . 2008. *A Woven Book of Knowledge: Textile Iconography of Cuzco, Peru*. Ann Arbor, Michigan: The University of Utah Press.
- Silverman, Helaine. 2002. "Touring Ancient Times: The Present and Presented Past in Contemporary Peru". *American Anthropologist* 104 (3): 881–902. <http://www.jstor.org/stable/3567263>.
- Singular Inmobiliaria. S.f. "Inicio". *Singular Inmobiliaria*. 1 de abril del 2022. <https://www.singularinmobiliaria.pe/>.
- Sol Alpaca. 2012. "Acerca de nosotros". *Sol Alpaca*. 21 de junio. <https://solalpaca.com.pe/nosotros>.
- . 2020. "Connect Baby Alpaca Pullover". *Sol Alpaca*. 2020. <https://store.solalpaca.com/connect-baby-alpaca-pullover-15331.html>.
- . 2021a. "About Us". *Sol Alpaca*. 21 de junio. <https://www.solalpaca.com/pages/about-us>.
- . 2021b. "Nuestras Tiendas". *Sol Alpaca*. 1 de abril. <https://www.solalpaca.pe/store-locator/>.
- . 2021c. "Poncho Chumpi". *Sol Alpaca*. 21 de junio. <https://www.solalpaca.com/collections/spring-summer/products/wanderlust-poncho-chumpi>.
- . s.f.a. "Our Company". *Sol Alpaca*. 17 de junio de 2021a. <https://www.solalpaca.com/pages/our-company>.
- . S.f.b. "Sol Alpaca". *Sol Alpaca*. 1 de abril del 2022. <https://www.solalpaca.com/>.
- . s.f.c. "Our Founder: The Pioneer: The Beginning". *Grupo Michell*. 17 de junio del 2021. <https://www.solalpaca.com/pages/our-founder>.
- Steel, Griet. 2013. "Mining and Tourism: Urban Transformations in the Intermediate Cities of Cajamarca and Cusco, Peru". En *Latin American Perspectives* 40 (2): 237-249.
- Stone-Miller, Rebecca. 1992. *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*. Thames and Hudson y Museum of Fine Arts, Boston.

- Superintendencia del Mercado de Valores (SMV). 2022. “Búsqueda de Michell y Cia. S.A.”. *Superintendencia del Mercado de Valores (SMV)*. 10 de marzo. https://www.smv.gob.pe/Bp_LisDatosGenerales?op=bq1.
- Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT). 2021. “Tipo de Cambio Oficial (para el 9 de julio del 2021)”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de julio. <https://e-consulta.sunat.gob.pe/cl-at-ittipcam/tcS01Alias>.
- . 2022a. “Ruc de Agroinca Productos Peruanos De Exportación S.A. (Agroinca Px): 20327739230”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022b. “Ruc de Amazonas Explorer S.A.: 20370849308”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022c. “Ruc de Art Atlas S.R.L.: 20413770204”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022d. “Ruc de Carabaya Inversiones y Finanzas S.A.: RUC: 20100203287”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022e. “Ruc de Caja Rural De Ahorro Y Crédito Incasur S.A. (Crac Incasur S.A.): 20455859728”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022f. “Ruc de Carmen Inmuebles S.A.: 20120788389”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022g. “Ruc de Colca Explorer S.A.: 20454742754”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.

- . 2022h. “Ruc de Colca Lodge S.A.: 20311643895”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022i. “Ruc de Incalpaca Textiles Peruanos De Export S.A. (Incalpaca Tpx): 20100226813”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022j. “Ruc de Inca Tops S.A.: 20100199743”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022k. “Ruc de Inti Raymi S.A.: 20121142148”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022l. “Ruc de Kero Productos Peruanos De Exportacion S.A. (Kero Ppx): 20100188113”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022m. “Ruc de Kipu Software S.A.: 20607417548”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022n. “Ruc de MFH Knits S.A.C.: RUC: 20170291345”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022o. “Ruc de Michell y Cia S.A.: RUC: 20100192650”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.
- . 2022p. “Ruc de Pachamama Gourmet S.A.: 20539658141”. *Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria (SUNAT)*. 9 de marzo. <https://e-consultaruc.sunat.gob.pe/cl-ti-itmrconsruc/FrameCriterioBusquedaWeb.jsp>.

- Superintendencia Nacional de los Registros Públicos (SUNARP). 2020. “Usuarios Podrán Tramitar Reserva de Nombre Desde Cualquier Lugar Del País a Través de Su Computadora o Dispositivo Móvil”. *Superintendencia Nacional de los Registros Públicos* (SUNARP). <https://www.gob.pe/institucion/sunarp/noticias/165817-usuarios-podran-tramitar-reserva-de-nombre-desde-cualquier-lugar-del-pais-a-traves-de-su-computadora-o-dispositivo-movil>.
- Tauli-Corpus, Victoria. 2007. “Statement on the Occasion of the Adoption of the United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples”. *61st Session of the UN General Assembly*. 13 de septiembre. <https://doi.org/10.4324/9780203119235>.
- Tejidos Jom Matex. 2018. “Venta De Maquinaria Textil”. Video de YouTube que muestra un telar plano Nuovo Pignone con ratier Staubli produciendo una manta con diseños que imitan los diseños de la región de Cusco. https://www.youtube.com/watch?v=JAPlzEi_TIo&list=UU_5vH5E183KIv6VTN9SDhng&ab_channel=TEJIDOSJOMMATEX.
- The Brussels Times. 2018. “Exhibition on the art of pre-Columbian textiles in Brussels Art and History Museum”. En *The Brussels Times*. 1 de Julio. <https://www.brusselstimes.com/52288/exhibition-on-the-art-of-pre-columbian-textiles-in-brussels-art-and-history-museum>.
- The Great State of Alaska. s.f. “Silver Hand Program”. *Alaska State Council on the Arts*. 24 de marzo de 2022. <https://arts.alaska.gov/silverhand>.
- Thi Nguyen, C., and Matthew Strohl. 2019. “Cultural Appropriation and the Intimacy of Groups”. *Philosophical Studies* 176 (4): 981–1002. <https://doi.org/10.1007/s11098-018-1223-3>.
- Tom Tailor S.A.C.. 2018a. “Stoll CMS 530hp Importada De AlemaniaTrabajando Full Bufandas”. Video de Facebook que muestra una máquina industrial de tejido en punto Stoll CMS con Jacquard produciendo muestras de mangas para chompas con diseños que imitan los diseños de la región de Cusco. <https://www.facebook.com/watch/?v=1640936932665717>.
- . 2018b. “Stoll Cms 822”. Video de Facebook que muestra una Máquina Tejedora STOLL CMS 822 tejiendo una chompa con diseños que imitan los diseños de la región de Cusco. <https://www.facebook.com/tomtailorsac/videos/258146691519427>.

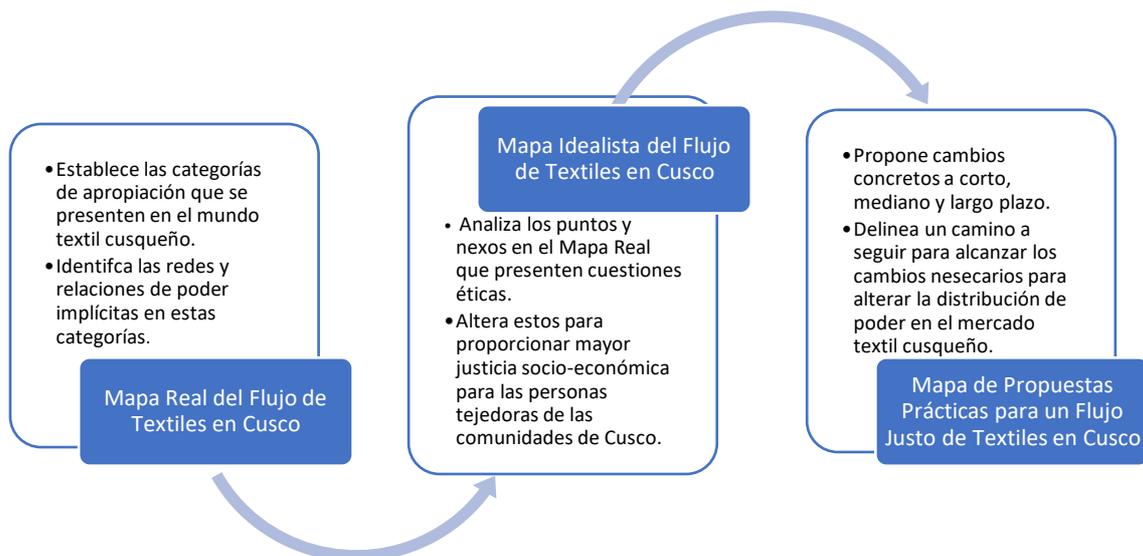
- . 2018c. “Stoll Cms 822 Jacquard Knit And Wear” Video de Facebook que muestra una máquina industrial para el tejido en punto Stoll con Jacquard fabricando una chompa que imita los diseños de la región de Cusco. <https://www.facebook.com/tomtailorsac/videos/581010679024953/>.
- . 2019a. “STOLL CMS 420E Multi galga”. Video de Facebook que muestra la máquina industrial para el tejido en punto STOLL CMS ECONOMICA 420E Multigalga que puede fabricar chompas, gorros, chullos, medias, bufandas y más. <https://www.facebook.com/watch/?v=813659005736354>.
- . 2019b. “Sin título”. Video de YouTube que muestra una máquina industrial de tejido en punto fabricando una prenda con diseños que imitan los diseños de la región de Cusco. <https://www.facebook.com/tomtailorsac/videos/2800138290004956>.
- Torsen, Molly, y Jane Anderson. 2010. “Intellectual Property and the Safeguarding of Traditional Cultures: Legal Issues and Practical Options for Museums, Libraries and Archives”. *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Génova. 28 de marzo. https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/tk/1023/wipo_pub_1023.pdf.
- Trade Forum Editorial. 2011. “Art Atlas : A Dream That Came True”. *International Trade Forum*. <https://www.tradeforum.org/article/Art-Atlas-A-dream-that-came-true/>.
- Ugarte y Chocano, Leo y Diego Ugarte Lewis. 2007. “50 Años Grupo Inca”. Grupo Inca; Cuzzi y Cia., S.A. <https://grupoinca.com/assets/pdf/Libro+50+anios+grupo+inca.pdf>.
- Velásquez, Danithza. 2008. *Guía artesanal turística Perú*. Lima: PROMPERÚ y MINCETUR. <https://media.peru.info/issuu/guiartesanal.pdf>.
- Vézina, Brigitte. 2019. “Curbing Cultural Appropriation in the Fashion Industry”. *Centre for International Governance Innovation Papers* 213: 1–16. [https://www.cigionline.org/sites/default/files/documents/paper no.213.pdf](https://www.cigionline.org/sites/default/files/documents/paper%20no.213.pdf).
- Wethey, Eliza. 2005. “Creative Commodification of Handicrafts, the Encounter Between the Export Market and the Indigenous Weaver: Comparisons of Latin American Weaving Communities”. *Lambda Alpha Journal* 35: 2–28. <https://doi.org/10.1002/9781118568446.eurs0179>.
- Williams, Raymond. 1960. *Culture and Society: 1780-1950*. Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc.

- Yamada, Gustavo, y Juan Chacaltana. 2007. *Generación de Empleo En El Perú: Seis Casos Recientes de Éxito*. Lima: Universidad del Pacífico: Centro de Investigación.
- Yates, Donna. 2019. “Cultural Heritage Offences in Latin America: Textile Traffickers, Mummy Mailers, Silver Smugglers, and Virgin Vandals”. En *The Palgrave Handbook on Art Crime*. Editado por S. Hufnagel and D. Chappell. London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-54405-6_23.
- Yiwu Dream Accessories Trading Co. Ltd. 2020. “Venta al Por Mayor Los Niños Colorido Alpaca Chullos Reversible Sombrero Multi Color DE Chullos Tapas Sombrero”. *Yiwu Dream Accessories Trading Co. Ltd.* <https://spanish.alibaba.com/product-detail/wholesale-kids-colorful-alpaca-chullos-reversible-beanies-multi-color-alpaca-chullos-hat-caps-1600094879034.html>.
- . S.f. “Perfil de La Empresa”. *Yiwu Dream Accessories Trading Co. Ltd.* 28 de mayo de 2021. http://www.dreamaccs.com/company_profile.html.
- Young, James O. 2005. “Profound Offense and Cultural Appropriation”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2): 135–46. <https://www.jstor.org/stable/3700467>.
- Young, James O., and Susan Haley. 2009. “‘Nothing Comes from Nowhere’: Reflections on Cultural Appropriation as the Representation of Other Cultures”. En *The Ethics of Cultural Appropriation* 268–89. Blackwell Publishing Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781444311099.ch11>.
- Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zaragocín, Sofía. 2016. “Interseccionalidad constituida en el espacio”. En *Boletín No. 5. Espacialidades feministas*: 40-48. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/26943>.
- Ziff, Bruce, y Pratima V. Rao. 1997. “Introduction to Cultural Appropriation: A Framework for Analysis”. En *Barrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Editado por Bruce Ziff and Pratima v. Rao. New Jersey: Rutgers University Press.
- Zorn, Elayne. 2004. *Weaving a Future: Tourism, Cloth and Culture on an Andean Island*. Iowa City: University of Iowa Press.

Anexos

Anexo 1: Gráfico de la metodología de los tres mapas

Gráfico 1
La progresión metodológica entre Mapas.



Fuente y elaboración propias.

Anexo 2: Mapa de la región de Cusco

Figura 1. Mapa de las comunidades que trabajan con el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.

Imagen de Callañaupa (2017, vi).

Anexo 3: El telar de cintura

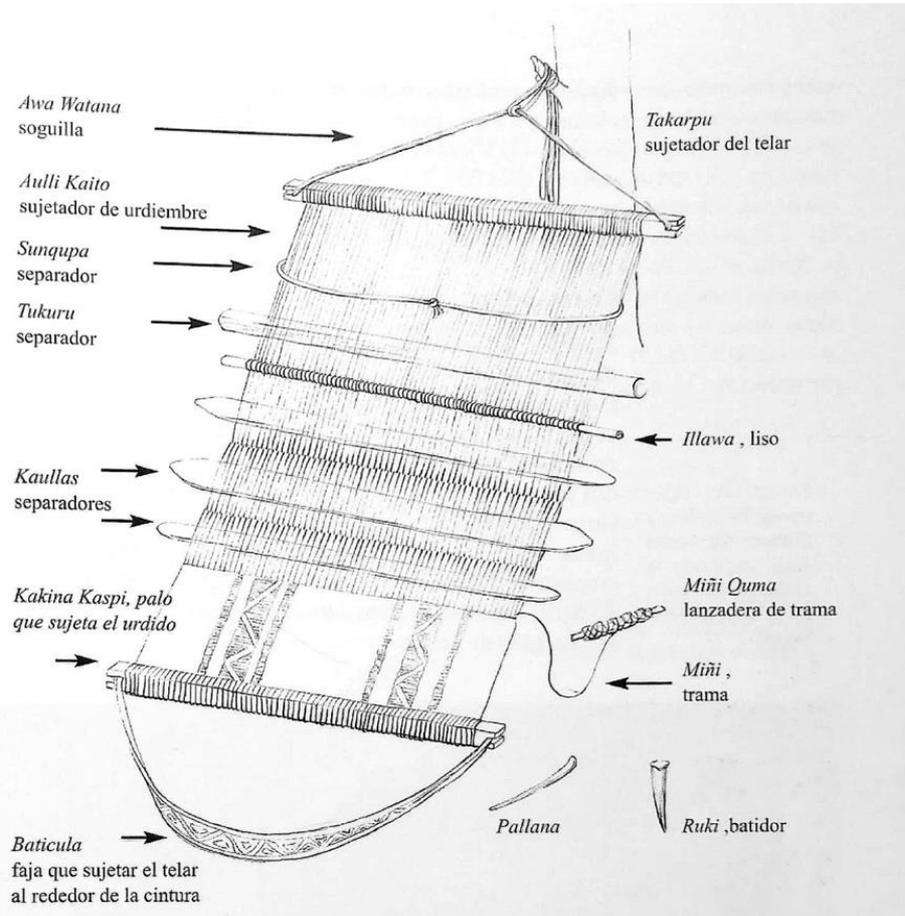


Figura 2. Las partes del telar de cintura.
Imagen de Callañaupa (2009, 53).



Figura 3. Un telar de cintura del distrito de Chinchero, Cusco, Perú.
Imagen de CTTC.



Figura 4. Tejedoras de la asociación el Centro de Tejedores Away Paccarichiq Pallay Tika de Patabamba tejiendo con el telar de cintura.
Imagen de CTTC.



Figura 5. Una tejedora de la Asociación de Mujeres Artesanas 'Surphuy' de Chumbivilcas tejiendo un diseño de un caballo con el telar de cintura.
Imagen de CTTC.

Anexo 4: El telar horizontal o el telar de cuatro estacas

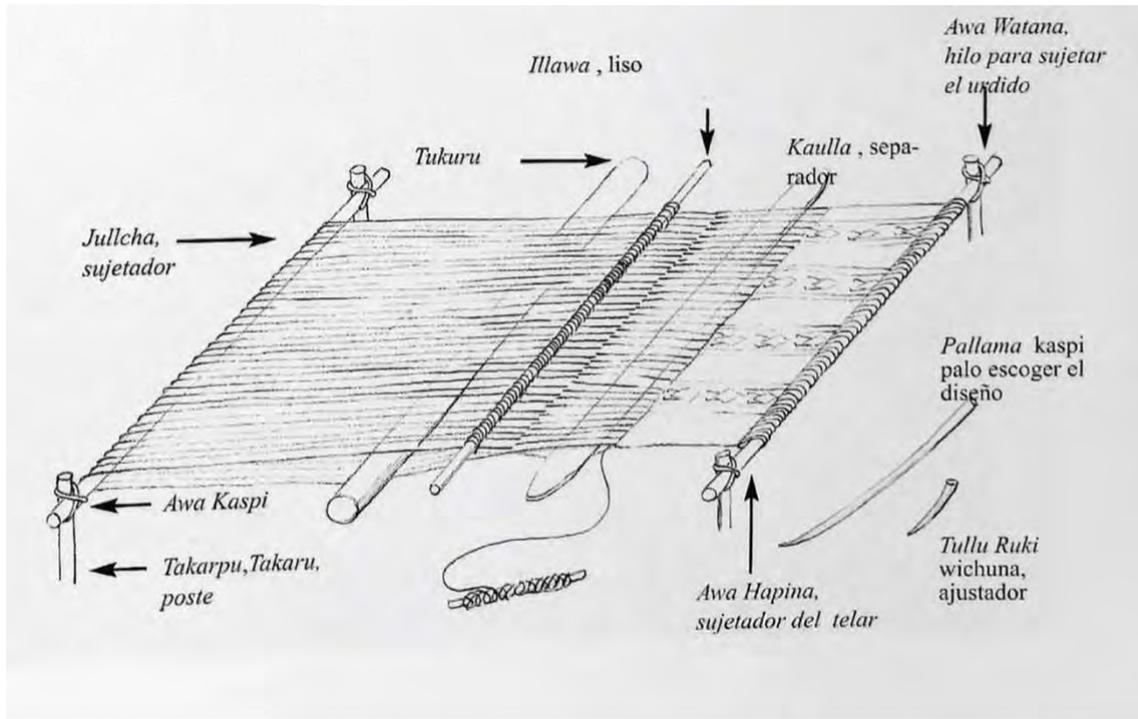


Figura 6. Las partes del telar horizontal, también conocido como el telar de cuatro estacas. Imagen de Callañaupa (2009, 53).



Figura 7. Tejedora tejiendo con el telar de cuatro estacas. Imagen de Callañaupa (2009, 58).



Figura 8. Se sujeta cada esquina del telar a una estaca en el suelo.

Imagen de Threads of Peru <https://threadsofperu.com/pages/backstrap-weaving-in-peru>



Figura 9. A menudo las personas tejedoras combinan las dos maneras de sujetar la *awana*. Por ejemplo, las personas tejedoras de la asociación Centro de Tejedores Munay Pallay Awaqkuna de Accha Alta sujetan un lado a dos estacas y el otro a la cintura.

Imagen de CTTC.

Anexo 5: La técnica de doble cara



Figura 10. La técnica de doble cara produce tejidos de dos caras donde los colores de los diseños se invierten en ambos lados. El diseño es *Jakajuj sisan* del distrito de Chinchero tejido en doble cara de dos colores.
Imagen de Lyon (2013, 42).



Figura 11. La técnica de doble cara de tres colores. El diseño es *q'enti* (picaflor) del distrito de Pitumarca.
Imagen de CTTC.

Anexo 6: La técnica de *ley*



Figura 12. La técnica de *ley* produce textiles de un solo lado. En la imagen, el reverso se ve a la izquierda y el anverso a la derecha.
Imagen de Lyon (2013, 42).



Figura 13. El diseño *Mayu inti* de la comunidad de Chahuaytire tejido en *ley* de dos colores.
Imagen de Callañaupa (2009, 77).



Figura 14. El diseño *Rosas* de la comunidad de Santa Cruz de Sallac tejido en *ley* de tres colores.
Imagen de Callañaupa (2009, 80).

Anexo 7: El tejido a palitos



Figura 15. Una mujer de la Asociación de Tejedores Awayriqcharicheq de Chinchero tejiendo un *chullo* –gorro– a palitos.
Imagen de CTTC.



Figura 16. Un hombre de la Asociación de Tejedores Wiñay Awaqkuna de Huacatinco tejiendo un *chullo* a palitos.
Imagen de CTTC.



Figura 17. Una mujer de la asociación Centro de Tejedores Cuatro Lagunas de Acopia tejiendo un *chullo* a palitos.
Imagen de CTTC.



Figura 18. *Maketo* –protectores del antebrazo que los hombres usan para trabajar en la *chakra* (campo agrícola)– del distrito de Chinchero, tejidos a palitos. Imagen de CTTC.



Figura 19. El primer *chullo* de la izquierda es de la comunidad Santa Cruz de Sallac, los tres *chullo* de la derecha son de la comunidad de Huacatinco. Imagen de CTTC.

Anexo 8: La estructura de una *lliqlla*

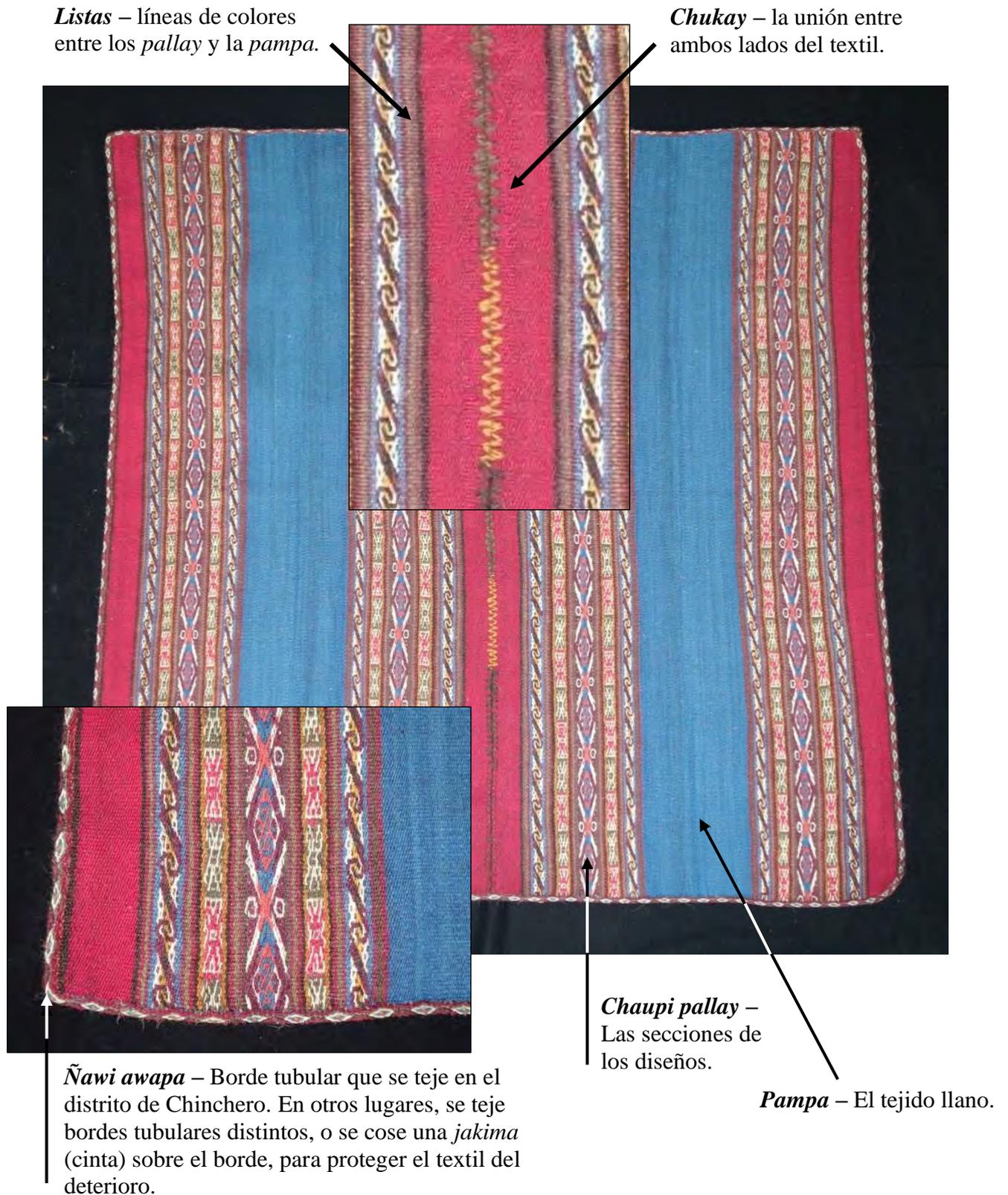


Figura 20. Una *lliqlla* del distrito de Chinchero, Cusco, Perú.
Imágenes de CTTC.

Anexo 9: El acabado de un tejido con cuatro orillos

Figura 21. Para crear un tejido con cuatro orillos en la *awana*, una persona tejedora teje desde un lado del telar hasta cierto punto, luego, voltea el telar y teje desde el otro lado. Una vez que los dos lados tejidos se acercan tanto que queda poco espacio entre ellos como para usar las herramientas del telar (la *illawa* y las *kaulla*), la persona tejedora usa una aguja para pasar el *mini* (trama, hilo horizontal) por los últimos centímetros de la urdimbre (los hilos verticales), logrando así juntar los dos lados tejidos.

Imagen de CTTC.

Anexo 10: Telares industriales



Figura 22. El Jacquard es una máquina que se instala en un telar o máquina de punto para facilitar la formación de diseños complejos; inventada en 1804 por el tejedor y negociante francés Joseph Marie Jacquard, la máquina funciona con base en tarjetas que el operador programa para tejer cualquier diseño deseado. Hoy, existen varios telares y modelos que emplean la tecnología de Jacquard. Por ejemplo, la foto muestra el Telar Itema R9500 Jacquard Cortinería Tapicería Con Jacquard Ges 11200.

Imagen de Casilla (2017b, min 0.24).



Figura 23. El Nuovo Pignone (Nuevo Piñón, ver Casillo (2017c)), un telar industrial automatizado.

Imagen de Venta de Telares planos en Yomatex

<https://www.facebook.com/2297688323780726/photos/a.2310341909182034/2388512971364927/>



Figura 24. El Saurer 400, un telar industrial automatizado.

Imagen de The 7 Sky and 7 Earth Import and Export Co.

<http://www.asia.ru/en/ProductInfo/1199208.html>



Figura 25. Los telares automatizados producen grandes rollos de tela.

Imagen de vendedor anónimo: <https://articulo.mercadolibre.com.pe/MPE-434382762-aguayos-awayo-manta-por-rollo-x-mayor-JM?noIndex=true&quantity=1>

Anexo 11: Videos de telares automatizados fabricando las telas industriales que se venden en la región de Cusco, Perú

Tabla 4

Videos de telares automatizados fabricando telas que imitan los textiles de las comunidades de Cusco

Video	Estilo de tela	Diseños específicos	Tipo de Telar Industrial	Velocidad	Ancho máximo	Enlace	Citación
Vid-01	TI-Estilo-04	---	Saurer 400	---	---	https://www.youtube.com/watch?v=f_kpE1F3e54&ab_channel=fitextron	(Hernandez 2017)
Vid-02	TI-Estilo-04	---	Saurer 400	240 tramadas por minuto	185 cm	https://www.youtube.com/watch?v=HX7NhDY9IXc&ab_channel=FredyCasilla	(Casilla 2018a)
Vid-03	TI-Estilo-04; TI-Estilo-02	---	Saurer 400	---	---	https://www.youtube.com/watch?v=IOGxJLjp-hU&ab_channel=shirleyhernandez	(Hernandez 2018)
Vid-04	TI-Estilo-04; TI-Estilo-02; TI-Estilo-05	---	Saurer W100	---	200 cm	https://www.youtube.com/watch?v=M7rjFTAfPU0&ab_channel=FredyCasilla	(Casilla 2015b)
Vid-05	TI-Estilo-02	---	Jacquard	200 tramadas por minuto	190 cm	https://www.youtube.com/watch?v=IFPB RREPHds&list=PLqh2gZKUT2UEFEwZiruRk2gegllwdKH5R&index=7&ab_channel=FredyCasilla	(Casilla 2015a)
Vid-06	TI-Estilo-06	Lagartijas y vizcacha	Saurer, Telar a lanzadera	120 tramadas por minuto	180 cm	https://www.youtube.com/watch?v=Zizho7OUT3I&list=PLqh2gZKUT2UEFEwZiruRk2gegllwdKH5R&ab_channel=FredyCasilla	(Casilla 2015c)
Vid-07	TI-Estilo-06	<i>Papa tika</i>	Telar Lanzadera	---	---	https://www.youtube.com/watch?v=e4mQwKat0dM&ab_channel=FredyCasilla	(Casilla 2018b)
Vid-08	TI-Estilo-03	---	Saurer 100w Lanzadera	130 tramadas por minuto	190 cm	https://www.youtube.com/watch?v=KQj8AAkyP-U&ab_channel=FredyCasilla	(Casilla 2017d)
Vid-09	TI-Estilo-12	<i>Coco</i>	Jacquard	---	---	https://www.youtube.com/watch?v=uuw5gfRo0hw&ab_channel=DanPerez	(Alpaca Peruana 2019)
Vid-10	TI-Estilo-12	<i>Coco y Mayu q'enqo</i>	Telar Europeo con Ratier	220 tramadas por minuto	190 cm	https://www.youtube.com/watch?v=-P1OT-OWkM&ab_channel=FredyCasilla	(Casilla 2019)
Vid-11	TI-Estilo-12	<i>Coco</i>	Saurer 400	---	---	https://www.youtube.com/watch?v=FuQ_slv0zuU&ab_channel=FredyCasilla	(Casilla 2018c)

Vid-12	TI-Estilo-12	<i>Coco</i>	---	---	---	https://www.facebook.com/ArtesaniaCamargo/videos/515256605624327/	(Artesanías Camargo 2018)
Vid-13	TI-Estilo-13	<i>Mayu q'enqo</i>	Nuevo Piñon TP300	---	360 cm	https://www.youtube.com/watch?v=E4985AxcVac&ab_channel=FredyCasilla	(Casilla 2017c)
Vid-14	TI-Estilo-13	<i>Mayu q'enqo y tanka ch'uru</i>	---	---	---	https://www.youtube.com/watch?v=JAPlzEiTio&feature=youtu.be&list=UU_5vH5E183Klv6VTN9SDhng&ab_channel=FredyCasilla	(Tejidos Jom Matex 2018)
Vid-15	Faja	<i>Mayu q'enqo y Papa tika</i>	Jacquard	---	---	https://youtube.com/shorts/UaiO0cSJTMc?feature=share	(Lee 2020)
Vid-16	Cinta	---	Jacquard	---	---	https://youtube.com/shorts/bOTNAUm6Gvs?feature=share	(Lee 2018)
Vid-17	Cinta	---	Jacquard	450 tramadas por minuto	---	https://www.youtube.com/watch?v=bcS3buYaNQ8&ab_channel=FredyCasilla	(Casilla 2017a)
Vid-18	Cinta	---	<i>Computerized jacquard needle loom</i>	---	---	https://www.facebook.com/jacquardloomfinishingmachine/videos/405089156807786	(Computerized jacquard needle loom 2019)
Vid-19	Cinta	---	<i>Computerized jacquard needle loom</i>	---	---	https://www.facebook.com/watch/?v=373010043883287	(Computerized jacquard needle loom 2020)
Vid-20	Cinta	<i>Tanka ch'uru</i>	---	---	---	https://youtube.com/shorts/EfkXk7SIM5g?feature=share	(Cutipa 2020)
Vid-21	TP-Estilo-03	<i>Jakakuj sisan y luraypu</i>	Sulzer TW con Jacquard	---	---	https://www.youtube.com/watch?v=_sY50GthseM&ab_channel=FredyCasilla	(Casilla 2018d)
Vid-22	TP-Estilo-01; TP-Estilo-02; TP-Estilo-03;	La persona que graba –al parecer una turista– indica que las telas están hechas con lana de oveja a telar, entendiendo <i>a telar</i> como <i>a mano</i> . Los rollos de tela que se muestra fueron fabricados en telar industrial y con material acrílico. La tienda se ubica a pocos metros del Mercado San Pedro en una zona donde se encuentra varias tiendas que venden tela industrial, la cual imita los textiles de las comunidades de Cusco.				https://www.youtube.com/watch?v=5M88m-iI4Bs&ab_channel=Knitoys%26Crafts	(Knitoys & Crafts 2018)

Elaboración propia.

Anexo 12: Telas industriales

Los siguientes datos representan una investigación de telas industriales –marcadas como provenientes de Perú– a la venta en línea en cinco sitios: Etsy, Ebay, Amazon, Mercado Libre y Alibaba.com. Debido a la pandemia de Covid-19, se eligió una investigación virtual en lugar de una investigación de campo en los mercados de la región de Cusco. Consecuentemente, este anexo proporciona datos específicos acerca del mercado en línea, lo cual también proporciona una buena idea del mercado local en la región de Cusco.

Estilo de Tela Industrial #1 (TI-Estilo 01) – Imitación de la técnica de *ley*

Total de productos analizados: 137



Figura 26. TI-Estilo 01.
Imagen de dolphin5810
<https://www.ebay.com/usr/dolphin5810? trksid=p2047675.12559>

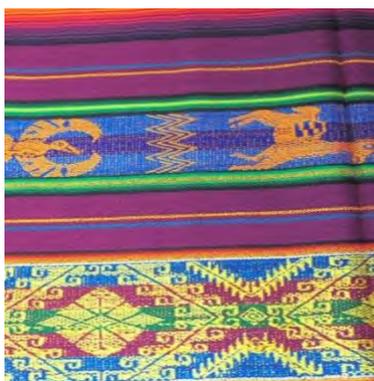


Figura 27. TI-Estilo 01.
Imagen de AlebrijeDreams
<https://www.etsy.com/listing/641372087/rainbow-table-runner-wedding-centerpiece?ref=related-1>



Figura 28. TI-Estilo 01.
Imagen de fabiaanavip
<https://www.ebay.com/usr/fabiaanavip? trksid=p2047675.12559>

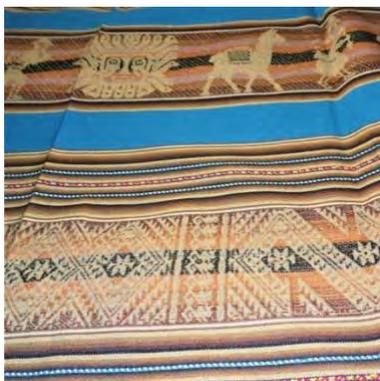


Figura 29. TI-Estilo 01.
Imagen de dolphin5810
<https://www.ebay.com/usr/dolphin5810? trksid=p2047675.12559>



Figura 30. TI-Estilo 01.
Imagen de fabiaanavip
<https://www.ebay.com/usr/fabiaanavip? trksid=p2047675.12559>



Figura 31. TI-Estilo 01.
Imagen de Santusitay
<https://www.etsy.com/listing/526312096/south-american-ethnic-table-runner?ref=related-2>

TI-Estilo 01 – Precio Promedio			TI – Estilo 01 – Precio Máximo			TI – Estilo 01 – Precio Mínimo		
Producto	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Producto	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Producto	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Bolsa	\$24.30	--	Bolsa	\$48.00	--	Bolsa	\$6.00	--
Camino de mesa	\$45.26	\$67.43	Camino de mesa	\$47.66	\$110.26	Camino de mesa	\$43.00	\$50.51
Cojín	\$47.15	--	Cojín	\$78.95	--	Cojín	\$6.50	--
Individual	\$10.25	\$112.44	Individual	\$18.99	\$233.61	Individual	\$6.25	\$47.49
Manta	\$35.79	\$14.33	Manta	\$58.00	\$22.61	Manta	\$9.00	\$5.54
Poncho	\$119.30	--	Poncho	\$151.99	--	Poncho	\$42.63	--
Tela	\$10.00	\$8.26	Tela	\$10.00	\$8.26	Tela	\$10.00	\$8.26

Figuras 32, 33 y 34. Los precios muestran el precio promedio, el máximo y el mínimo de los productos hechos en el estilo de tela industrial indicado. Todos los precios están en dólares estadounidenses. Elaboración propia.

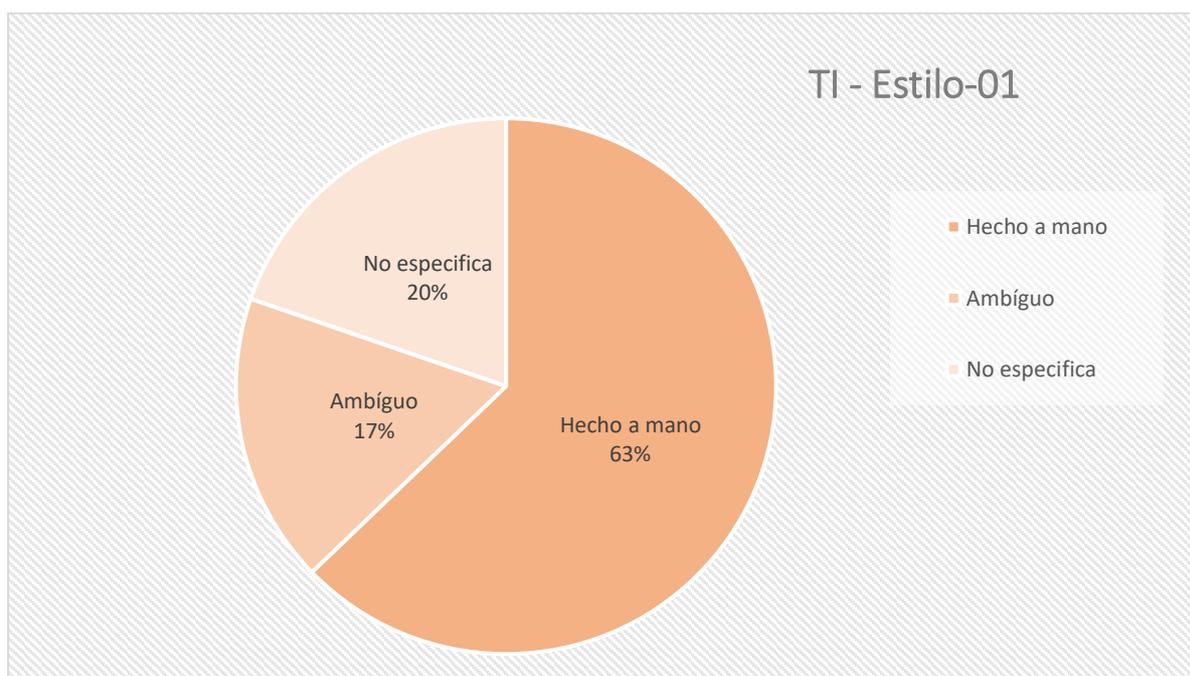


Figura 35. La supuesta fabricación del producto indica el porcentaje de vendedores que marcaron su producto como hecho a mano, hecho a máquina (industrial), los que no especificaron como se produjo (no específica) y los que no marcaron claramente si fue tejido a mano o a máquina (ambiguo). La categoría de *ambiguo* señala a los vendedores que indicaron que su producto fue hecho a mano, pero no quedó claro si se refirió a la costura del producto o a la fabricación de la tela. Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #2 (TI-Estilo 02) – Cara de gato

Total de productos analizados: 233



Figura 36. TI-Estilo 02.
Imagen de PeruFabric
https://www.etsy.com/listing/197109009/peruvian-blanket-colorful-inca-design?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_sea



Figura 37. TI-Estilo 02.
Imagen de fromPeru2you
https://www.etsy.com/listing/709164093/manta-tablecloth-blanket-throw-from-peru?ref=shop_home_active_21



Figura 38. TI-Estilo 02.
Imagen de PeruvianFootprints
https://www.etsy.com/listing/575500480/4-peruvian-inca-blankets-peruvian-fabric?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_



Figura 39. TI-Estilo 02.
Imagen de PeruFabric
https://www.etsy.com/listing/785557158/peruvian-blanket-fuchsia-inca-design?ref=shop_home_active_11&pro=1&frs=1



Figura 40. TI-Estilo 02.
Imagen de PeruFabric
https://www.etsy.com/shop/PeruFabric?ref=simple-shop-header-name&listing_id=759283478



Figura 41. TI-Estilo 02.
Imagen de PeruFabric
https://www.etsy.com/shop/PeruFabric?ref=simple-shop-header-name&listing_id=759283478

TI-Estilo-02 – Precio Promedio			TI-Estilo-02 – Precio Máximo			TI-Estilo-02 – Precio Mínimo		
Producto	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Producto	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Producto	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Bolsa	\$20.94		Bolsa	\$72.04		Bolsa	\$5.00	
Camino de mesa	\$38.25	\$98.08	Camino de mesa	\$43.00	\$110.26	Camino de mesa	\$33.50	\$85.90
Cojín	\$60.33		Cojín	\$82.38		Cojín	\$24.54	
Individual	\$14.47	\$110.01	Individual	\$16.60	\$128.68	Individual	\$12.33	\$91.33
Manta	\$37.26	\$19.37	Manta	\$99.99	\$65.71	Manta	\$5.00	\$2.99
Poncho	\$104.42		Poncho	\$127.24		Poncho	\$81.60	

Figuras 42, 43 y 44. Precios para TI-Estilo 02.
Elaboración propia.



Figura 45. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2015a min 0.46).



Figura 46. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2015a, min 0.39).



Figura 47. Telar industrial.
Imagen de Hernandez (2018, min 0.14).



Figura 48. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2015b, min 0.09).

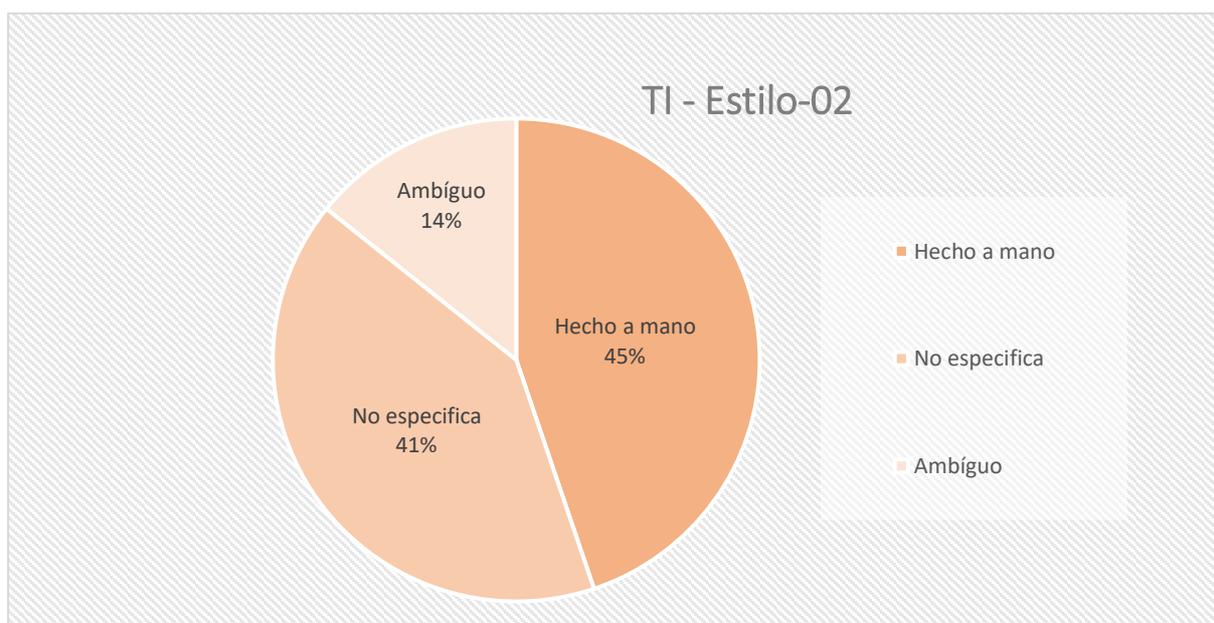


Figura 49. Supuesta producción para TI-Estilo 02.
Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #3 (TI-Estilo-03) – Óvalos conectados

Total de productos analizados: 146



Figura 50. TI-Estilo 03.
Imagen de Peruvianfootprints
https://www.etsy.com/listing/601050819/multi-purpose-blanket-blanket?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_search_query=



Figura 51. TI-Estilo 03.
Imagen de LaCholitayElLobo
https://www.etsy.com/listing/486326567/colorful-fabrics-bohemian-fabric-boho?ref=shop_home_active_18



Figura 52. TI-Estilo 03.
Imagen de PeruFabric
https://www.etsy.com/listing/608931669/peru-fabric-10-meters-choose-your-color?ref=shop_home_active_28&pro=1&frs=1



Figura 53. TI-Estilo 03.
Imagen de LaCholitayElLobo
https://www.etsy.com/listing/486326567/colorful-fabrics-bohemian-fabric-boho?ref=shop_home_active_18



Figura 54. TI-Estilo 03.
Imagen de InnateArtisanShop
https://www.etsy.com/listing/735567476/south-america-fabric-ethnicchicsoho?ref=shop_home_active_124&pro=1



Figura 55. TI-Estilo 03.
Imagen de InnateArtisanShop
https://www.etsy.com/listing/735567476/south-america-fabric-ethnicchicsoho?ref=shop_home_active_124&pro=1

TI-Estilo-03 – Precio Promedio			TI-Estilo-03 – Precio Máximo			TI-Estilo-03 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Bolsa	\$38.95	--	Bolsa	\$100.00	--	Bolsa	\$12.00	--
Camino de mesa	\$44.14	\$64.45	Camino de mesa	\$160.00	\$141.13	Camino de mesa	\$14.00	\$27.24
Cojín	\$39.08	--	Cojín	\$45.90	--	Cojín	\$30.00	--
Individual	\$10.69	\$88.07	Individual	\$11.70	\$96.98	Individual	\$10.25	\$78.07
Manta	\$26.55	\$23.00	Manta	\$55.90	\$50.23	Manta	\$6.95	\$5.56
Tela	\$34.99	\$15.04	Tela	\$121.50	\$40.15	Tela	\$12.96	\$4.55

Figuras 56,57,58. Precios para TI-Estilo 03.
Elaboración propia.



Figura 59. Telaar industrial.
Imagen de Casilla (2017d, min 0.10).



Figura 60. Telaar industrial.
Imagen de Casilla (2017d, min 0.24).



Figura 61. Telaar industrial.
Imagen de Casilla (2017d, min 0.18).



Figura 62. Telaar industrial.
Imagen de Casilla (2017d, min 0.23).

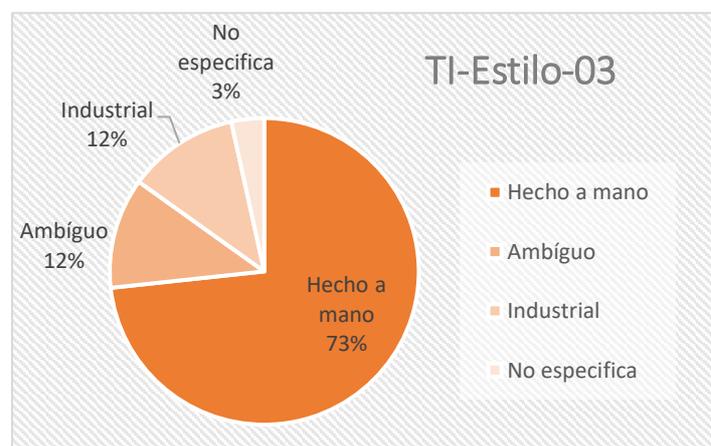


Figura 63. Supuesta producción para TI-Estilo 03.
Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #4 (TI-Estilo-04) – Círculos pequeños

Total de productos analizados: 24



Figura 64. TI-Estilo 04.
Imagen de PeruFabric
https://www.etsy.com/listing/180688863/beautiful-peruvian-blanket-115-m-x-120-m?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga



Figura 65. TI-Estilo 04.
Imagen de Peruvianfootprints
https://www.etsy.com/listing/658516949/peru-stripe-by-yard-fabric?ref=shop_home_active_86



Figura 66. TI-Estilo 04.
Imagen de PeruFabric
https://www.etsy.com/listing/212175187/wholesale-beautiful-peruvian-blanket-8?ref=shop_home_active_70&pro=1&frs=1



Figura 67. TI-Estilo 04.
Imagen de PeruFabric
https://www.etsy.com/listing/559405701/unique-bluish-peruvian-blanketperu?ref=shop_home_active_47&pro=1&frs=1



Figura 68. TI-Estilo 04.
Imagen de Ppunchay
<https://spanish.alibaba.com/product-detail/aguayo-blanket-ppunchay-peru-aguayo-throw-ppunchay-peru-ethnic-andean-62009808868.html?spm=a2700.icbuSho>



Figura 69. TI-Estilo 04.
Imagen de PeruFabric
https://www.etsy.com/listing/212175187/wholesale-beautiful-peruvian-blanket-8?ref=shop_home_active_70&pro=1&frs=1

TI-Estilo-04 – Precio Promedio		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Bolsa	\$14.11	--
Manta	\$24.40	\$17.31

TI-Estilo-04 – Precio Máximo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Bolsa	\$25	--
Manta	\$47.81	\$37.5

TI-Estilo-04 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Bolsa	\$7.49	--
Manta	\$12.00	\$8.35

Figuras 70, 71, 72. Precios para TI-Estilo 04.
Elaboración propia.



Figura 73. Telar industrial.
Imagen de Hernandez (2017, min 0.16).

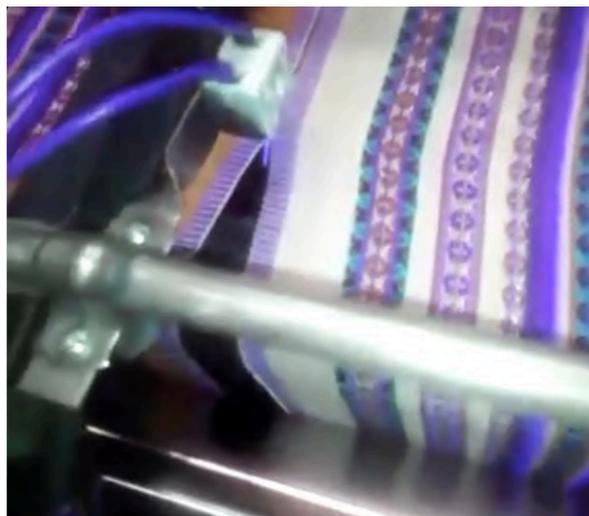


Figura 74. Telar industrial.
Imagen de Hernandez (2018, min 0.51).



Figura 75. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2015c, min 1.50).

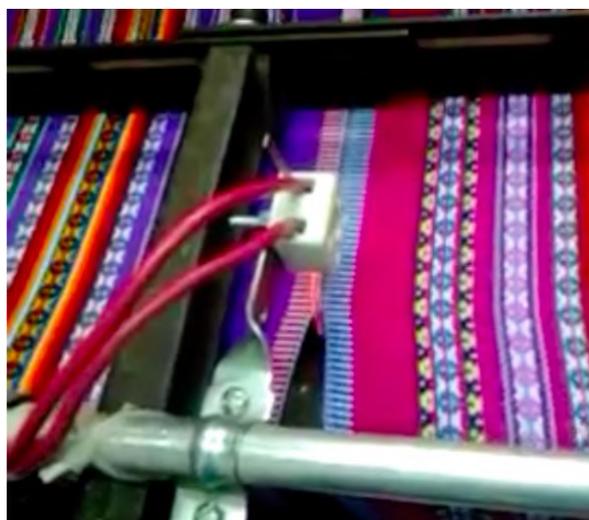


Figura 76. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2018a, min 0.05).

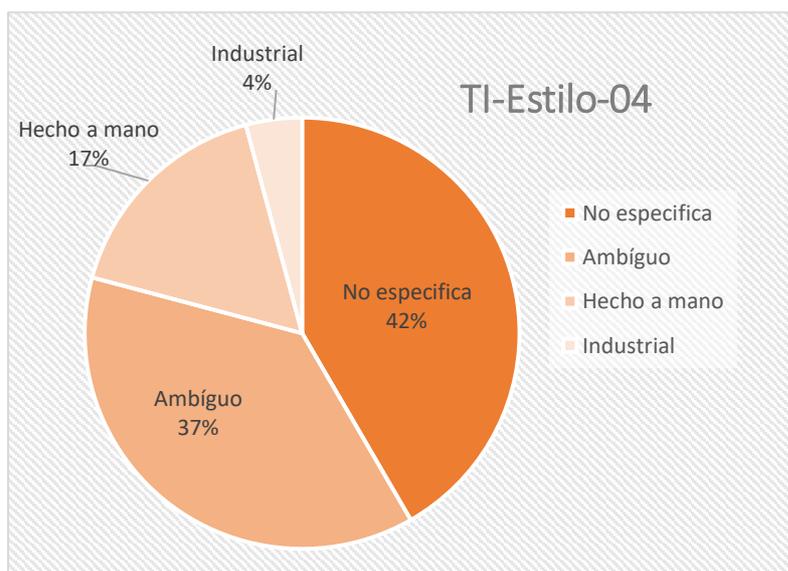


Figura 77. Supuesta producción para TI-Estilo 04.
Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #5 (TI-Estilo-05) – Imitación del diseño Kuti

Total de productos analizados: 173



Figura 78. TI-Estilo 05.
Imagen de InnateArtisanShop
https://www.etsy.com/listing/637873315/inca-fabricaguayo-fabricperu-fabric?ref=shop_home_active_217&pro=1

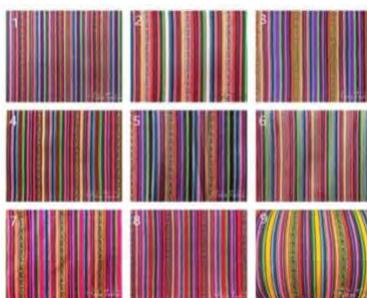


Figura 79. TI-Estilo 05.
Imagen de PeruFabric
https://www.etsy.com/listing/575817058/15-meters-3-colors-5-meters-peru-fabric?ref=shop_home_active_40&pro=1&frs=1



Figura 80. TI-Estilo 05.
Imagen de InnateArtisanShop
https://www.etsy.com/shop/InnateArtisanShop?ref=simple-shop-header-name&listing_id=637873315



Figura 81. TI-Estilo 05.
Imagen de Allpaka
https://www.etsy.com/shop/Allpaka?ref=simple-shop-header-name&listing_id=801230551



Figura 82. TI-Estilo 05.
Imagen de Allpaka
https://www.etsy.com/shop/Allpaka?ref=simple-shop-header-name&listing_id=801230551



Figura 83. TI-Estilo 05.
Imagen de PeruPeru
https://www.etsy.com/listing/235538143/stripy-peruvian-fabric-by-the-metre?ref=shop_home_active_1&crt=1

<i>TI-Estilo-05 – Precio Promedio</i>			<i>TI-Estilo-05 – Precio Máximo</i>			<i>TI-Estilo-05 – Precio Mínimo</i>		
<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>	<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>	<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>
<i>Bolsa</i>	\$29.97	--	<i>Bolsa</i>	\$45.00	--	<i>Bolsa</i>	\$13.32	--
<i>Camino de mesa</i>	\$46.21	\$66.44	<i>Camino de mesa</i>	\$150.00	\$322.69	<i>Camino de mesa</i>	\$8.34	\$26.10
<i>Cojín</i>	\$42.66	--	<i>Cojín</i>	\$76.70	--	<i>Cojín</i>	\$10.56	--
<i>Individual</i>	\$11.10	\$92.15	<i>Individual</i>	\$11.70	\$99.08	<i>Individual</i>	\$10.35	\$80.39
<i>Manta</i>	\$23.05	\$20.89	<i>Manta</i>	\$49.50	\$50.23	<i>Manta</i>	\$13.77	\$11.02
<i>Poncho</i>	\$81.60	--	<i>Poncho</i>	\$81.60	--	<i>Poncho</i>	\$81.60	--
<i>Tela</i>	\$46.07	\$9.66	<i>Tela</i>	\$255.26	\$21.27	<i>Tela</i>	\$3.99	\$3.22

Figuras 84, 85, 86. Precios para TI-Estilo-05
Elaboración propia.



Figura 87. Telaar industrial; TI-Estilo 05.
Imagen de Casilla (2015b, min 1.05).

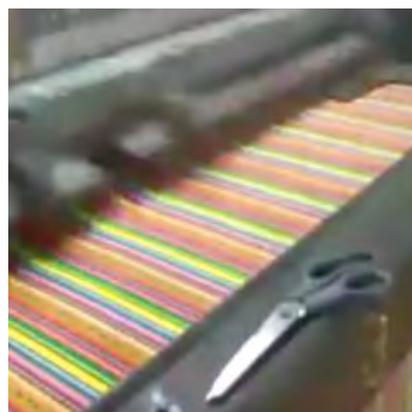


Figura 88. Telaar industrial.
Imagen de Casilla (2015b, min 1.10).

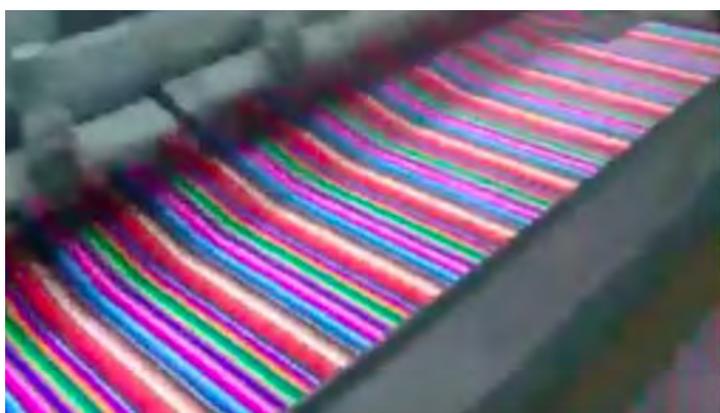


Figura 89. Telaar industrial; TI-Estilo-05.
Imagen de Imagen de Casilla (2015b, min 1.39).



Figura 90. Telaar industrial.
Imagen de Imagen de Casilla (2015b, min 1.39).

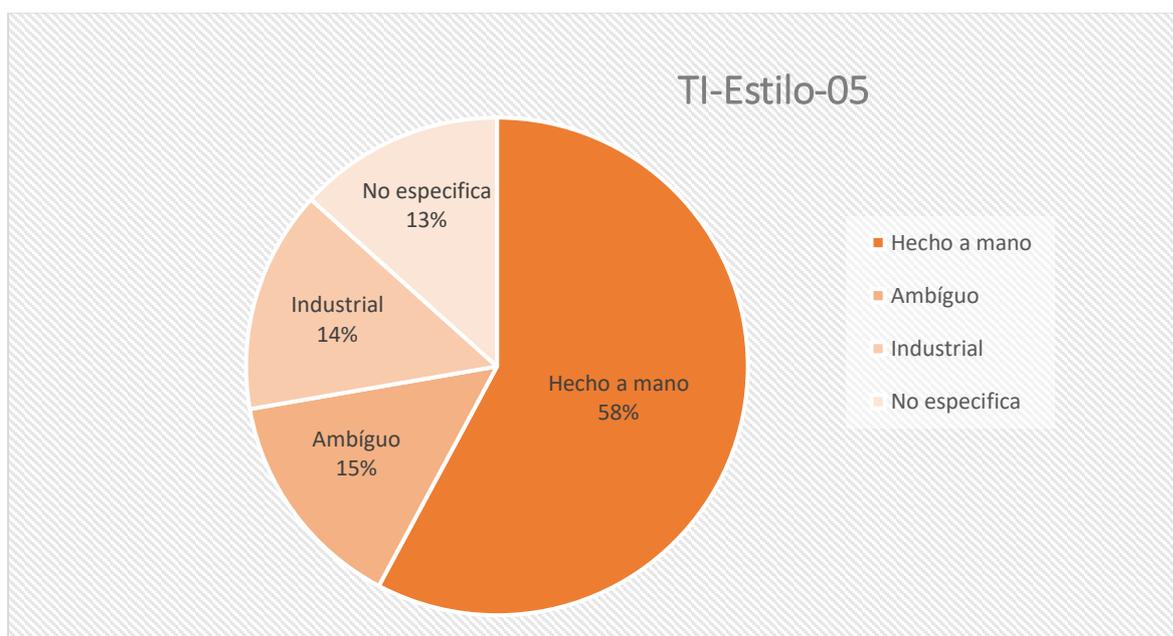


Figura 91. Supuesta producción para TI-Estilo-05.
Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #6 (TI-Estilo-06) – Imitación de la técnica de Ley

Total de productos analizados: 13

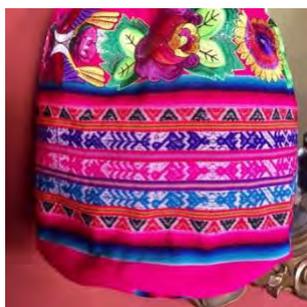


Figura 92. TI-Estilo 06
Imagen de MyPeruvianTreasures
https://www.etsy.com/listing/231730506/alpaca-cotton-blend-drawstring-bagmy?ref=shop_home_active_10



Figura 93. TI-Estilo 06
Imagen de LaCholitaYElLobo
https://www.etsy.com/listing/761090308/colorful-fabrics-bohemian-fabric-boho?ref=shop_home_active_19&crt=1



Figura 94. TI-Estilo 06
Imagen de LaCholitaYElLobo
https://www.etsy.com/listing/761090308/colorful-fabrics-bohemian-fabric-boho?ref=shop_home_active_19&crt=1



Figura 95. TI-Estilo 06
Imagen de PeruPeru
https://www.etsy.com/listing/234528846/blue-peruvianbolivian-aguayo-multi?ref=shop_home_active_27&crt=1



Figura 96. TI-Estilo 06
Imagen de PeruPeru
https://www.etsy.com/listing/234528846/blue-peruvianbolivian-aguayo-multi?ref=shop_home_active_27&crt=1



Figura 97. TI-Estilo 06
Imagen de LosColoresDelMundo
https://www.etsy.com/listing/792343496/peruvian-bird-tapestry-peruvian-textile?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_se

TI-Estilo-06 – Precio Promedio			TI-Estilo-06 – Precio Máximo			TI-Estilo-06 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Bolsa	\$71.36	--	Bolsa	\$114.00	--	Bolsa	\$24.45	--
Manta	\$65.82	\$47.08	Manta	\$150.00	\$107.64	Manta	\$24.99	\$13.88

Figuras 98, 99, 100. Precios para TI-Estilo 06.
Elaboración propia.



Figura 101. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2018b, min 0.01).

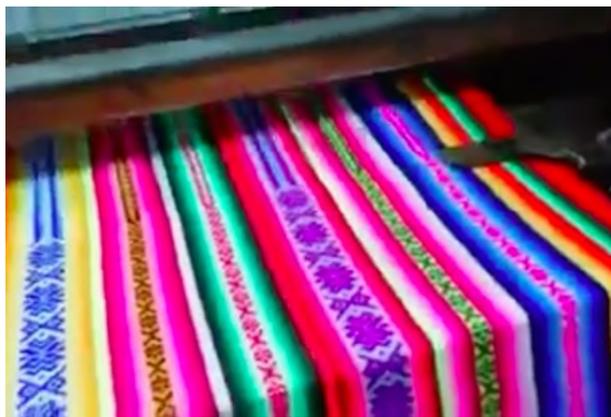


Figura 102. Telar industrial.
Imagen de Castilla (2018b, min 0.10).



Figura 103. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2015c, min 1.40).



Figura 104. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2015c, min 0.33).

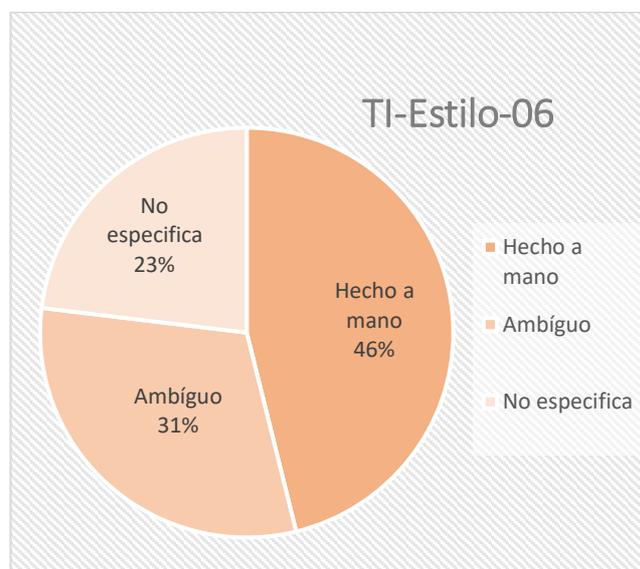


Figura 105. Supuesta producción.
Elaboración propia.



Figura 106. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2015c, min 0.41).

Estilo de Tela Industrial #7 (TI-Estilo-07) – Imitación de los diseños *Papa tika y coco*

Total de productos analizados: 3



Figura 107. TI-Estilo 07
 Imagen de AndeanShop
https://www.etsy.com/listing/551829051/sale-10-off-large-size-genuine-aguayo?ref=shop_home_active_9&pro=1



Figura 108. TI-Estilo 07
 Imagen de AndeanShop
https://www.etsy.com/listing/531712374/sale-10-off-genuine-aguayo-bolivian?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_searc

<i>TI-Estilo-07 – Precio Promedio</i>			<i>TI – Estilo 07 – Precio Máximo</i>			<i>TI – Estilo 07 – Precio Mínimo</i>		
<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>	<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>	<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>
<i>Manta</i>	\$32.91	\$19.18	<i>Manta</i>	\$40.23	\$26.77	<i>Manta</i>	\$21.96	\$14.69

Figura 109, 110, 111. Precios para TI-Estilo 07
 Elaboración propia.

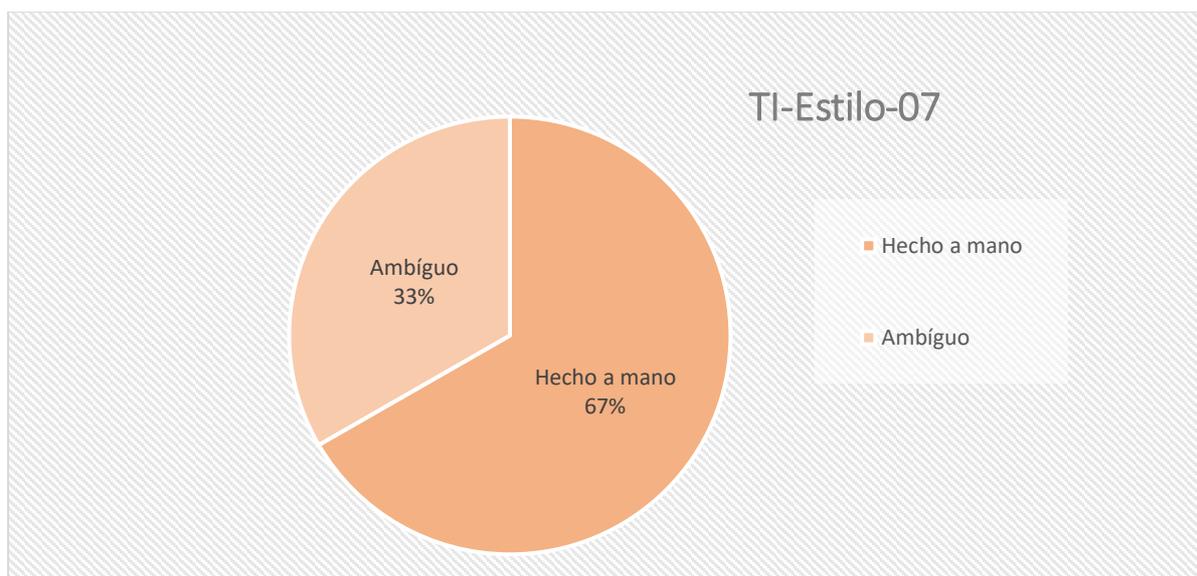


Figura 112. Supuesta producción para TI-Estilo 07
 Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #8 (TI-Estilo-08) – Imitación de los diseños *Papa tika* y *Coco*

Total de productos analizados: 3

Ninguno de los vendedores especificó como se elaboró su producto, si fue hecho a mano o a máquina.



Figura 113. TI-Estilo 08

Imagen de Consorcio Artesanal El Condor E.I.R.L. <https://spanish.alibaba.com/product-detail/1-beautiful-peruvian-inca-blanket-peru-fabric-cusco-blankets-ethnic-fabric-manta-peruana--169161690.html?spm=a2>



Figura 114. TI-Estilo 08

Imagen de D'Rojas Joyeria. <https://spanish.alibaba.com/product-detail/d-rojas-peruvian-arts-120096161.html?spm=a2700.icbuShop.41413.7.1cbf71d2uHBKjC>



TI- Figura 115. TI-Estilo 08

Imagen de Consorcio Artesanal El Condor E.I.R.L. <https://spanish.alibaba.com/product-detail/1-beautiful-peruvian-inca-blanket-peru-fabric-cusco-blankets-ethnic-fabric-manta-peruana--169160983.html?spm=a2>



Figura 116. TI-Estilo 08

Imagen de Consorcio Artesanal El Condor E.I.R.L. <https://spanish.alibaba.com/product-detail/1-beautiful-peruvian-inca-blanket-peru-fabric-cusco-blankets-ethnic-fabric-manta-peruana--169160983.html?spm=a2>

TI-Estilo-08 – Precio Promedio			TI – Estilo 08 – Precio Máximo			TI – Estilo 08 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Bolsa	\$45.00	--	Bolsa	\$45.00	--	Bolsa	\$45.00	--
Manta	\$9.00	\$6.52	Manta	\$9.00	\$6.52	Manta	\$9.00	\$6.52

Figuras 117, 118, 119. Precios para TI-Estilo 08
Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #9 (TI-Estilo-09) – Imitación de la técnica de Doble cara

Total de productos analizados: 11



Figura 120. TI-Estilo 09. Imagen de Ppunchay <https://spanish.alibaba.com/product-detail/typical-andean-tablecloth-standard-peru-106639455.html?spm=a2700.icbuShop.41413.21.166bb55cc3qJro>



Figura 121. TI-Estilo 09. Imagen de andeanalpacaco <https://www.ebay.com/usr/andeanalpacaco? trksid=p2047675.12559>



Figura 122. TI-Estilo 09. Imagen de andeanalpacaco <https://www.ebay.com/usr/andeanalpacaco? trksid=p2047675.12559>

TI-Estilo-09 – Precio Promedio		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Bolsa	\$48.00	--
Manta	\$64.58	\$38.70

TI – Estilo 09 – Precio Máximo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Bolsa	\$48.00	--
Manta	\$85.00	\$52.70

TI – Estilo 09 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Bolsa	\$48.00	--
Manta	\$16.00	\$2.18

Figuras 123, 124, 125. Precios para TI-Estilo 09. Elaboración propia.

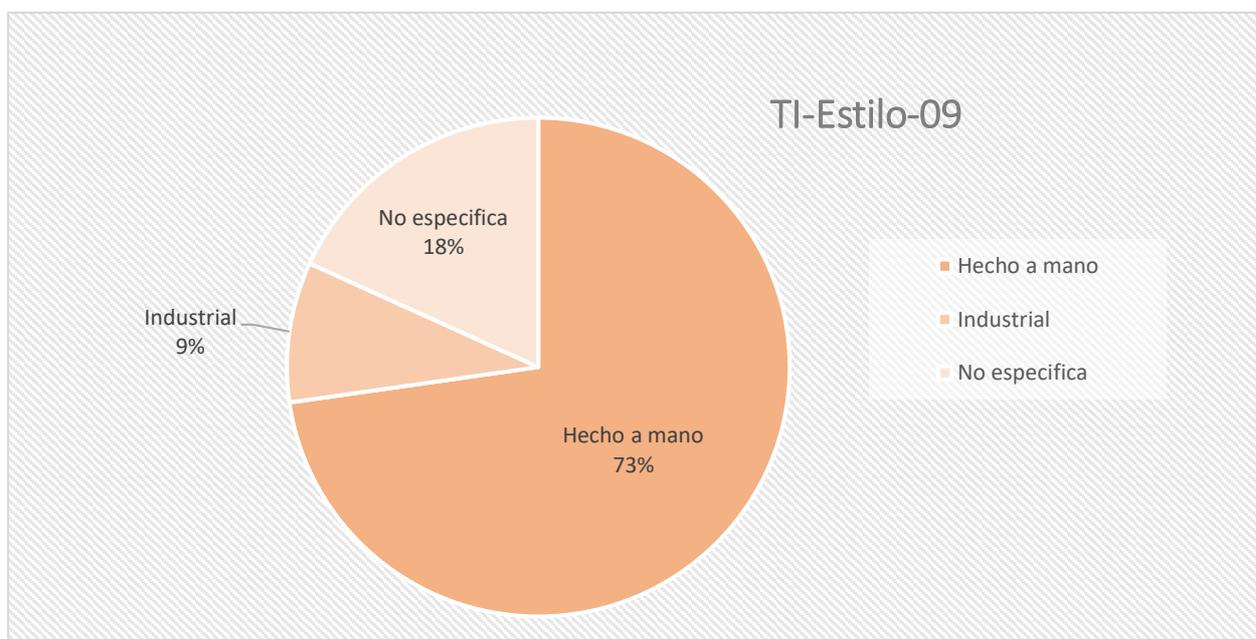


Figura 126. Supuesta producción para TI-Estilo 09. Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #10 (TI-Estilo-10) – Tela suave que imita los diseños de *chakana* y *Mayu q'inco* entre otros

Total de productos analizados: 9

Ninguno de los vendedores especificó como se elaboró su producto, si fue hecho a mano o a máquina.



Figura 127. TI-Estilo 10
Imagen de RominaPeru
https://www.etsy.com/listing/822254462/shamans-hooded-peruvian-ruana-purple?ref=shop_home_active_11&frs=1



Figura 128. TI-Estilo 10
Imagen de RominaPeru
https://www.etsy.com/listing/822235898/peruvian-ruana-maroon-hooded-peruvian?ref=shop_home_active_9&frs=1



Figura 129. TI-Estilo 10
Imagen de MayuCollection
https://www.etsy.com/listing/791357498/scarf-chio?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_search_query=scarf+peru&ref=



Figura 130. TI-Estilo 10
Imagen de AlpacaBlankets
https://www.etsy.com/listing/252300594/close-out-special-100-baby-alpaca-throw?ref=shop_home_active_42

TI-Estilo-10 – Precio Promedio			TI-Estilo-10 – Precio Máximo			TI-Estilo-10 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Producto	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Manta suave, Tipo 1	\$99.53	\$52.90	Manta suave, Tipo 1	\$138.29	\$66.49	Manta suave, Tipo 1	\$41.29	\$41.29
Poncho	\$127.00	--	Poncho	\$135.00	--	Poncho	\$119.00	--

Figuras 131, 132, 133. Precios para TI-Estilo 10.
Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #11 (TI-Estilo-11) – Tejido llano con colores *típicos*

Total de productos analizados: 1

El vendedor no especificó como elaboró su producto, si fue hecho a mano o a máquina.



Figura 134. TI-Estilo 11
 Imagen de ToKe InKa
<https://spanish.alibaba.com/product-detail/500-meters-peruvian-fabric-aguayo-manta-andina-craft-material-ethnic-fabric-rustic-fabric-peruvian-blanket-100-peru>

Figura 135. TI-Estilo 11
 Imagen de ToKe InKa
<https://spanish.alibaba.com/product-detail/500-meters-peruvian-fabric-aguayo-manta-andina-craft-material-ethnic-fabric-rustic-fabric-peruvian-blanket-100-peru>



Figura 136. TI-Estilo 11
 Imagen de ToKe InKa
<https://spanish.alibaba.com/product-detail/500-meters-peruvian-fabric-aguayo-manta-andina-craft-material-ethnic-fabric-rustic-fabric-peruvian-blanket-100-peru>

TI-ESTILO-11 – PRECIO		
Producto	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Tela	\$3.99	\$3.22

Figura 137. Precio para TI-Estilo 11.
 Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #12 (TI-Estilo-12) – Imitación de los diseños *Coco*, *Mayu q'enqo*, *T'anka ch'uru*, y *Ch'iñipuytu*

Total de productos analizados: 230



Figura 138.
Imagen de FiveMiniFeathers de https://www.etsy.com/listing/653924312/luxurious-alpaca?ref=shop_home_active_1



Figura 139.
Imagen de Modalatina de https://www.etsy.com/listing/773969099/luxury-alpaca-blankets-wool-blankets?ref=shop_home_active_128&pro=1&frs=1



Figura 140.
Imagen de alpaca_gabriel de https://www.ebay.com/usr/alpaca_gabriel?trksid=p2047675.12559



Figura 141.
Imagen de PiCraftDesign de https://www.etsy.com/listing/775244415/blanket-made-with-the-best-quality?ref=shop_home_active_13&frs=1



Figura 142.
Imagen de Modalatina de https://www.etsy.com/listing/773969099/luxury-alpaca-blankets-wool-blankets?ref=shop_home_active_128&pro=1&frs=1

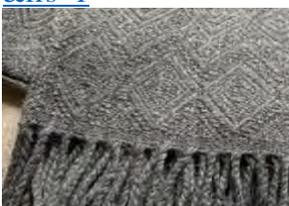


Figura 143.
Imagen de PeruvianAccentCo de https://www.etsy.com/listing/802076500/hand-loomed-alpaca-throw-blanket?ref=shop_home_active_77

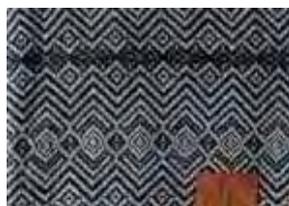


Figura 144.
Imagen de InkaStyleFrida de https://www.etsy.com/listing/746474530/blanket-alpaca-wool-scarf-inca-pattern?ref=shop_home_active_2



Figura 145.
Imagen de PiCraftDesign de https://www.etsy.com/listing/767349979/blanket-made-with-the-best-quality?ref=shop_home_active_4&frs=1



Figura 146.
Imagen de AlpacasWorld de https://www.etsy.com/shop/ALPACASWORLD?ref=simple-shop-header-name&listing_id=715579942



Figura 147.
Imagen de AlpacasWorld de https://www.etsy.com/shop/ALPACASWORLD?ref=simple-shop-header-name&listing_id=715579942



Figura 148.
Imagen de frazadasperu de https://www.etsy.com/listing/802470870/luxurious-peruvian-alpaca-wool-blanket?ref=shop_home_active_20&pro=1



Figura 149.
Imagen de nimbus_enterprises de https://www.ebay.com/usr/nimbus_enterprises?trksid=p2047675.12559

<i>TI-Estilo-12 – Precio Promedio</i>			<i>TI-Estilo-12 – Precio Máximo</i>			<i>TI-Estilo-12 – Precio Mínimo</i>		
<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>	<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>	<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>
<i>Manta suave, Tipo 1</i>	\$61.41	\$38.95	<i>Manta suave, Tipo 1</i>	\$160.00	\$100.77	<i>Manta suave, Tipo 1</i>	\$8.34	\$5.56

Figuras 150, 151, 152. Precios para TI-Estilo 12.
Elaboración propia.



Figura 153. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2019, min 0.37).



Figura 154. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2019, min 0.40).



Figura 155. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2018c, min 0.44).



Figura 156. Supuesta producción.
Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #13 (TI-Estilo-13) – Imitación de los diseños *Chakana* y *Mayu q'inco*

Total de productos analizados: 52



Figura 157. TI-Estilo 13.
Imagen de BohoHacienda
https://www.etsy.com/listing/769168866/alpaca-blanket-alpaca-throw-from-peru?ref=shop_home_active_18&sca=1



Figura 158. TI-Estilo 13.
Imagen de LanigansEmporium
https://www.etsy.com/listing/728603208/baby-alpaca-throws-peruvian-handmade?ref=shop_home_active_1



Figura 159. TI-Estilo 13.
Imagen de AlpacasWorld
https://www.etsy.com/shop/ALPACASWORLD?ref=simple-shop-header-name&listing_id=741525328



Figura 160. TI-Estilo 13.
Imagen de putuco
https://www.ebay.com/usr/putuco?_trksid=p2047675.l2559



Figura 161. TI-Estilo 13.
Imagen de Sanyork Fair Trade
https://www.amazon.com/Lavender-Brushed-Blanket-Pattern-SYFT000253/dp/B00OQHSSCK/ref=sr_1_9?dchild=1&keywords=blanket+peru&qid=160045897



Figura 162. TI-Estilo 13.
Imagen de Sanyork Fair Trade
https://www.amazon.com/Wholesale-Blanket-Friendly-Materials-000226/dp/B013OL3YD6/ref=sr_1_253?dchild=1&keywords=blanket+peru&qid=160045925

TI-Estilo-13 – Precio Pomedio			TI-Estilo-13 – Precio Máximo			TI-Estilo-13 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Manta suave, Tipo 2	\$73.73	\$30.68	Manta suave, Tipo 2	\$189.90	\$78.49	Manta suave, Tipo 2	\$20.90	\$7.18

Figuras 163, 164, 165. Precios para TI-Estilo 13.
Elaboración propia.



Figura 166. Telar industrial.
Imagen de tejidos Jom Matex (2018, min 0.01).



Figura 167. Telar industrial.
Imagen de Casilla (2017c, min 0.53).



Figura 168. Telar industrial.
Imagen de tejidos Jom Matex (2018, min 0.29).

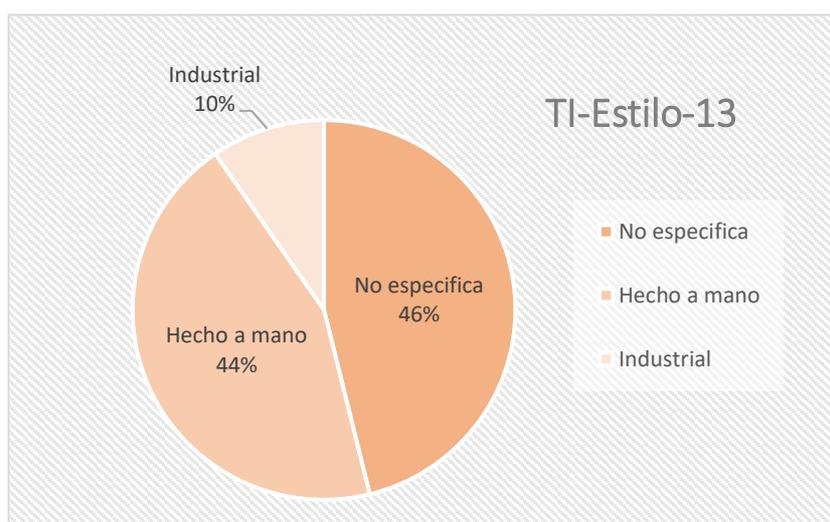


Figura 169. Supuesta producción.
Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #14 (TI-Estilo-14) – Imitación de los diseños *Llama* y *Chakana*

Total de productos analizados: 20



Figura 170. TI-Estilo 14.
Imagen de AlpacasWorld
https://www.etsy.com/shop/ALPACASWORLD?ref=simple-shop-header-name&listing_id=747414027



Figura 171. TI-Estilo 14.
Imagen de AlpacasWorld
https://www.etsy.com/shop/ALPACASWORLD?ref=simple-shop-header-name&listing_id=747414027



Figura 172. TI-Estilo 14.
Imagen de ApuRuna
https://www.etsy.com/shop/APURUNA?ref=simple-shop-header-name&listing_id=745545876



Figura 173. TI-Estilo 14.
Imagen de putuco
https://www.ebay.com/usr/putuco?_trksid=p2047675.l2559



Figura 174. TI-Estilo 14.
Imagen de LA ROSA COLUNGA MANUEL FELIPE ARTURO
<https://spanish.alibaba.com/product-detail/llamita-design-alpaca-wool-blanket-62568094189.html?spm=a2700.galleryofferlist.0.0.13ce4cec1YudIn>



Figura 175. TI-Estilo 14.
Imagen de putuco
https://www.ebay.com/usr/putuco?_trksid=p2047675.l2559

<i>TI-Estilo-14 – Precio Promedio</i>			<i>TI-Estilo-14 – Precio Máximo</i>			<i>TI-Estilo-14 – Precio Mínimo</i>		
<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>	<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>	<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>
<i>Manta suave, Tipo 2</i>	\$65.70	\$26.58	<i>Manta suave, Tipo 2</i>	\$189.90	\$73.81	<i>Manta suave, Tipo 2</i>	\$38.50	\$15.28
<i>Poncho</i>	\$149.99	--	<i>Poncho</i>	\$149.99	--	<i>Poncho</i>	\$149.99	--

Figuras 176, 177, 278. Precios para TI-Estilo 14.
Elaboración propia.

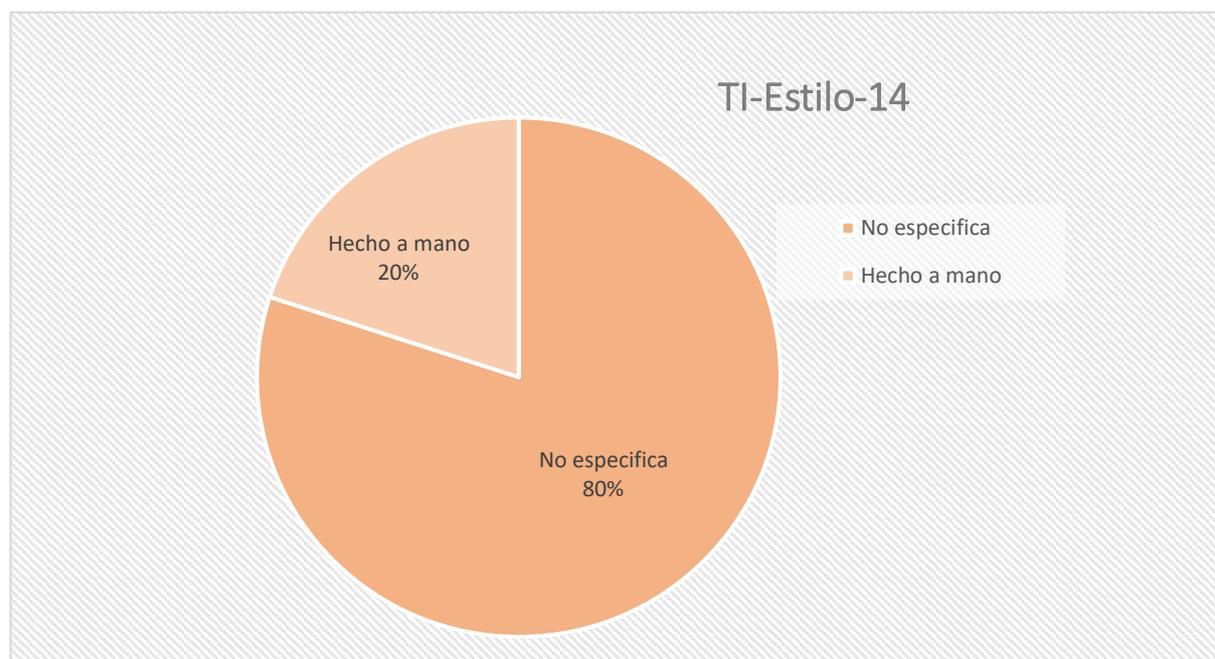


Figura 179. Supuesta producción para TI-Estilo 14.
Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #15 (TI-Estilo-15) – Imitación de los diseños *Mayu q'inco* y *puntas*
 Total de productos analizados: 42



Figura 180. TI-Estilo 15.
 Imagen de AlpacasWorld
https://www.etsy.com/shop/ALPACASWORLD?ref=simple-shop-header-name&listing_id=733552842



Figura 181. TI-Estilo 15.
 Imagen de AlpacasWorld
https://www.etsy.com/shop/ALPACASWORLD?ref=simple-shop-header-name&listing_id=733552842



Figura 182. TI-Estilo 15.
 Imagen de AlpacasWorld
https://www.etsy.com/shop/ALPACASWORLD?ref=simple-shop-header-name&listing_id=733552842



Figura 183. TI-Estilo 15.
 Imagen de AlpacasWorld
https://www.etsy.com/shop/ALPACASWORLD?ref=simple-shop-header-name&listing_id=733552842



Figura 184. TI-Estilo 15.
 Imagen de AlpacasWorld
https://www.etsy.com/shop/ALPACASWORLD?ref=simple-shop-header-name&listing_id=733552842



Figura 185. TI-Estilo 15.
 Imagen de AlpacasWorld
https://www.etsy.com/shop/ALPACASWORLD?ref=simple-shop-header-name&listing_id=733552842

<i>TI-Estilo-15 – Precio Promedio</i>			<i>TI-Estilo-15 – Precio Máximo</i>			<i>TI-Estilo-15 – Precio Mínimo</i>		
<i>Productos</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>	<i>Producto</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>	<i>Producto</i>	<i>Dólares</i>	<i>Metro Cuadrado de Tela</i>
<i>Manta suave, Tipo 2</i>	\$96.69	\$35.32	<i>Manta suave, Tipo 2</i>	\$189.90	93.32	<i>Manta suave, Tipo 2</i>	\$23.50	\$7.83
<i>Poncho</i>	\$149.90	--	<i>Poncho</i>	\$149.90	--	<i>Poncho</i>	\$149.90	--

Figuras 186, 187, 188. Precios de TI-Estilo 15.
 Elaboración propia.

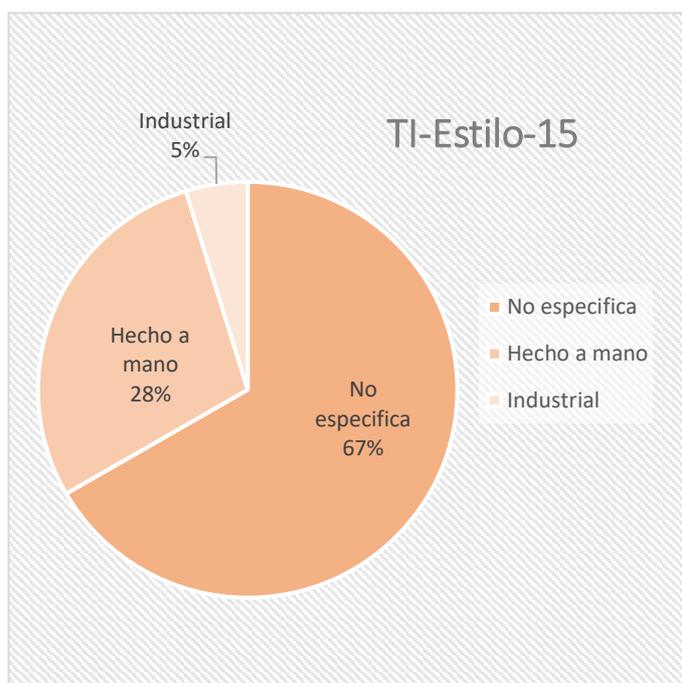


Figura 189. Supuesta producción para TI-Estilo 15.
Elaboración propia.

Estilo de Tela Industrial #16 (TI-Estilo-16) – Imitación del diseño *Chakana*

Total de productos analizados: 10

Ningún vendedor especificó como elaboró su producto, si fue hecho a mano o a máquina.



Figura 190. TI-Estilo 16.
Imagen de RominaPeru
https://www.etsy.com/listing/765767742/luxury-alpaca-wool-throw-blanket-premium?ref=shop_home_active_28&frs=1



Figura 191. TI-Estilo 16.
Imagen de RominaPeru
https://www.etsy.com/listing/819036903/luxury-throw-blanket-alpaca-black-sky?ref=shop_home_active_4&frs=1

TI-Estilo-16 – Precio Promedio			TI-Estilo-16 – Precio Máximo			TI-Estilo-16 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Manta suave, Tipo 2	115.38	38.54	Manta suave, Tipo 2	124.95	41.74	Manta suave, Tipo 2	109.00	36.41

Figuras 192, 193, 194. Precios de TI-Estilo 16.
Elaboración propia.

Anexo 13: Telas de producción incierta

Las siguientes telas –que aparentemente replican la técnica de doble cara y *pata pally* en sí– parecen ser hechas en telar a pedal, una hipótesis que aún no se descarta. Sin embargo, se sospecha que lo más probable es que se produjeran en un telar industrial ya que vienen en rollos grandes y porque se encontró un video de un telar industrial tejiendo los diseños aparentemente en la misma técnica de doble cara: https://www.youtube.com/watch?v=sY50GthseM&ab_channel=FredyCasilla (Casilla 2018d).



Figura 195. El diseño *q'iswa*. Imagen de LaCholitayElLobo https://www.etsy.com/listing/807497305/colorful-fabrics-ethnic-textileaguay?ref=shop_home_active_24



Figura 196. El diseño *puntas*. Imagen de LaCholitayElLobo https://www.etsy.com/listing/500201123/peruvian-fabric-fabrics-with-cheerful?ref=shop_home_active_22



Figura 197. El diseño *Huacacñawi*. Imagen de LaCholitayElLobo https://www.etsy.com/listing/500201123/peruvian-fabric-fabrics-with-cheerful?ref=shop_home_active_22



Figura 198. El diseño *Mayu inti*. Imagen de LaCholitayElLobo https://www.etsy.com/listing/616087334/peruvian-fabric-fabrics-with-cheerful?ref=shop_home_active_23



Figura 199. Técnica de *pata pally*. Imagen de phileasfox1 <https://www.ebay.com/usr/phileasfox1?trksid=p2047675.12559>



Figura 200. Técnica de *ley*. Imagen de coresdoperu https://www.etsy.com/listing/629040523/peruvian-ethnic-blanket?ref=shop_home_active_3&cns=1



Figura 201. Los diseños *Coco*, *Tanka ch'uru*, y *kuti*.
Imagen de AndeanShop
https://www.etsy.com/listing/545518703/sale-10-off-genuine-aguayo-bolivian?ref=shop_home_feat_2&pro=1



Figura 202.
Imagen de AndeanShop
https://www.etsy.com/listing/545518703/sale-10-off-genuine-aguayo-bolivian?ref=shop_home_feat_2&pro=1



Figura 203. El diseño *luraypu*.
Imagen de vendedor anónimo
<https://articulo.mercadolibre.com.pe/MPE-434382762-aguayos-awayo-manta-por-rollo-x-mayor-JM?noIndex=true&quantity=1>



Figura 204. El diseño *luraypu*.
Imagen de vendedor anónimo
<https://articulo.mercadolibre.com.pe/MPE-434382762-aguayos-awayo-manta-por-rollo-x-mayor-JM?noIndex=true&quantity=1>



Figura 205. El diseño *luraypu*.
Imagen de LaCholitayElLobo
https://www.etsy.com/listing/500201435/peruvian-fabric-fabrics-with-cheerful?ref=shop_home_active_20



Figura 206. El diseño *luraypu*.
Imagen de coresdoperu
https://www.etsy.com/listing/629040523/peruvian-ethnic-blanket?ref=shop_home_active_3&cns=1



Figura 207. Telar industrial aparentemente tejiendo los diseños *luraypu* y *jakakuj sisan* en la técnica de doble cara.
Imagen de Casilla (2018d, min 0-50).



Figura 208. Telar industrial aparentemente tejiendo los diseños *luraypu* y *jakakuj sisan* en la técnica de doble cara.
Imagen de Casilla (2018d, min 1.03).



Figura 209. Telar industrial aparentemente tejiendo los diseños *luraypu* y *jakakuj sisan* en la técnica de doble cara.
Imagen de Casilla (2018d, min 0.44).

Anexo 14: Máquinas semi-industriales e industriales de punto



Figuras 210 y 211. Máquina semi-industrial de punto; un operado debe pasar de un lado al otro una suerte de lanzador que teje los puntos.

Imagen de Accuratex (2018f, min 0.24 y 1.23).



Figura 212. Máquina automatizada de punto que vende la empresa Accuratex.

Imagen de Accuratex (2018e, min 1.07).



Figura 213. Máquina automatizada de punto que vende la empresa Accuratex.

Imagen de Accuratex (2019b, min 1.41).



Figura 214. Máquina de punto automatizado el Flash RTX v. 2021.
 Imagen de Accuratex
<https://www.facebook.com/Accuratex1/photos/1985600484912314/>



Figura 215. Máquina de punto automatizado el Flash RTX v. 2021.
 Imagen de Accuratex
<https://www.facebook.com/Accuratex1/photos/1985573441581685/>



Figura 216. Máquina de punto automatizado el Flash RTX v. 2021.
 Imagen de Accuratex
<https://www.facebook.com/Accuratex1/photos/1797715733700791/>



Figura 217. Máquina de punto automatizado el Flash RTX v. 2021.
 Imagen de Accuratex
<https://www.facebook.com/Accuratex1/photos/1797715547034143/>

Anexo 15: Videos de máquinas semi-industriales e industriales fabricando prendas en punto

Tabla 5

Videos de máquinas semi-industriales e industriales de punto fabricando prendas que imitan la tecnología textil de Cusco

Video	Estilo de prenda de punto	Tipo de Máquina de punto	Enlace	Citación
Vid-23	KI-Estilo-01; KI-Estilo-04; KI-Estilo-09	---	https://www.youtube.com/watch?v=XTNf6Azm-PQ&ab_channel=Accuratex	(Accuratex S.f.)
Vid-24	KI-Estilo-04; KI-Estilo-09	---	https://www.youtube.com/watch?v=vumF4TsTK7g&ab_channel=Accuratex	(Accuratex 2013)
Vid-25	KI-Estilo-04	---	https://www.facebook.com/169472313191816/videos/1132391286962877	(Accuratex 2018a)
Vid-26	KI-Estilo-02	---	https://www.youtube.com/watch?v=TNILTsoJ4Ug&ab_channel=Accuratex	(Accuratex 2018b)
Vid-27	KI-Estilo-04; KI-Estilo-05	---	https://www.accuratex.com/maquina-tejedora-de-chompa-nueva/	(Accuratex 2018c)
Vid-28	---	---	https://www.youtube.com/watch?v=siDfwTuIDHQ&ab_channel=Accuratex	(Accuratex 2018d)
Vid-29	KI-Estilo-01; KI-Estilo-04; KI-Estilo-05; KI-Estilo-08; KI-Estilo-09; KI-Estilo-18	---	https://www.facebook.com/Accuratex1/videos/2474225576185463/	(Accuratex 2018e)
Vid-30	KI-Estilo-04; KI-Estilo-09	---	https://www.youtube.com/watch?v=lZbpxSgGX60&ab_channel=Accuratex	(Accuratex 2018f)
Vid-31	KI-Estilo-02; KI-Estilo-03	---	https://www.youtube.com/watch?v=7f43VYVto8k&ab_channel=Accuratex	(Accuratex 2019a)
Vid-32	KI-Estilo-02	---	https://www.youtube.com/watch?v=TBtrDgIsgEE&ab_channel=Accuratex	(Accuratex 2019b)
Vid-33	KI-Estilo-02; KI-Estilo-04	---	https://www.youtube.com/watch?v=bb4BDOTDJPk&ab_channel=Accuratex	(Accuratex 2019c)
Vid-34	KI-Estilo-17;	Stoll CMS 420E Multi galga	https://www.facebook.com/tomtailorsac/videos/813659005736354/	(Tom Tailor S.A.C. 2019a)
Vid-35	KI-Estilo-06	Stoll CMS.	https://www.facebook.com/watch/live/?v=2800138290004956&ref=watch_permalink	(Tom Tailor S.A.C. 2019b)
Vid-36	---	Stoll CMS 822 Jacquard	https://www.facebook.com/watch/?v=581010679024953	(Tom Tailor S.A.C. 2018c)
Vid-37	---	Stoll CMS 822	https://www.facebook.com/watch/live/?v=258146691519427&ref=watch_permalink	(Tom Tailor S.A.C. 2018b)
Vid-38	KI-Estilo-06; KI-Estilo-17	Stoll CMS 530HP	https://www.facebook.com/watch/?v=1640936932665717	(Tom Tailor S.A.C. 2018a)

Elaboración propia.

Anexo 16: Prendas industriales de punto

Los siguientes datos representan una investigación de prendas industriales de punto –marcadas como provenientes de Perú– a la venta en línea en cinco sitios: Etsy, Ebay, Amazon, Mercado Libre y Alibaba.com. Debido a la pandemia de Covid-19, se eligió una investigación virtual en lugar de una investigación de campo en los mercados de la región de Cusco. Consecuentemente, este anexo proporciona datos específicos acerca del mercado en línea, lo cual también proporciona una buena idea del mercado local en la región de Cusco. No se logró distinguir entre prendas producidas en la máquina semi-industrial de punto y la máquina industrial de punto. Por lo tanto, los siguientes datos podrían reflejar productos fabricados en cualquiera de las dos máquinas.

Estilo de prenda industrial de punto #1 (KI-Estilo-01) – Diseños *T'anka ch'uru* y *Puntas*

Total de productos analizados: 192



Figura 218. KI-Estilo 01. Imagen de peruvianincaproducts https://www.etsy.com/shop/peruvianincaproducts?ref=simple-shop-header-name&listing_id=706547260



Figura 219. KI-Estilo 01. Imagen de ArtesaniaYONOSE https://www.etsy.com/listing/784380238/fluffy-alpaca-sweater-real-alpaca-wool?ref=shop_home_active_1



Figura 220. KI-Estilo 01. Imagen de PERUVIANCHERRIES https://www.etsy.com/listing/742878985/alpaca-sweater-unisex-alpaca-sweater?ref=shop_home_active_47

KI-Estilo-01 – Precio Promedio			Ki-Estilo-01 – Precio Máximo			Ki-Estilo-01 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado De Tela
Chompa	\$57.16	--	Chompa	\$110.62	--	Chompa	\$7.78	--

Figuras 221, 222, 223. Tablas de precios para KI-Estilo 01
Tablas elaboradas por la autora.

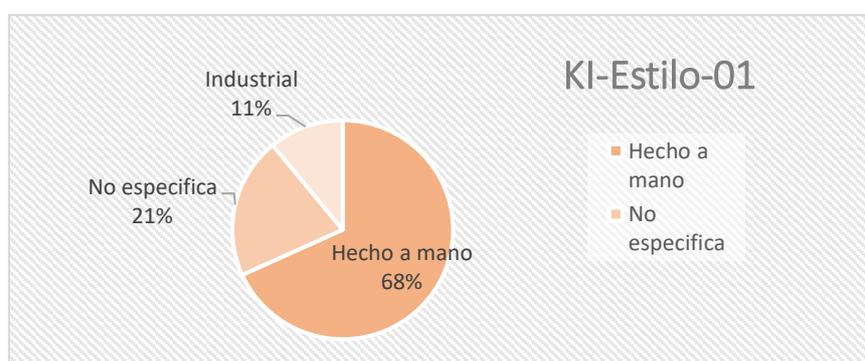


Figura 224. Supuesta producción para KI-Estilo 01.
Elaboración propia.



Figura 225. Máquina automatizada de punto tejiendo KI-Estilo 01.
Imagen de Accuratex (2019a, min 0.54).



Figura 226. La Flash Versión 2018-1 –máquina automatizada de punto– que puede tejer KI-Estilo 01.

Imagen de Accuratex <https://www.accuratex.com/maquina-tejedora-de-chompa-nueva/>



Figura 227. Con la Flash Versión 2018-1 se puede tejer varios estilos, incluyendo el KI-Estilo 01.

Imagen de Accuratex <https://www.accuratex.com/maquina-tejedora-de-chompa-nueva/>

Estilo de prenda industrial de punto #2 (KI-Estilo-02) – Diseños de llamas y *chakana*

Total de productos analizados: 45



Figura 228. KI-Estilo 02. Imagen de CELITAS DESIGN

https://www.amazon.com/Sweater-Crew-Neck-Llamas-Large/dp/B077SWCRMQ/ref=sr_1_25?dchild=1&keywords=sweater+peru&qid=1600868955&sr=8-25



Figura 229. KI-Estilo 02. Imagen de RominaPeru

https://www.etsy.com/listing/744697174/unisex-brown-alpaca-sweater-crewneck?ref=shop_home_active_180&pro=1&frs=1



Figura 230. KI-Estilo 02. Imagen de pinchoponcho

https://www.etsy.com/listing/842327928/alpaca-wool-jumper-peruvian-jumper?ref=shop_home_active_1

Ki-Estilo-02 – Precio Promedio			Ki-Estilo-02 – Precio Máximo			Ki-Estilo-02 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$44.75	--	Chompa	\$89.00	--	Chompa	\$8.00	--

Figuras 231, 232, 233. Precios para KI-Estilo 02. Elaboración propia.

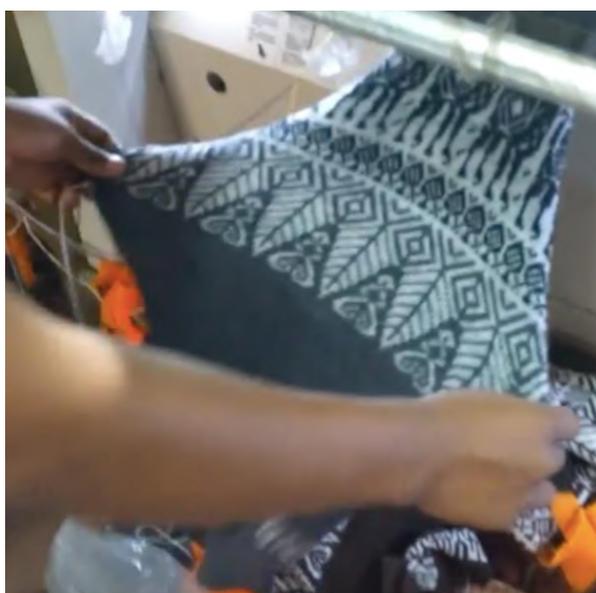


Figura 234. Máquina industrial de punto. Imagen de Accuratex (2018b, min 1.57).



Figura 235. Máquina industrial de punto. Imagen de Accuratex (2018b, min 2.17).



Figura 236. Máquina industrial de punto. Imagen de Accuratex (2018b, min 2.09).



Figura 237. Máquina industrial de punto. Imagen de Accuratex (2018b, min 0.00).

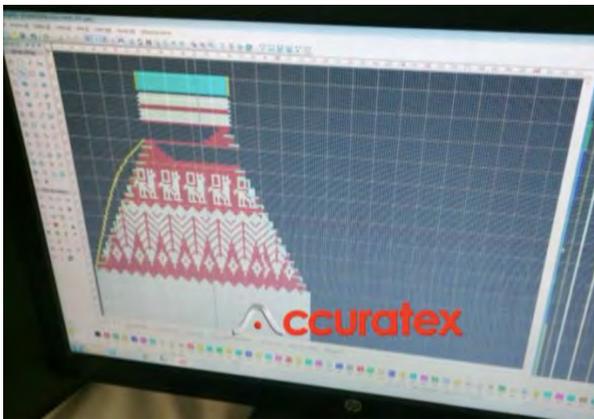


Figura 238. Máquina industrial de punto. Imagen de Accuratex (2018d, min 0.05).

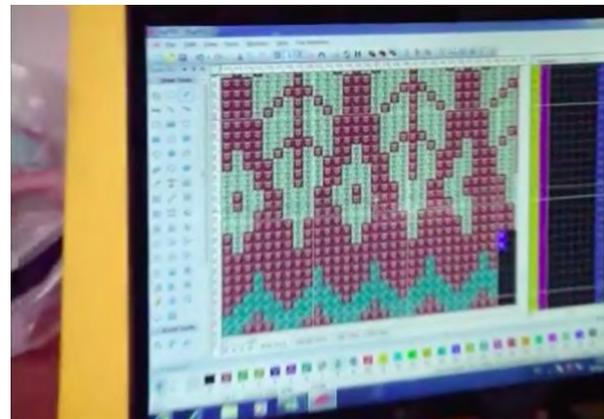


Figura 239. Máquina industrial de punto. Imagen de Accuratex (2013, min 2.27).

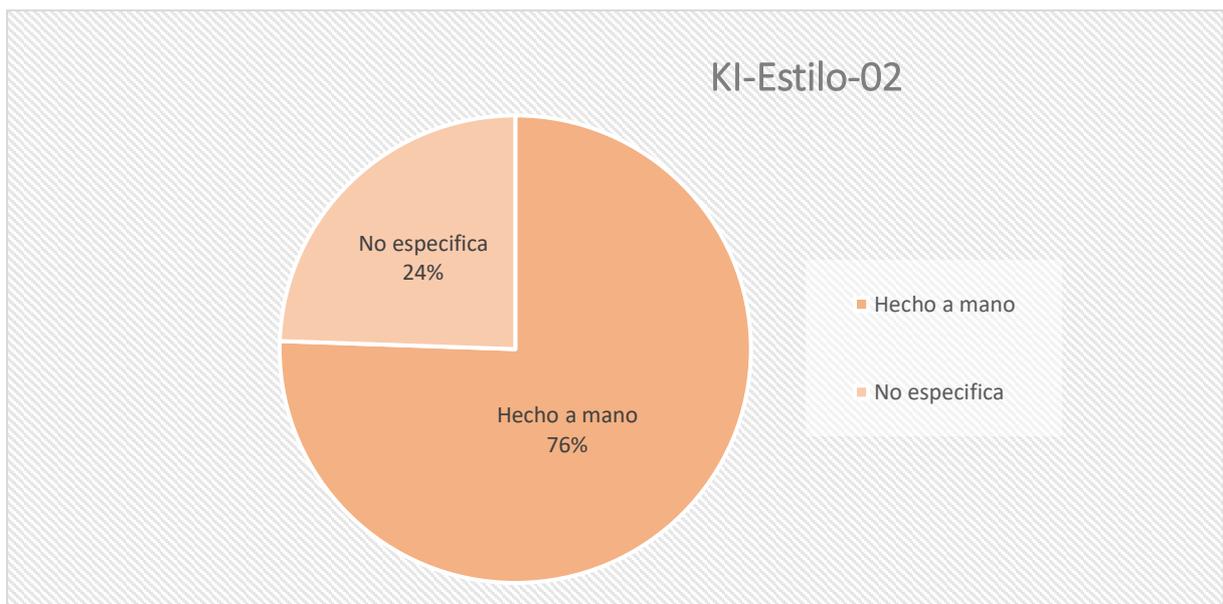


Figura 240. Supuesta producción. Elaboración propia.

Estilo de prenda industrial de punto # 3 (KI-Estilo-03) – Diseños de llamas y *kuskan jakakuj sisan*
 Total de productos analizados: 26



Figura 241. KI-Estilo 03.
 Imagen de RominaPeru
https://www.etsy.com/listing/755843436/pullover-sweaters-beige-long-sleeve?ref=shop_home_active_182&pro=1&frs=1



Figura 242. KI-Estilo 03.
 Imagen de RominaPeru
https://www.etsy.com/listing/755843436/pullover-sweaters-beige-long-sleeve?ref=shop_home_active_182&pro=1&frs=1



Figura 243. KI-Estilo 03.
 Imagen de RominaPeru
https://www.etsy.com/listing/776886071/alpaca-sweater-unisex-dark-green-crew?ref=shop_home_active_158&pro=1&frs=1

Ki-Estilo-03 – Precio Promedio			Ki-Estilo-03 – Precio Máximo			Ki-Estilo-03 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$43.83	--	Chompa	\$64.89	--	Chompa	\$9.60	--

Figuras 244, 245, 246. Precios para KI-Estilo 02.
 Elaboración propia.

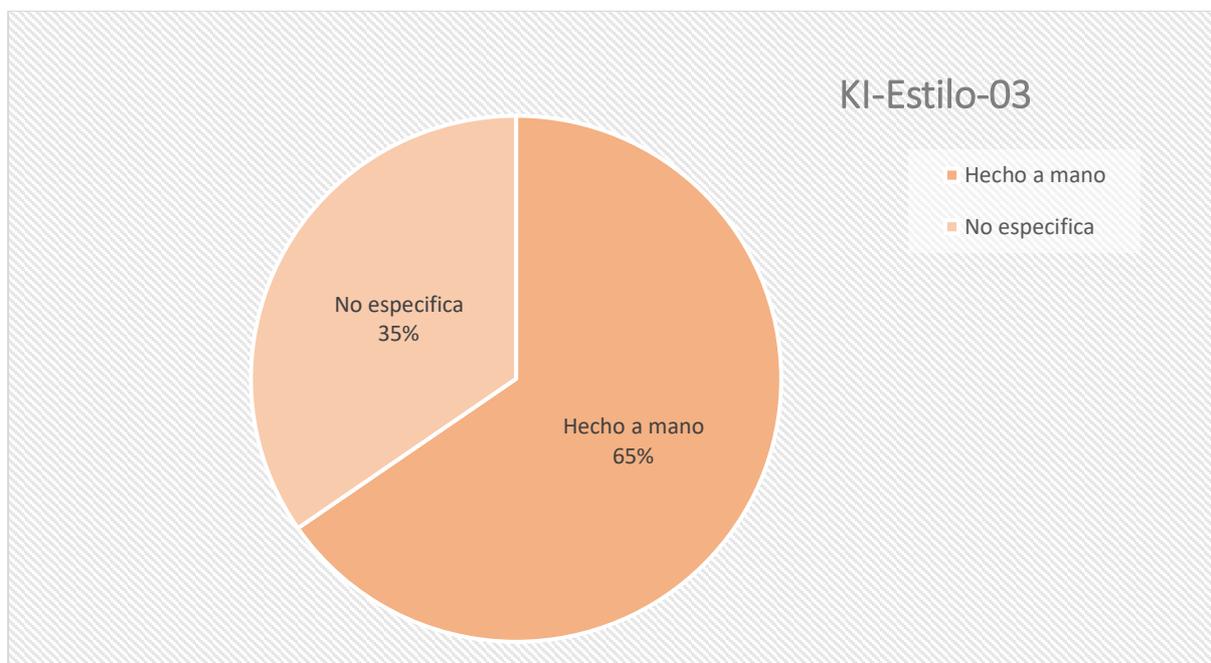


Figura 247. Supuesta producción.
 Elaboración propia.

Estilo de prenda industrial de punto #4 (KI-Estilo-04) – Diseños de llamas y Tanka ch’uru

Total de productos analizados: 245



Figura 248. KI-Estilo 04. Imagen de FlyingAppleVintage https://www.etsy.com/listing/729034066/90s-peruvian-alpaca-fringe-sweater-extra?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga



Figura 249. KI-Estilo 04. Imagen de RominaPeru https://www.etsy.com/listing/781749231/sweater-alpaca-blue-hooded-alpaca-blue?ref=shop_home_active_127&pro=1&frs=1



Figura 250. KI-Estilo 04. Imagen de LittleVintageMouse https://www.etsy.com/listing/675296730/vintage-peruvian-alpaca-knit-sweater?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_sear

Ki-Estilo-04 – Precio Promedio			Ki-Estilo-04 – Precio Máximo			Ki-Estilo-04 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$47.15	--	Chompa	\$120.00	--	Chompa	\$7.78	--

Figuras 251, 252, 253. Precios para KI-Estilo 04. Elaboración propia.



Figura 254. KI-Estilo 04. Imagen de Accuratex (2018d, min 0.19).



Figura 255. KI-Estilo 04. Imagen de Accuratex (2018d, min 1.03).

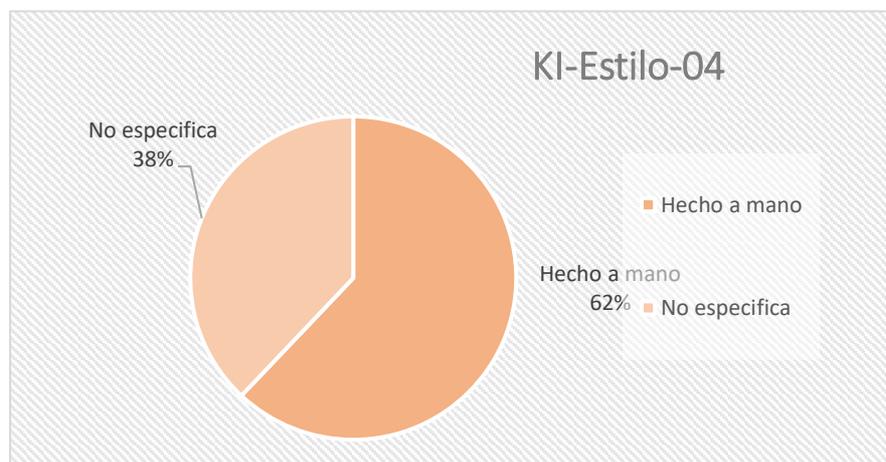


Figura 256. Supuesta producción. Elaboración propia.

Estilo de prenda industrial de punto #5 (KI-Estilo-05) – Diseños de llamas y chakanas

Total de tejidos analizados: 82

Ver figura 227 y 228 para fotos de la máquina que produce esta chompa.



Figura 257. KI-Estilo 05. Imagen de Allpaka https://www.etsy.com/shop/Allpaka?ref=simple-shop-header-name&listing_id=772497844



Figura 258. KI-Estilo 05. Imagen de PrincipalVintage https://www.etsy.com/listing/731572135/vintage-knit-sweater-mens-medium-size?ref=shop_home_active_127&pro=1



Figura 259. KI-Estilo 05. Imagen de pinchoponcho https://www.etsy.com/listing/823024524/brick-color-alpaca-wool-jumper-alpaca?ref=shop_home_active_26

KI-Estilo-05 – Precio Promedio			KI-Estilo-05 – Precio Máximo			KI-Estilo-05 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$48.53	--	Chompa	\$196.95	--	Chompa	\$7.50	--

Figuras 260, 261, 262. Precios para KI-Estilo 05. Elaboración propia.

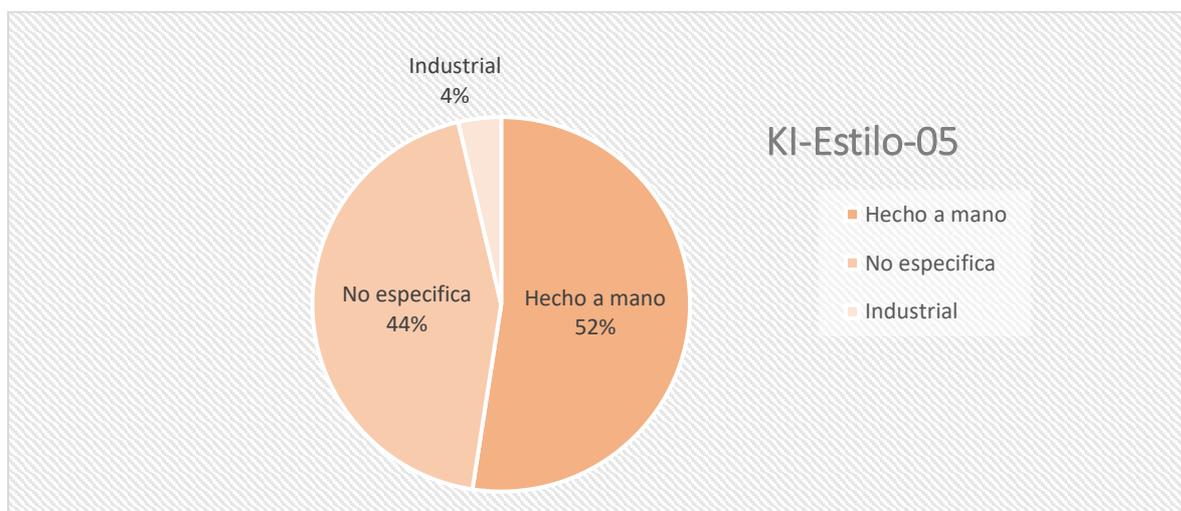


Figura 263. Supuesta producción. Elaboración propia.

Estilo de prenda industrial de punto #6 (KI-Estilo-06) – Diseños varios

Total de tejidos analizados: 41



Figura 264. Imagen de RealPeruvianAlpaca https://www.etsy.com/listing/755822967/mens-hand-knitted-winter-peruvian-alpaca?ref=shop_home_active_11&frs=1



Figura 265. Imagen de AlpacaCusco https://www.etsy.com/listing/782313367/alpaca-wool-sweater-zip-up-jumper-hooded?ref=shop_home_active_104&frs=1



Figura 266. Imagen de RealPeruvianAlpaca https://www.etsy.com/listing/756308839/stylish-mens-alpaca-winter-sweater-hand?ref=shop_home_active_18



Figura 267. Imagen de InkitaUK https://www.etsy.com/listing/644671187/light-blue-alpaca-wool-warm-cardigan?ref=shop_home_active_127



Figura 268. Imagen de PinchoPoncho https://www.etsy.com/listing/823620030/alpaca-clothingalpaca-jumper-winter?ref=shop_home_active_18

Ki-Estilo-06 – Precio Promedio			Ki-Estilo-06 – Precio Máximo			Ki-Estilo-06 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$63.27	--	Chompa	\$200.00	--	Chompa	\$7.78	--

Figuras 269, 270, 271. Precios para KI-Estilo 06.

Elaboración propia.



Figura 272. Máquina de punto industrial. Imagen de Tom Tailor S.A.C. (2019b, min 1.27).



Figura 273. Máquina de punto industrial. Imagen de Tom Tailor S.A.C. (2019b, min 0.13).



Figura 274. Máquina de punto industrial. Imagen de Tom Tailor S.A.C. (2018a, min 1.04).



Figura 275. "STOLL La manera correcta para tejer en punto". Imagen de Tom Tailor S.A.C. (2018a, min 1.39).



Figura 276. Máquina de punto industrial. Imagen de Tom Tailor S.A.C. (2018a, min 0.31).



Figura 277. Máquina de punto industrial. Imagen de Tom Tailor S.A.C. (2018a, min 1.35).



Figura 278. Supuesta producción. Elaboración propia.

Estilo de prenda industrial de punto (KI-Estilo-07) – Diseños varios

Total de tejidos analizados: 5

Los cinco productos en KI-Estilo-07 fueron marcados como *hechos a mano*.



Figura 279. KI-Estilo 07
Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte?trksid=p2047675.12559>



Figura 280. KI-Estilo 07
Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte?trksid=p2047675.12559>



Figura 281. KI-Estilo 07
Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte?trksid=p2047675.12559>

Ki-Estilo-07 – Precio Promedio			Ki-Estilo-07 – Precio Máximo			Ki-Estilo-07 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$77.99	--	Chompa	\$91.96	--	Chompa	\$68.68	--

Figuras 2842 283, 284. Precios para KI-Estilo 07.
Elaboración propia.

Estilo de Prenda Industrial #8 (KI-Estilo-08) – Diseños *Mayu q'engo* y *Q'iswa*

Total de tejidos analizados: 51



Figura 285. KI-Estilo 08.
Imagen de Allpaka
https://www.etsy.com/shop/Allpaka?ref=simple-shop-header-name&listing_id=776435990



Figura 286. KI-Estilo 08.
Imagen de Busstopshop
https://www.etsy.com/listing/743114390/butter-yellow-vintage-alpaca-hoodie?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_search



Figura 287. KI-Estilo 08.
Imagen de Allpaka
https://www.etsy.com/shop/Allpaka?ref=simple-shop-header-name&listing_id=790315079

Ki-Estilo-08 – Precio Promedio			Ki-Estilo-08 – Precio Máximo			Ki-Estilo-08 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$43.32	--	Chompa	\$94.34	--	Chompa	\$3.56	--

Figuras 288, 289, 290. Precios para KI-Estilo 08.
Elaboración propia.

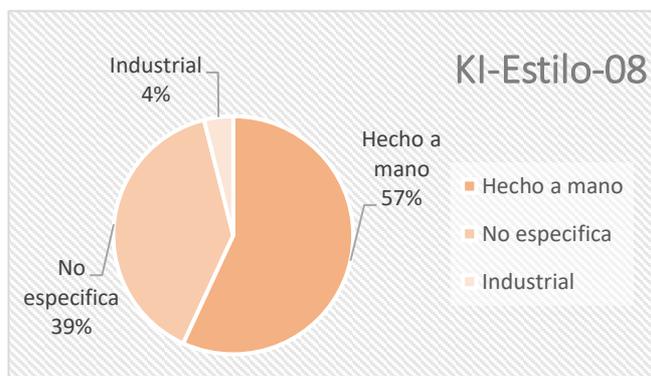


Figura 291. Supuesta producción.
Elaboración propia.

Estilo de prenda industrial de punto #9 (KI-Estilo-09) – Diseños de llamas

Total de tejidos analizados: 42



Figura 292.
Imagen de Allpaka
https://www.etsy.com/shop/Allpaka?ref=simple-shop-header-name&listing_id=782313367



Figura 293. KI-Estilo 09.
Imagen de peruvianinkaproducts
https://www.etsy.com/shop/peruvianinkaproducts?ref=simple-shop-header-name&listing_id=779411345



Figura 294. KI-Estilo 09.
Imagen de putuco
<https://www.ebay.com/usr/putuco?trksid=p2047675.12559>

Ki-Estilo-09 – Precio Promedio			Ki-Estilo-09 – Precio Máximo			Ki-Estilo-09 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$42.82	--	Chompa	\$81.37	--	Chompa	\$7.50	--

Figuras 295, 296, 297. Precios para KI-Estilo 09.
Elaboración propia.



Figura 298. Máquina de punto industrial. Imagen de Accuratex (2018e, min 0.48).



Figura 299. Máquina de punto industrial. Imagen de Accuratex (2018e, min 1.08).



Figura 300. Máquina de punto industrial. Imagen de Accuratex (2019a, min 0.51).

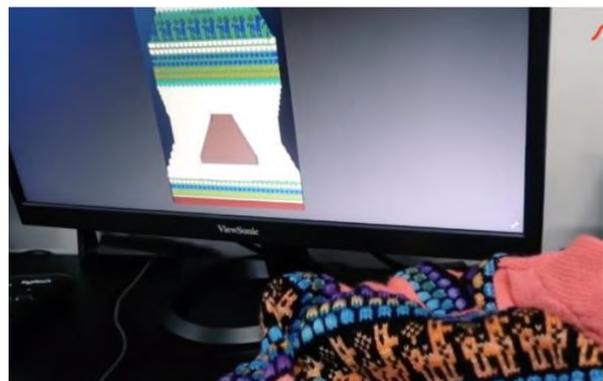


Figura 301. Máquina de punto industrial. Imagen de Accuratex (2019a, min 0.37).

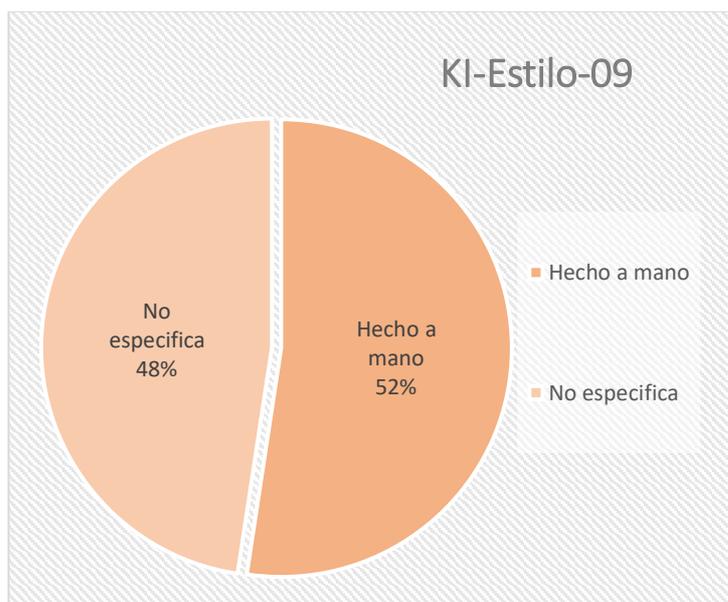


Figura 302. Supuesta producción para KI-Estilo 09. Elaboración propia.

Estilo de prenda industrial de punto #10 (KI-Estilo-10) – Diseños de *kuti* y *pacay*

Total de tejidos analizados: 7



Figura 303. KI-Estilo 10
Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte?trksid=p2047675.12559>



Figura 304. KI-Estilo 10
Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte?trksid=p2047675.12559>



Figura 305. KI-Estilo 10
Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte?trksid=p2047675.12559>

KI-Estilo-10 – Precio Promedio			KI-Estilo-10 – Precio Máximo			KI-Estilo-10 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$75.33	--	Chompa	\$80.32	--	Chompa	\$68.68	--

Figuras 306, 307, 308. Precios para KI-Estilo 10.
Elaboración propia.

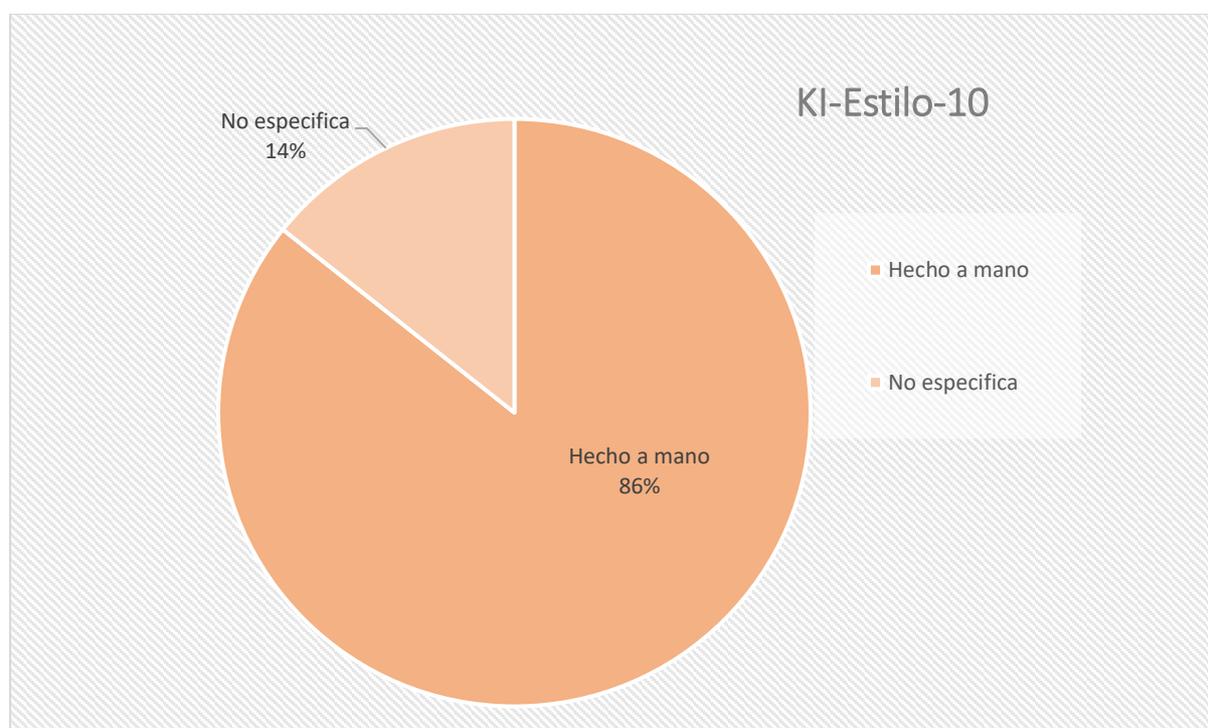


Figura 309. Supuesta producción para KI-Estilo 10.
Elaboración propia.

Estilo de prenda industrial de punto #11 (KI-Estilo-11) – Diseño de llamas

Total de tejidos analizados: 7



Figura 310. KI-Estilo 11.
Imagen de RAYMIS
https://www.amazon.com/s?rh=n%3A7141123011%2Cp_4%3ARaymis&ref=bl_sl_s_ap_web_7141123011



Figura 311. KI-Estilo 11.
Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte?trksid=p2047675.l2559>



Figura 312. KI-Estilo 11.
Imagen de andeanalpacaco
<https://www.ebay.com/usr/andeanalpacaco?trksid=p2047675.l2559>

Ki-Estilo-11 – Precio Promedio			Ki-Estilo-11 – Precio Máximo			Ki-Estilo-11 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$41.76	--	Chompa	\$69.73	--	Chompa	\$16.67	--

Figuras 313, 314, 315: Tablas de precios para KI-Estilo 11.
Tablas elaboradas por la autora.



Figura 316. Supuesta producción para KI-Estilo 11.
Elaboración propia.

Estilo de prenda industrial de punto #12 (KI-Estilo-12) – Diseños de llamas e *Inti*

Total de tejidos analizados: 3

Los tres productos en KI-Estilo-12 fueron marcados como *hechos a mano*.

Ki-Estilo-12 – Precio Promedio			Ki-estilo-12 – precio máximo			Ki-Estilo-12 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$70.86	--	Chompa	\$87.30	--	Chompa	\$44.95	--

Figuras 317, 318, 319. Precios para KI-Estilo 12.
Elaboración propia.



Figura 320. KI-Estilo 12.
Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte? trksid=p2047675.12559>



Figura 321. KI-Estilo 12.
Imagen de andeanalpacaco
<https://www.ebay.com/usr/andeanalpacaco? trksid=p2047675.12559>



Figura 322. KI-Estilo 12.
Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte? trksid=p2047675.12559>

Estilo de prenda industrial de punto #13 (KI-Estilo-13) – Diseños de Chakana y llamas

Total de tejidos analizados: 16



Figura 323.
Imagen de NativeSeedTribe
https://www.etsy.com/listing/646392418/warm-handmade-peruvian-alpaca-wool?ref=shop_home_active_3



Figura 324.
Imagen de honey..coco
<https://www.ebay.com/user/honey..coco? trksid=p2047675.12559>



Figura 325.
Imagen de Andeanalpacaco
<https://www.ebay.com/usr/andeanalpacaco? trksid=p2047675.12559>

Ki-Estilo-13 – Precio Promedio			Ki-Estilo-13 – Precio Máximo			Ki-Estilo-13 – Precio Mínimo		
Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela	Productos	Dólares	Metro Cuadrado de Tela
Chompa	\$55.02	--	Chompa	\$77.00	--	Chompa	\$39.95	--

Figuras 326, 327, 328. Precios para KI-Estilo 13.
Elaboración propia.

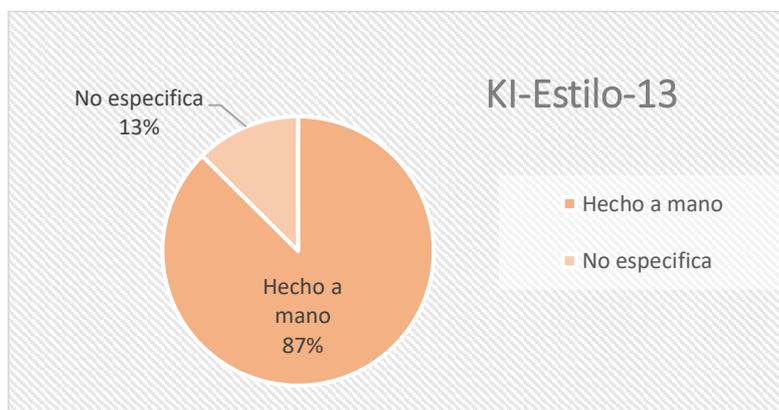


Figura 329. Supuesta producción.
Elaboración propia.

Anexo 17: Diseños en las telas y prendas industriales que imitan los diseños de las comunidades de Cusco

Telas y prendas industriales



Figura 330. La composición de telas industriales imita la de un textil andino.

Imagen de Dolphin5810
<https://www.ebay.com/usr/dolphin5810?trksid=p2047675.12559>

Diseño o técnica original



Figura 331. Textil de la comunidad de Acopia.

Imagen de CTTC.



Figura 332. Copia del diseño de llamas.

Imagen de AlpacaTouch
https://www.etsy.com/listing/758430695/2-pack-sale-15-off-bolivian-peruvian?ref=shop_home_active_41&pro=1



Figura 333. Diseño de llamas en un *chullo* de Huacatinco.

Imagen de CTTC.



Figura 334. Copia del diseño Condor.

Imagen de Peruvianfootprints
https://www.etsy.com/listing/557706040/free-shipping-christmas-gift-ancient?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_sear=



Figura 335. Condor, Choquecancha.

Imagen de Callañaupa (2009, 81).



Figura 336. Copia del diseño *Q'ocha* entre otros.
Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte? trksid=p2047675.12559>



Figura 337. *Q'ocha* con *papa tika* y otros, Accha Alta.
Imagen de CTTC.



Figura 338. Copia del diseño *Q'enti*.
Imagen de fabiaanavip
<https://www.ebay.com/usr/fabiaanavip? trksid=p2047675.12559>



Figura 339. *Q'enti* (Picaflor con flores), Pitumarca.
Imagen de Callañaupa (2009, 82).



Figura 340. Copia del diseño Araña.
Imagen de fabiaanavip
<https://www.ebay.com/usr/fabiaanavip? trksid=p2047675.12559>



Figura 341. Araña en la técnica de *pata pally*, Chinchero. Imagen de Callañaupa (2012, 133).



Figura 342. Copia del diseño *Truchac huactan*.
Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte? trksid=p2047675.12559>



Figura 343. *Truchac huactan*, Santa Cruz de Sallac.
Imagen de Callañaupa (2012, 105).



Figura 344. Copia del diseño *Kuti*.
 Imagen de PeruFabric
https://www.etsy.com/listing/179757963/yellow-colorful-stripe-fabric-by-meter?ref=shop_home_active_72&pro=1&frs=1



Figura 345. *Kuti*, Chinchero.
 Imagen de Callañaupa (2012, 105).



Figura 346. Copia del diseño Romano. (La foto es del reverso de la tela).
 Imagen de Art Break
https://www.amazon.com/Colorful-Tablecloth-American-Bolivia-Ecuador/dp/B08B7SK7TP/ref=sr_1_151?dchild=1&keywords=tablecloth+peru&qid=1600459



Figura 347. Romano, Patabamba.
 Imagen de Callañaupa (2009, 87).



Figura 348. Copia de diseños varios de Patabamba, incluyendo Romano.
 Imagen de charitoarte
<https://www.ebay.com/usr/charitoarte?trksid=p2047675.12559>



Figura 349. Diseños de Patabamba, incluyendo Romano.
 Imagen de CTTC.



Figura 350. Copia del diseño Patos.
Imagen de LaCholitayElLobo
https://www.etsy.com/listing/761090308/colorful-fabrics-bohemian-fabric-boho?ref=shop_home_active_19&crt=1



Figura 351. Patos, Accha Alta. Imagen de Callañaupa (2009, 82).



Figura 352. Copia del diseño Búho.
Imagen de LaCholitayElLobo
https://www.etsy.com/listing/761090308/colorful-fabrics-bohemian-fabric-boho?ref=shop_home_active_19&crt=1



Figura 353. Búho en la técnica de *pata pally*, Chinchero.
Imagen de Callañaupa (2012, 133)

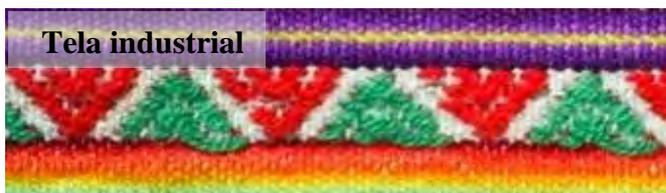


Figura 354. Copia del diseño Puntas.
Imagen de LosColoresDelMundo
https://www.etsy.com/listing/792343496/peruvian-bird-tapestry-peruvian-textile?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_se



Figura 355. Puntas de Chahuaytire en la técnica de doble cara de tres colores.
Imagen de la autora.



Figura 356. Copia del diseño Conejo, imitación de la técnica de *ley*.
Imagen de LosColoresDelMundo
https://www.etsy.com/listing/792343496/peruvian-bird-tapestry-peruvian-textile?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_se



Figura 357. Conejo en *ley* de 13 pares, Chinchero.
Imagen de Callañaupa (2012, 129).



Figura 358. Copia del diseño Viscacha, imitación de la técnica de *ley*.

Imagen de LosColoresDelMundo
https://www.etsy.com/listing/792343496/peruvian-bird-tapestry-peruvian-textile?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_se



Figura 359. Viscacha en la técnica de *pata pally*, Chinchero
 Imagen de Callañaupa (2009, 83).



Figura 360. Copia del diseño Coco, imitación de la técnica de *ley*.

Imagen de AndeanShop
https://www.etsy.com/listing/531712374/sale-10-off-genuine-aguayo-bolivian?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_searc



Figura 361. Coco en la técnica de doble cara de dos colores, Patabamba
 Imagen de Callañaupa (2009, 86).



Figura 362. Copia del diseño *Papa tika*, imitación de la técnica de *ley*.

Imagen de AndeanShop
https://www.etsy.com/listing/531712374/sale-10-off-genuine-aguayo-bolivian?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_searc



Figura 363. *Papa tika* en la técnica de *ley*, Pitumarca.
 Imagen de Callañaupa (2009, 78).



Figura 364. Copia de *Kh'ata*.
 Imagen de AndeanShop
https://www.etsy.com/listing/531712374/sale-10-off-genuine-aguayo-bolivian?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_searc

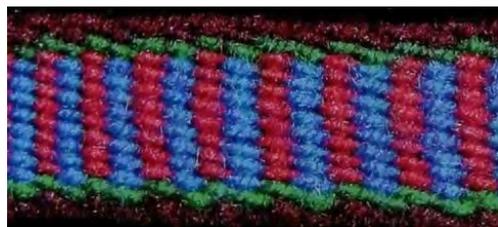


Figura 365. *Kh'ata* (Cuando se teje una sección urdida para un diseño como tejido llano. Es decir, se pasa la trama sin seleccionar los hilos para formar un diseño, dejando solo líneas rectas de dos colores).

Imagen de Callañaupa (2012, 100).



Figura 366. Copia de Estrellas.
 Imagen de andeanalpacaco
<https://www.ebay.com/usr/andeanalpacaco? trksid=p2047675.12559>



Figura 367. Estrellas, Santo Tomas.
 Imagen de Callañaupa (2009, 77).



Figura 368. Copia de *Aysa q'iswa*.
 Imagen de andeanalpacaco
<https://www.ebay.com/usr/andeanalpacaco? trksid=p2047675.12559>



Figura 369. *Aysa q'iswa*, Chinchero.
 Imagen de Callañaupa (2012, 109).



Figura 370. Copia del diseño *Mayu q'inqu*.
 Imagen de andeanalpacaco
<https://www.ebay.com/usr/andeanalpacaco? trksid=p2047675.12559>



Figura 371. *Mayu q'inqu*, Chinchero.
 Imagen de CTTC



Figura 372. Copia de Caballo.
Imagen de andeanalpacaco
<https://www.ebay.com/usr/andeanalpacaco? trksid=p2047675.12559>



Figura 373. Caballo, Ccachin. Imagen de Callañaupa (2009, 82).



Figura 374. Copia del diseño *Iskay tullu kuti*.
Imagen de andeanalpacaco
<https://www.ebay.com/usr/andeanalpacaco? trksid=p2047675.12559>



Figura 375. *Iskay tullu kuti*, Chinchero.
Imagen de Callañaupa (2012, 105).



Figura 376. Copia del diseño *Challwac huactan*.
Imagen de andeanalpacaco
<https://www.ebay.com/usr/andeanalpacaco? trksid=p2047675.12559>



Figura 377. *Challwac huactan*, Chinchero.
Imagen de Callañaupa (2009, 82).



Figura 378. Copia de *Ch'iñipuytu*.
Imagen de FiveMiniFeathers
https://www.etsy.com/listing/653924312/luxurious-alpaca?ref=shop_home_active_1



Figura 379. *Ch'iñipuytu* de seis *tanka-Ch'uru*, Chinchero.
Imagen de Callañaupa (2012, 102).

Anexo 18: Prendas industriales de punto producidas en China



Figura 380. El poncho de punto industrial que produce la empresa china Hangzhou Novelty Garment Co.

Imagen de Hangzhou Novelty Garment Co. <https://spanish.alibaba.com/product-detail/ladi-es-peruvian-alpaca-wool-poncho-1818684769.html?spm=a2700.galleryofferlist.0.0.62c772caq8y6j3>



Figuras 381, 382, 383, 384. Los gorros de punto industrial que fabrica la empresa china Yiwu Dream Accessories Trading Co. Ltd.

Imágenes de Yiwu Dream Accessories Trading Co Ltd http://www.dreamaccs.com/company_profile.html

Anexo 19: La chompa plagiada de la empresa Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory



Figuras 385, 386. La chompa original –que las jóvenes de Patabamba tejen a mano con palitos– viene en dos modelos (largo o corto), y con dos opciones de diseños: *Raphy* y *Mayo q'inqu* (la chompa a la izquierda), o *Q'ocha* con Rosas y otros (La chompa a la derecha). Imágenes de CTTC.



Figuras 387, 388. La chompa plagiada de la empresa china Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory.

Imagen de Dongguan City Humen Hongsha Garment Factory <https://spanish.alibaba.com/product-detail/chic-black-and-beige-cardigan-knitwear-woolen-sweater-cardigan-designs-for-ladies-with-over-sized-hood-hss5506-60544796872.html?spm=a2700.galleryofferlist.0.0.5aac4bd4lrM1z0>

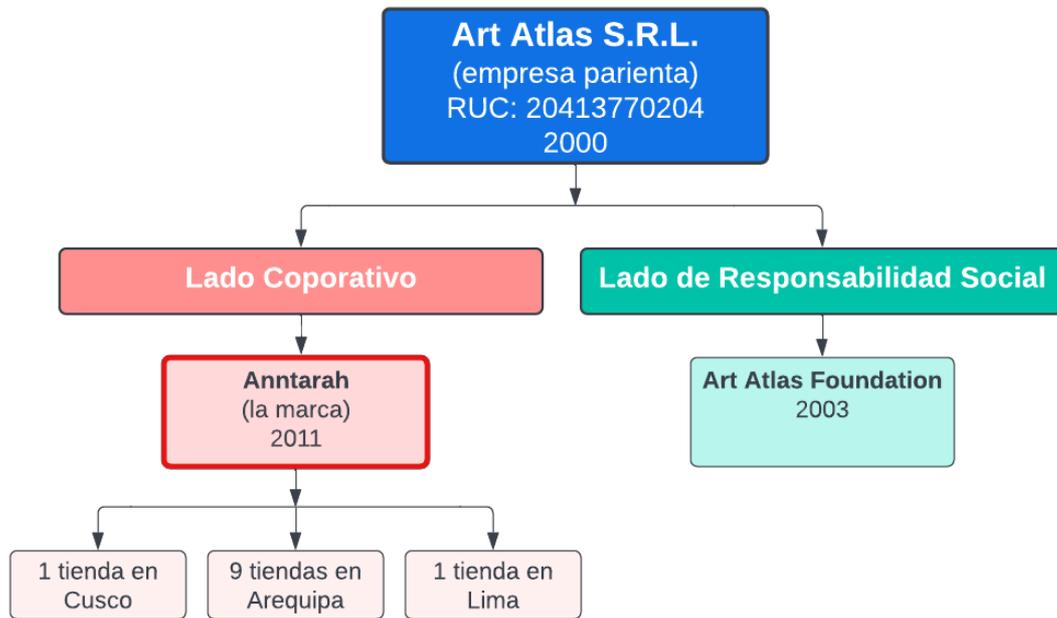
Anexo 20: Datos institucionales acerca de las empresas nacionales que trabajan en el sector de textiles

Tabla 6
Tabla comparativa de Art Atlas S.R.L., Grupo Michell y Grupo Inca

Accionistas mayoritarias en el Grupo	Dueño del Grupo	Grupo	Empresa	Ruc	Sector	Año de establecimiento	Cantidad de Trabajadores	Total de Trabajadores en el Grupo
---	---	---	Art Atlas S.R.L.	20413770204	Textil	2000	200	200
La familia Michell	La familia Michell	Grupo Michell (1931)	Michell Y Cía S.A.	20100192650	Textil	1931	1,379	1,693
			MFH Knits S.A.C.	20170291345		1986	314	
			Inca Tops S.A.	20100199743		1985 / 1968	1,327	
La familia Patthey (dueña y accionista mayoritaria del holding empresarial Carabaya Inversiones y Finanzas S.A.)	Carabaya Inversiones y Finanzas S.A. (RUC: 20100203287; cantidad de trabajadores: 2)	Grupo Inca (1957)	Incalpaca Textiles Peruanos de Export S.A. (Incalpaca Tpx)	20100226813	Textil	1979 / 1982 / 1996	1,126	3,230
			Agroinca Productos Peruanos de Exportacion S.A. (Agroinca Px)	20327739230		Agroindustrial	1986 / 2001	
			Kero Productos Peruanos de Exportacion S.A. (Kero Ppx)	20100188113	1983		3	
			Colca Lodge S.A.	20311643895	Hotelería y turismo		1995	
			Colca Explorer S.A.	20454742754		'90s	3	
			Amazonas Explorer S.A.	20370849308		1998	9	
			Pachamama Gourmet S.A.	20539658141	2007	235		
			Inti Raymi S.A.	20121142148	1990 / 1993	24		
			Caja Rural de Ahorro y Crédito Incasur S.A. (Crac Incasur S.A.)	20455859728	Servicios inmobiliarias y finanzas	2011	58	
			Carmen Inmuebles S.A.	20120788389		2012 / 2013	108	
			Ananea			2017		
			Kipu Software S.A.	20607417548		2021	27	

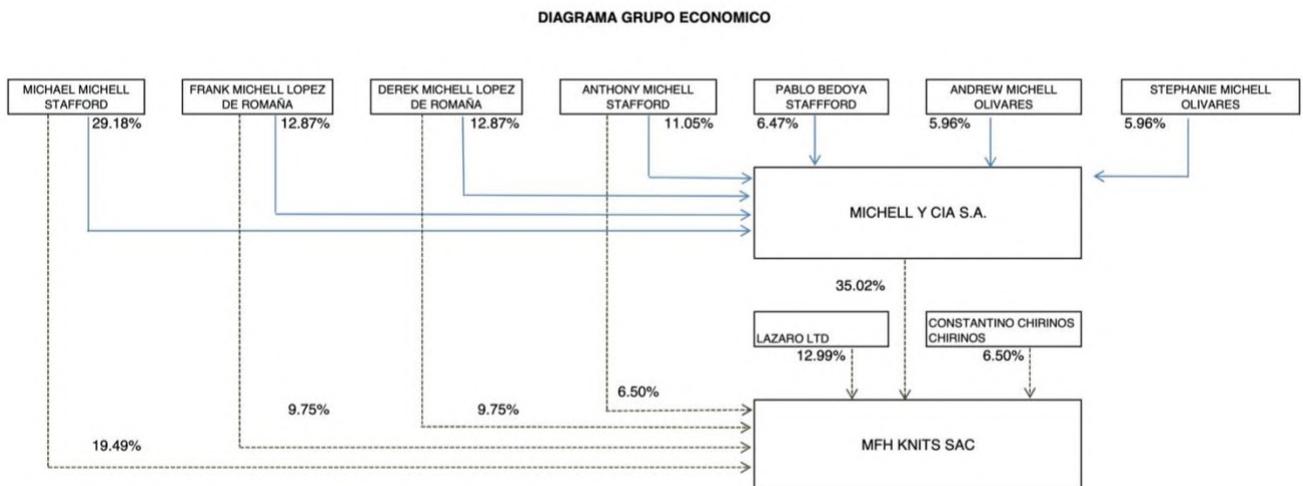
Fuente: Compuempresa 2019; Compuempresa 2020; SUNAT 2022a; SUNAT 2022b; SUNAT 2022c; SUNAT 2022d; SUNAT 2022e; SUNAT 2022f; SUNAT 2022g; SUNAT 2022h; SUNAT 2022i; SUNAT 2022j; SUNAT 2022k; SUNAT 2022l; SUNAT 2022m; SUNAT 2022n; SUNAT 2022o; SUNAT 2022p. Elaboración propia.

Gráfico 2
Gráfico de jerarquía que muestra la organización de la empresa Art Atlas S.R.L.



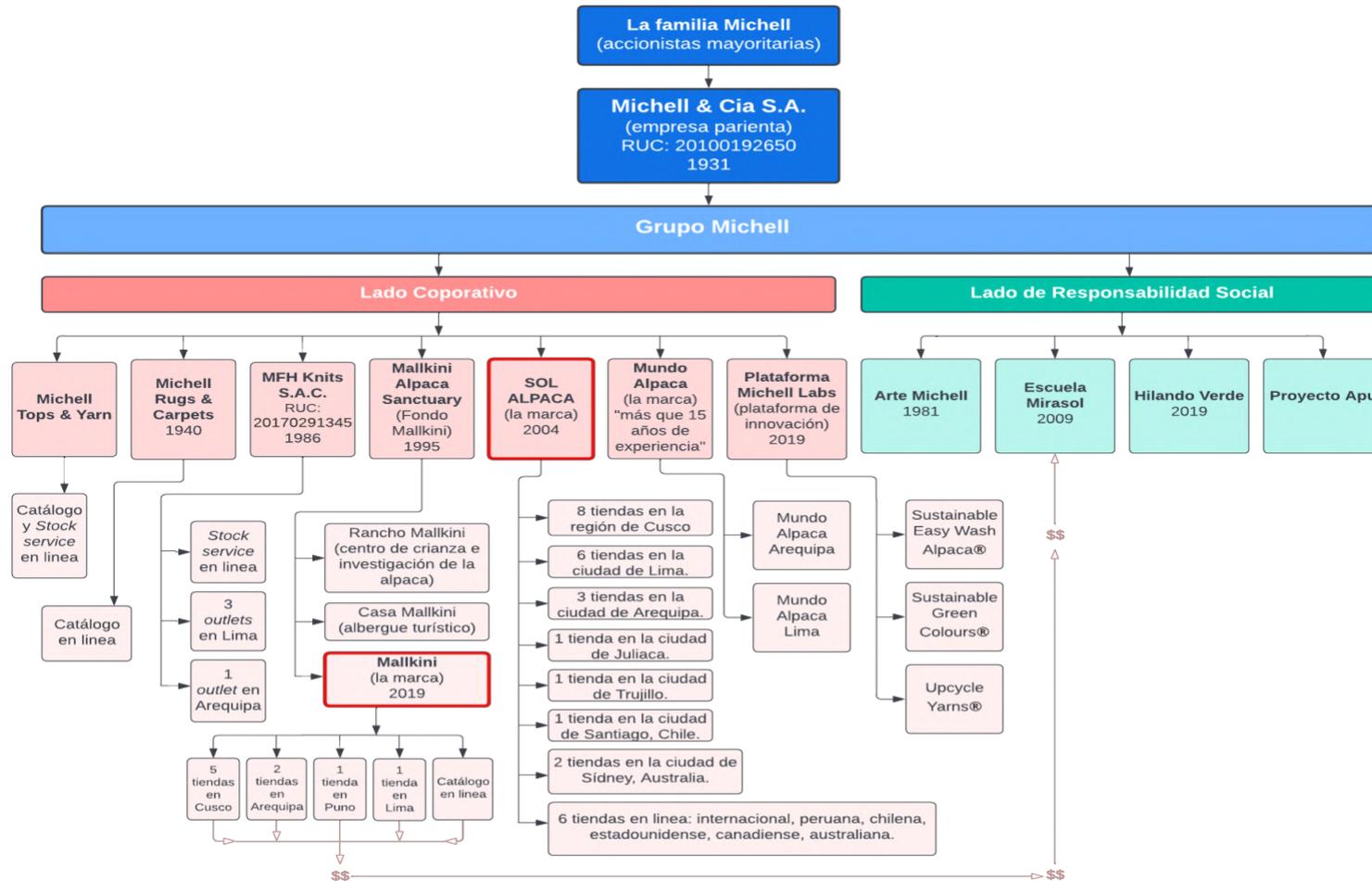
Fuente: Anntarah 2021a; Anntarah 2021b; Art Atlas s.f..
Gráfico elaborado por la autora.

Gráfico 3
Diagrama de accionistas en Michell & Cia. S.A. y MFH Knits SAC



Fuente y elaboración: SMV (2022).

Gráfico 4
Gráfico de jerarquía que muestra la organización de la empresa Michell & Cia. S.A.

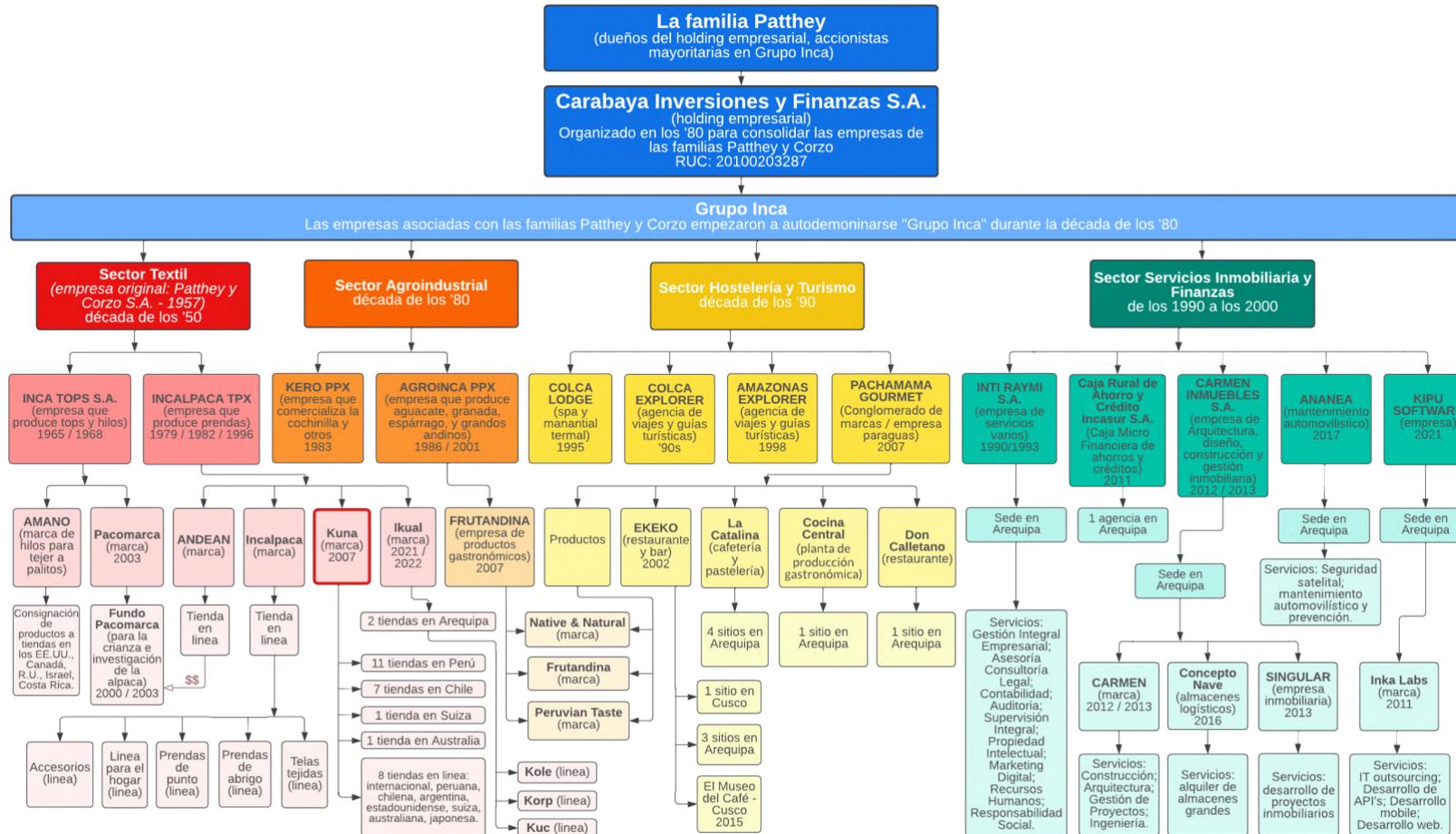


Fuentes: Chirinos y Farfan 2022, 3; Grupo Michell 2019; Grupo Michell S.f.a; Grupo Michell S.f.b; Grupo Michell S.f.e; Grupo Michell S.f.g; Grupo Michell S.f.h; Grupo Michell S.f.j; Mallkini Alpaca Sanctuary 2019c; Mallkini Alpaca Sanctuary 2019e; Mallkini Alpaca Sanctuary 2019f; M.F.H. Knits. S.f.; Mirasol s.f.; Mundo Alpaca s.f.a; Mundo Alpaca s.f.b; Sol Alpaca 2021b.

Elaboración propia.

Gráfico 5

Gráfico de jerarquía que muestra la organización del Grupo Inca bajo el holding empresarial Carabaya Inversiones y Finanzas S.A.



Fuentes: AgroInca PPX. s.f.; Amazonas Explorer s.f.; Amano s.f.a; Amano s.f.b; Andean s.f.; Ari quepay s.f.; Caja Incasur s.f.; Carmen s.f.a; Carmen s.f.b; Carmen Inmuebles s.f.; Colca Lodge s.f.; Compuempresa 2019; Compuempresa 2020; Concepto Nave s.f.; Datos Perú s.f.a; Grupo Inca s.f.a; Grupo Inca s.f.b; Ikual s.f.; Inca Labs s.f.; Incalpaca s.f.a; Incalpaca s.f.b; Inca Tops S.A. s.f.; Inti Raymi s.f.; Kipu Software s.f.; Kuna s.f.c; Pachamama Gourmet s.f.a; Pachamama Gourmet s.f.b; Pachamama Gourmet s.f.c; Pacamarca s.f.; Singular Inmobiliaria s.f.

Elaboración propia.

Anexo 21: La Chalina Uakari de Kuna



Figura 389. La Chalina Uakari de Kuna.

Imagen de Kuna <https://kunastores.com/us/product/uakari/117/>



Figura 390. La Chalina Uakari de Kuna.

Imagen de Kuna <https://kunastores.com/us/product/uakari/117/>



Figura 391. La Chalina Uakari de Kuna.

Imagen de Kuna <https://kunastores.com/us/product/uakari/117/>



Figura 392. *Durazno ruru*, Chumbivilcas. Imagen de Callañaupa (2009, 80).



Figura 393. *Huacac ñawi*, Mahuaypampa. Imagen de Callañaupa (2009, 82).



Figura 394. *Iskay tullu q'inqu*, Chinchero. Imagen de Callañaupa (2009, 104).



Figura 395. *Puntas*, Chinchero. Imagen de Callañaupa (2012, 115).



Figura 396. *Mayu q'inqu*, Pitumarca. Imagen de Callañaupa (2009, 85).



Figura 397. *Ñut'u raphi*, Chumbivilcas. Imagen de Callañaupa (2009, 79).

Anexo 22: La Chalina Tapiz de Kuna



Figura 398. La Chalina Tapiz de Kuna.

Imagen de Kuna <https://kunastores.com/us/product/tapiz/496/>



Figura 399. El diseño *Q'ocha* que se teje en varias comunidades de la región de Cusco, incluyendo Accha Alta y las comunidades del distrito de Pitumarca.

Imagen de CTTC; textil tejido por Alipio Melo Irqo de Pitumarca.

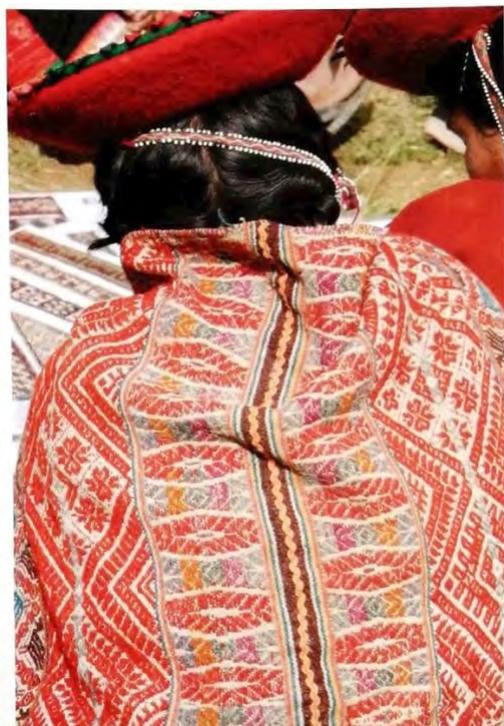


Figura 400. El diseño *Q'ocha* en una *lliclla* de la comunidad de Accha Alta.

Imagen de Callañaupa (2009, 85)

Anexo 23: Prendas de la colección de Mallkini del otoño-invierno de 2019-2020



Figura 401. El Cropped Raglan Pullover de Mallkini.

Imagen de Mallkini
<http://www.mallkini.com.pe/wo-en/mallkini-catalogue/woman>



Figura 402. El Journey Scarf Reversible de Mallkini.

Imagen de Mallkini
<http://www.mallkini.com.pe/wo-en/mallkini-catalogue/woman>



Figura 403. El Journey Poncho Reversible de Mallkini.

Imagen de Mallkini
<http://www.mallkini.com.pe/wo-en/mallkini-catalogue/woman>



Figura 404. El Raglan Pullover De Mallkini.

Imagen de Mallkini
<http://www.mallkini.com.pe/wo-en/mallkini-catalogue/men>



Figura 405. El Journey Scarf Reversible de Mallkini.

Imagen de Mallkini
<http://www.mallkini.com.pe/wo-en/mallkini-catalogue/men>



Figura 406. El Journey Men's Poncho Reversible De Mallkini.

Imagen de Mallkini
<http://www.mallkini.com.pe/wo-en/mallkini-catalogue/men>



Figura 407. El diseño *Sara raphi* de la comunidad Santa Cruz de Sallac. Imagen de Callañaupa (2009, 79).

Anexo 24: El Poncho Chumpi de Sol Alpaca



Figura 408. El Poncho Chumpi de Sol Alpaca; (*Chumpi* es faja en quechua, no queda claro porque nombraron el poncho así).

Imagen de Sol Alpaca
<https://www.solalpaca.com/collections/spring-summer/products/wanderlust-poncho-chumpi>

<https://www.solalpaca.com/collections/spring-summer/products/wanderlust-poncho-chumpi>

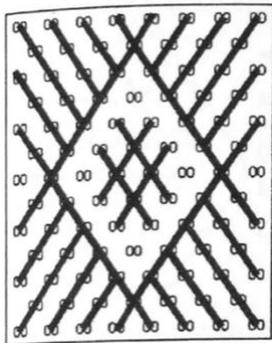


Figura 409. El diseño *inti chinkapushan* de la Nación Q'ero.
 Imagen de Silverman (2008, 151).

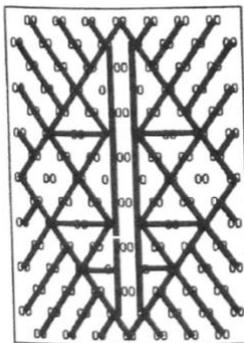


Figura 410. El diseño *pilli inti* de la Nación Q'ero.
 Imagen de Silverman (2008, 153).

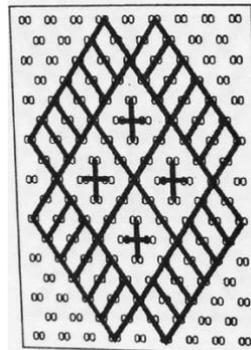


Figura 411. El diseño *tawa t'ika gocha* de la nación Q'ero.
 Imagen de Silverman (2008, 154).

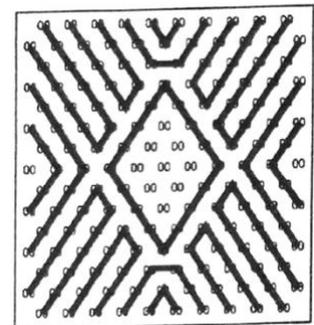


Figura 412. El diseño *q'ampo* de la Nación Q'ero.
 Imagen de Silverman (2008, 164).

Anexo 25: El Connect Alpaca Pullover de Sol Alpaca



Figura 413. El Connect Alpaca Pullover de Sol Alpaca.

Imagen de Sol Alpaca <https://www.solalpaca.com/collections/womens-sweaters-cardigans>



Figura 414. Una *lliqlla* del distrito de Chinchero con *listas* (líneas de color) y los diseños (de izquierda a derecha): *Aysa q'iswa*, *Chaska de tres colores*, y *Luraypu*. Imagen de CTTC.

Anexo 26: El telar a pedal



Figura 415, 416. El telar a pedal con varias *illawa* (lisos) para tejer diseños de la *awana*.
Imágenes de Roque (2016a, min 0.51 y 1.15).



Figuras 417, 418. El telar a pedal acomodado para tejer diseños del distrito de Chinchero, Cusco, Perú.

Imágenes de Roque (2016b, min. 0.39 y 2.59).

Tabla 7
Videos del telar de pedal tejiendo diseños de la *awana*.

Video	Diseños	Enlace	Citación
Vid-39	<i>Tanaka ch'uru</i>	https://www.youtube.com/watch?v=SBqkmWgj0oc&ab_channel=richarroque	(Roque 2016a)
Vid-40	<i>Luraypu, chili chili</i> y <i>jakakuj sisan</i>	https://www.youtube.com/watch?v=PMsYNT07z00&ab_channel=richarroque	(Roque 2016b)
Vid-41	<i>Chili chili, challaypu kuti ñawi, wiquntuy, chaska</i> y otros	https://www.youtube.com/watch?v=Vj8Hm_F-Q3A&ab_channel=richarroque	(Roque 2016c)

Elaboración propia.

Anexo 27: Telas y productos hechos en telar a pedal



Figura 419. Poncho hecho en el telar a pedal.
Imagen de RominaPeru
https://www.etsy.com/listing/779626915/peruvian-traditional-wool-blend-poncho?ref=shop_home_active_14&frs=1



Figura 420. Diseños tejidos en la técnica de ley en un telar a pedal.

Imagen de cusco-treasures
<https://www.ebay.com/usr/cusco-treasures?trksid=p2047675.12559>



Figura 421. Chal hecho en el telar a pedal.
Imagen de richardbiocc0
<https://www.ebay.com/usr/richardbiocc0?trksid=p2047675.12559>

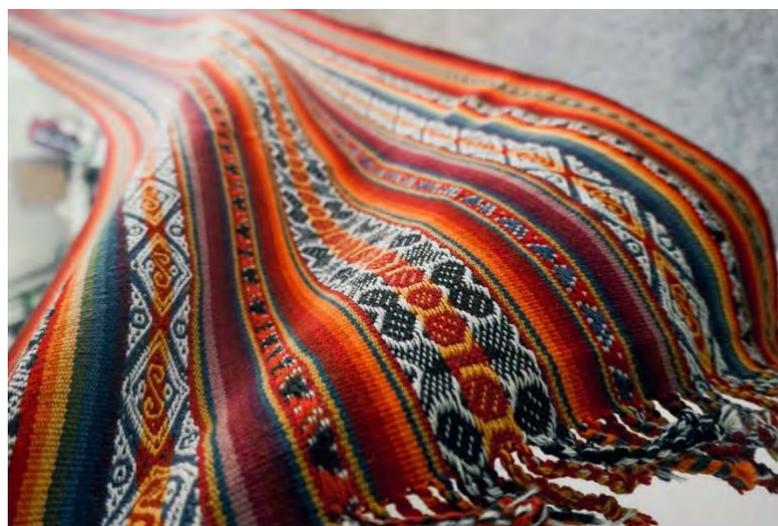


Figura 42. Chal hecho en el telar a pedal en Challabamba que copia el diseño de *luraypu* (a la izquierda) de Chinchero.
Imagen de TierraTheBrand
https://www.etsy.com/shop/TierraTheBrand?ref=simple-shop-header-name&listing_id=736351738