

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

Relatos de una *misha* en Otavalo: procesos de aprendizaje
del tejido en el Museo Viviente Otavalango.

Proyecto de Investigación

María Belén Arellano Rosero

Artes Contemporáneas

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciado en Artes Contemporáneas

Quito, 14 de mayo de 2018

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

**Relatos de una *misha* en Otavalo: procesos de aprendizaje del tejido en el
Museo Viviente Otavalango.**

María Belén Arellano Rosero

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Ana María Garzón Mantilla, MA

Firma del profesor

Quito, 14 de mayo de 2018

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante:

Nombres y apellidos:

María Belén Arellano Rosero

Código:

00115249

Cédula de Identidad:

1719630376

Lugar y fecha:

Quito, 14 de mayo de 2018

RESUMEN

Durante nueve meses viví en Otavalo –nación reconocida durante siglos por su actividad textil y comercial– conviviendo y participando con artesanos para aprender del arte textil. A través de un proceso de aprendizaje de las técnicas tradicionales como es el telar de pedal y callwa, analizo el tejido como objeto de estudio intersectorial, trascendente en la construcción social, económica y cultural de este pueblo. Mientras menos artesanos se dedican a esta actividad, como también menos jóvenes se interesan en estas artes populares, se vuelve aún más importante aprender de estos conocimientos y las problemáticas actuales alrededor de la práctica textil. A través de la práctica artística y tradicional del tejido en telar, trato de indagar la memoria colectiva y sentidos de identidad que se cuentan también a través de la tradición oral del pueblo kichwa Otavalo. Este proyecto que parte de la investigación basada en las artes, se conjuga con metodologías etnográficas durante el proceso de indagación y producción de la obra. Este texto recopila algunas de mis experiencias en el Museo Viviente Otavalango y mi posición como tejedora y aprendiz dentro de la comunidad.

Palabras clave: Tejido, comercio, Otavalo, callwa, telar de pedal, investigación basada en las artes, etnografía.

ABSTRACT

I had lived for nine months in Otavalo –a nation which well known for its textile and commercial productivity since centuries ago– being in contact with artisans and trading entrepreneurs to learn the traditional textile techniques. Through a learning process of the traditional textile techniques as the backstrap loom –known as callwa– and the pedal loom, I analyze the textile as an intersectional object of study, in the social, economic and cultural construction of this nation. As less artisans weave and less young people get interested in this kind of popular art, it is important to learn of this knowledge and the actual problematics around the textile practice. I try to inquire the collective memory and the meanings of identity through the artistic and traditional practice of weaving, which is also told through the oral tradition. Arts based research and ethnographic methodologies are combined during the process of investigation and production of this project. This text compiles some of my experiences in the Museo Viviente Otavalango (Otavalango Living Museum) and my position as a weaver and apprentice in the community.

Key words: Weave, trade, Otavalo, callwa, pedal loom, art based research, ethnography.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	10
Historias que se tejen	16
Makipurarishun.....	28
De la participación al trabajo del artista como etnógrafo.....	36
Relatos de una <i>misha</i> aprendiendo a tejer en Otavalo.....	41
Aprendizajes: el tejido de la vida.....	46
Tayta Luchito: La vida de un tejedor.....	48
¿Por qué seguir tejiendo en callwa?.....	53
Conclusiones.....	56
Bibliografía.....	61
Anexos:.....	63

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1: Callwa o telar de cintura de Otavalao. Los términos del telar pueden variar según cada comunidad (Meisch, 1987, pp. 18).

FIGURA 2: Urdidora y proceso de urdido para tejido en callwa o telar de cintura (imagen propia, pp. 47).

FIGURA 3: Tayta Luchito tejiendo en callwa (pp.18 y 48).

FIGURA 4: Artesana de la asociación de mujeres artesanas Surphuy de Chumbivilcas tejiendo en callwa, en el 4to Encuentro de Arte Textil, Tinkuy, Cusco-Peru, 2017 (pp. 18).

FIGURA 5: Telar de pedal de mama Rosita Espinoza en el taller del Museo Viviente Otavalango (pp. 24).

FIGURA 6: Obraje y ex fábrica de tejidos e hilados san pedro, actual Museo Viviente Otavalango (pp.25).

FIGURA 7: Fabrica de tejidos e hilados San Pedro, 1858 (pp.25).

FIGURA 8: Plaza de ponchos (pallero, el comercio, 2015, pp. 27).

FIGURA 9: Belén arellano aprendiendo a tejer en callwa (pp. 39).

FIGURA 10: Primeros acercamientos a la comunidad. Museo obraje- clausurado actualmente (pp. 41).

FIGURA 11: Fachada de la casa cruz, actual Museo Viviente Otavalango (pp. 43).

FIGURA 12: Integrantes del Museo Viviente Otavalango (pp. 43).

FIGURA 13: Representación del matrimonio tradicional kichwa Otavalo en el Museo Viviente Otavalango (Tipán, pp.43).

FIGURA 14: Luzmila Zambrano, coordinadora del Museo Viviente Otavalango y Rene Zambrano, presidente del Museo Viviente Otavalango en la feria del 4to Encuentro de Arte Textil, Tinkuy, Cusco 2018 (pp.43).

FIGURA 15: Primer tejido en callwa realizado en el taller del Museo Viviente Otavalango (pp. 43).

FIGURA 16: Yolanda Maldonado (maestra del telar de pedal) y Belén Arellano al terminar el primer tejido en telar de pedal (pp. 43).

FIGURA 17: Primer prototipo de chumbi realizado en telar de pedal en la Universidad San Francisco de Quito (pp. 44)

FIGURA 18: Belén Arellano tejiendo en el telar de pedal de mama Rosita Espinoza en el taller del Museo Viviente Otavalango (PP. 45).

FIGURA 19: Boceto de chumbi en papel y lápices de colores (pp. 45).

FIGURA 20: Rene Zambrano hablando con una mujer de Accha alta- Perú, mientras teje en callwa en el 4to Encuentro de Arte Textil Tinkuy, Cusco-Perú 2017 (pp.45).

FIGURA 21: De izq. a der. Mama Laurita Burga, Mama Rosa Elenita Cachiguango, Mama Rosita Espinoza y Mama Milita Cabascango (pp.46).

FIGURA 22: Tayta Luchito torciendo el hilo en el taller del Museo Viviente Otavalango (pp. 46).

FIGURA 23: Tayta Luchito urdiendo para tejer un poncho tradicional en callwa (pp.46)

FIGURA 24: Luzmila Zambrano, Belen Arellano y Rene Zambrano en el centro de textiles tradicionales del cusco durante la inauguración del 4to Encuentro de Arte Textil Tinkuy, Cusco-Perú, 2017 (pp. 51).

FIGURA 25: Primeros avances del hatun chumbi. Taita Imbabura, Mama Cotacachi y el ciclo del maíz (pp. 58)

FIGURA 26: Hatun chumbi en proceso en el taller del Museo Viviente Otavalango (pp. 58)

Pacha mamapak awashka kawsayka
Tukuy wiñarinakushkakunatami tantachin
Hatun apuk samay kutin kutin muyumunki.
Kawsayka tukuywan awarishkami kan.
Mama Allpaku, yaku mamaku, tayta wayra, nina mama.
Urkukuna, mayukuna, kiru hiwakuna, wiwakuna.
Tukuylla kunan kaypimari kanchik.
Awak mama, kikinmanta shamuni, kikipak kani
Kawsaypak kamayta yachiway,
Chashna ñuka yayka hapirinkami.
Ñuka muskuykunata awakushpantin.
Usharin kay pachapi,
Shunkupak taki,
Muskukuni, awakuni, kawsakunimi.
Pacha mamapak awashkaman tukuni,
Wawki turikunapak muskuykuna
Pachapak tukapuwan ishayan
Kunan pacha, ñamari kaypi.
Tukuyllami Ayllu kanchik.

INTRODUCCIÓN

El interés originario de este proyecto surgió hace un par de años atrás, cuando empecé a frecuentar ceremonias de medicina andina, se encendió una chispa de fascinación por el mundo de los runas de los Andes, que a pesar de tener una descendencia, en ese entonces ya casi imperceptible, fue negada por años de colonialismo y aculturación. Durante ese tiempo llegó el entendimiento de que la vida es un tejido de relaciones, y nosotros, inmersos en ese tejido, somos el resultado de las relaciones sagradas. Observaba los coloridos y geométricos diseños de los tejidos andinos, y me preguntaba que podrían significar esos símbolos en los mantos, faltas y chumbis que vestían esas mujeres de las alturas. Me sentía tan lejana a ese universo, y a la vez sentía un llamado de reconectarme con la cosmovisión de ese mundo a través del tejido. Sentía la necesidad de aprender de esos conocimientos textiles porque sabía que algún día sería demasiado tarde para aprender. Los ancianos que guardan los saberes de estas tradiciones probablemente morirán en un par de años, y siglos de conocimientos se irán con ellos. Entonces, lo que debo hacer es aprender de ellos y con ellos, para mantener vivos a esos tejidos y también para entablar una conexión con este mundo que me llama. Es así que empezó este proyecto, con una perspectiva bastante romántica, folklorizada y superficial del tejido andino.

Después de cuatro años de estudios universitarios, llegó el tiempo en que decidí continuar con este interés, de traer a épocas contemporáneas esas técnicas y conocimientos empolvados. ¿Para qué?, me cuestionaban más de una vez. En un inicio me contaba el cuento de que iba a ser como la “protagonista” de la historia, al “rescatar” estas técnicas olvidadas para llevarlas a la contemporaneidad. Una posición melancólica e idealista de la cultura, que se problematiza aún más tomando en cuenta mi posición histórica como mestiza, ante siglos

de colonialismo, aculturación y discriminación de los *mishukuna* a los *runakuna* en el Ecuador y América Latina. Esta fue la primera crítica externa que tuve sobre la decisión de aprender las técnicas textiles tradicionales. Aunque no continúe la investigación en el sitio donde por primera vez inicio la discusión sobre el tema, me fui hacia Otavalo, guiada por la fama en cuanto a la producción de textiles y también por la familiaridad hacia estas tierras que desde pequeña formaba parte del clásico paseo familiar. Cuando decidí vivir tres meses en Otavalo, esto ya no era más un paseo ni un cuento que me situaba a mi como la protagonista. Viajaba a Otavalo para vivir la actividad textil a través de mi propio cuerpo y en contacto con artesanos de distintas edades en las instalaciones de uno de los obrajes más antiguos de Otavalo, que se convirtió hace un par de años en un museo comunitario. Durante este tiempo, me di cuenta que yo no iba a rescatar a algo o alguien de ningún cuento postcolonial, solo estaba viviendo y conociendo poco a poco la cultura del pueblo kichwa Otavalo. Yo no estaba rescatando ningún conocimiento, solo estaba aprendiendo; tal vez si, transformándome poco a poco en una guardiana de este conocimiento por un período de tiempo, pero no era ninguna rescatista, sino solo una curiosa de las artes textiles andinas. Este interés poco a poco se vio inmerso no solo en la práctica textil, sino en todo el tejido cultural que se vivía en San Juan bajo de Otavalo, a solo hora y media de mi sitio de confort en Quito.

La nación kichwa Otavalo es una de las más reconocidas en el Ecuador y Latinoamérica por su producción de textiles y su comercialización nacional e internacionalmente. En efecto, la actividad textil ha sido el principal trabajo con el que la población Otavalo ha subsistido a lo largo de su historia y ha alcanzado un estatus privilegiado en la sociedad, en comparación con otros pueblos y nacionalidades del Ecuador (Meish, 1987). Es por esta razón que el análisis de esta actividad productiva implica acercarse a los procesos históricos de este pueblo y considerar la actividad textil como un eje fundamental en la construcción social, económica y

cultural del pueblo kichwa Otavalo. Esta investigación parte del interés de la investigadora y artista por aprender las técnicas tradicionales del tejido del pueblo kichwa Otavalo, para retomar los procesos de práctica textil tradicional que por efecto de la industrialización del trabajo, la competencia global, la colonización, entre otras razones, han disminuido el valor social y práctico de la misma en las generaciones jóvenes. De la par al aprendizaje práctico de las técnicas textiles tradicionales, esta investigación pretende explorar los distintos niveles de significación del objeto de estudio, en este caso el tejido.

El conocimiento sobre esta práctica artesanal se mantiene aún en los ancianos tejedores de las comunidades Otavalo, quienes ven en el desinterés de mantener activa las tradiciones Otavalo como por ejemplo, la práctica textil, por parte de las generaciones jóvenes, como un problema potencial que provoca una posibilidad de desaparición de los conocimientos y tradiciones, en este sentido del pueblo Otavalo.

Con el propósito de mantener estos conocimientos y memoria en circulación práctica en la contemporaneidad, la investigadora se propone realizar un acercamiento a la comunidad del Museo Viviente del Pueblo Kichwa Otavalo, quienes se han apropiado del antiguo Obraje y Fábrica de Hilados y Tejidos San Pedro, para aprender las técnicas de producción textil tradicionales, y a su vez analizar las implicaciones sociales, económicas y culturales que esta comunidad ejerce desde su posición activa por mantener las prácticas tradicionales, al ofrecer a la comunidad la posibilidad de aprender de esta actividad artesanal. Para esto, priorizo los testimonios de dos artesanos que forman parte de esta comunidad, Luis Zambrano y Rene Zambrano, quienes se dedican a la actividad textil en diferentes niveles de dependencia económica y también técnicas de producción.

Esta propuesta conjuga la investigación basada en las artes y el método etnográfico para realizar una propuesta visual que como resultado propone una exposición en las instalaciones

del Museo Viviente Otavalango o Antigua Fábrica de Hilados y Tejidos San Pedro, con documentación etnográfica (testimonios en fotografía y video) y obra artística de carácter visual (tejidos, instalación y audio) que pongan en evidencia el proceso de aprendizaje de la artista e investigadora con respecto al tema antes mencionado.

Esta investigación parte de una postura antropológica y artística: colaborativa, participativa y contextual. El arte participativo propone como denominador común la colaboración o la intervención de varias personas en la obra artística (Thomson, 2012) y en este caso también la investigación antropológica. La intervención de personas en la obra no se limita al sujeto espectador u observador de la obra, sino que este es coactivo del destino que cada una. En el ámbito etnográfico, es de igual forma clave la participación de la comunidad y su consentimiento en esta propuesta. Este trabajo de investigación, que implica el acercamiento a una comunidad en específico, se genera a través de un método etnográfico, es decir de una investigación de carácter cualitativo y vivencial, que no toma el trabajo de campo como un espacio-tiempo para la recolección de datos, sino como un espacio-tiempo de interacciones y experiencias con la comunidad (Okely, 1992). Para esto, la artista convivió durante 9 meses en Otavalo, para tener un acercamiento próximo al tema propuesto, donde realizó observación participante en la comunidad, y desarrolló entrevistas semiestructuradas a cinco personajes claves para esta investigación.

El planteamiento artístico que propongo se relaciona con obras de carácter procesual. Con este término me refiero a que la obra en este caso será el proceso de acercamiento, aprendizaje y relacionamiento comunitario que se genere con la gente Otavalo, y las experiencias que se críen en conjunto. El valor de la obra no estará en el producto final necesariamente que se puede o no generar durante el proceso, sino que son las mismas

interacciones, el involucramiento con la comunidad y los procesos de aprendizaje los que contienen el valor de esta propuesta artística y etnográfica.

El primer capítulo de este documento describe las propuestas artísticas de carácter participativo, sus términos claves y algunas de sus implicaciones políticas y éticas. Este trabajo de investigación, como dije anteriormente, es participativo y contextual, implica mi involucramiento y el de la comunidad para que se construya una propuesta etnográfica y artística (Bishop, 2012). En este sentido, los individuos de la comunidad se convierten en co-autores activos de la propuesta y la artista se convierte más bien en un facilitador de situaciones. Esto no descarta que haya algunas problemáticas de por medio que deben ser consideradas en base a los valores, perspectivas y consideraciones de las personas implicadas y también de personas externas con respecto a la obra.

En el segundo capítulo me propongo realizar un acercamiento a tres propuestas que combinan tanto la etnografía y el arte para así establecer una perspectiva del estado del arte en relación a la propuesta que yo propongo realizar con esta investigación y también realizar algunas comparaciones metodológicas de cada uno de estos proyectos. Por un lado propongo la obra de Claire Wellesley-Smith, *The Frabric of Brandford* (2012-2015) como una propuesta y referencias relevantes para mi propio proyecto. Esta artista parte del arte contextual con una comunidad en específico (Brandford), reconocida históricamente por su actividad textil y propone a la comunidad trabajar en colectivo en sesiones comunales en las que se puso como tema detonador de situaciones, conversaciones y reflexiones colectivas, el tejido y la tradición del teñido natural de este pueblo. Es así que la artista entabla relaciones con la comunidad, y provoca situaciones que generan espacios de reconocimiento, búsqueda de memoria colectiva y producción de textiles con los mismos comuneros. La segunda propuesta artística que he tomado, es la obra de Jackie Brooker, *Of Earth and Cotton* (1994-1998), quien realiza

una investigación etnográfica durante dos años en los estados del sur de los Estados Unidos acerca de los agricultores de algodón, quienes tienen un pasado problematizado por el racismo, la explotación laboral y la violencia, pero quienes se sienten orgullosos a su vez por su trabajo directo con la tierra y su conocimiento de los procesos agrícolas del algodón. En este sentido ambos casos utilizan el método etnográfico para generar conocimiento que a su vez es interpretado y representado a través de un medio que difiere en ambos casos pero que cuentan historias de personas que pertenecen a comunidades específicas.

Finalmente, en un tercer capítulo de este documento, relato mis vivencias en la comunidad Otavalo junto con los relatos que se recopiló de entrevistas semiestructuradas, específicamente en el Museo Viviente Otavalango durante los meses de junio, julio y agosto del 2017 y enero, febrero y marzo del 2018. A través de esos relatos vivenciales, trato de problematizar mi decisión de aprender a tejer sobre estas prácticas obsoletas, también trato de problematizar los distintos niveles de significación que se generan a partir del tejido como objeto de estudio y analizo el caso de Taita Luchito, tejedor de la comunidad, como un caso relevante para considerar algunas de las problemáticas a las que se enfrentan los tejedores actualmente.

HISTORIAS QUE SE TEJEN

Punda pacha awashka¹

La nación kichwa Otavalo se sitúa en el fértil valle interandino a las faldas del volcán Imbabura a 2,800 m. sobre el nivel del mar y al norte de Quito. El pueblo que actualmente toma el nombre de Otavalo (Moreno, 2007), inició como un señorío étnico ubicado a los alrededores de Taita Imbabura y a las orillas de *Imbakucha* o lago San Pablo como es conocido actualmente. El origen de este señorío étnico se remonta a épocas precolombinas, o en términos arqueológicos al Período de Integración Regional (800- 1500 d.c. aprox.). Según Bray (2008) , el señorío étnico de Otavalo, junto con otros tres cacicazgos o unidades políticas importantes de esta región como fueron Caranqui, Cochasqui y Cayambe, fueron parte de una sola región etno-política la cual se identifica como Cara o Caranqui. La unificación de estas cuatro unidades políticas se debe a una misma lengua franca, una tradición artística común, niveles de experiencia tecnológica y construcciones monumentales similares, lo que propone una misma identidad étnica. Aunque existen contribuciones y perspectivas divergentes sobre cuál de estos cacicazgos era el de mayor poder político en esta región, la naturaleza polinuclear de estos señoríos étnicos apunta hacia una heterarquía, es decir una organización política, social y económica horizontal, en la que sus unidades políticas toman una posición equitativa dentro de un mismo sistema que no se divide en rangos o categorías diferenciales (Moreno, 2007).

El señorío étnico de Otavalo fue gobernado por el cacique y autoridad máxima, Otavalango, quien descendía de una importante dinastía de la región septentrional Andina, que se sustenta por la terminación “Ango”, que hace referencia a las familias de elite de la

¹ Historia del tejido

antigüedad en esta zona (Moreno, 2007). En cambio, diferente a la postura de Bray, Moreno considera que todas las unidades políticas antes mencionadas, fueron gobernadas por el líder Otavalango, quien es citado en varias fuentes por dirigir las revueltas en contra de la conquista española (2007). Aunque la historia de origen de este pueblo es divergente entre los autores, no se puede negar que el señorío étnico de Otavalo fue de gran importancia en la región norte del actual Ecuador.

La importancia y la valoración de este pueblo en la región Septentrional Andina se deben en gran medida a su agencia en la agricultura, el comercio y artesanía desde épocas precolombinas. Como propone Salomon (1986), la etnia Otavalo tenía acceso a productos de tierras frías, templadas y cálidas, tanto en las laderas de la cordillera Occidental como Oriental, incluyendo las zonas templadas de Intag, Lita, Quilaca, Cahuasqui, Salinas, Pimampiro, Coangue y Urcuquí. Debido a las relaciones interregionales con otras unidades étnicas, la etnia Otavalo desarrolló una economía abundante basada en el comercio de productos como achiote, algodón, coca, sal y productos textiles de gran valor (Buitrón y Collier, 1949). En efecto, existía en este señorío étnico, una clase privilegiada de comerciantes (a nivel local e interregional) que tenían control mercantil de toda la zona de Imbabura y norte de la actual provincia de Pichincha, que llevaron el nombre de *mindalae* (Salomon, 1981). Es probable que los *mindalae* o “Indios comerciantes” como también se los llamó en la época Colonial temprana, sean los antecesores de la prosperidad económica y mercantil de los actuales Otavalo. No es de asombrarse que en la actualidad, los Otavalo sigan manteniendo esta actividad de comercio local, interregional y actualmente internacional, incluyendo el tejido como uno de sus principales bienes.

La producción de textiles se realizaba desde épocas pre-incaicas en la región andina y como he mencionado anteriormente, era un bien importante en la economía comercial del pueblo

Otavalo. Según Buitrón y Collier (1949), existían relaciones comerciales con la gente de selva quienes traían achiote, papagayos, monos y hasta niños para intercambiar por cobijas, sal, perros y algodón, último que era utilizado para producir bienes textiles. A pesar de que en la zona interandina del Ecuador no se ha encontrado tantas evidencias arqueológicas de los productos textiles en comparación con los de Perú (debido a la humedad del clima y la rápida descomposición de productos orgánicos), existen evidencias de impresiones textiles sobre artefactos de cerámica, que datan de la cultura Valdivia (2500-1500 a.c.), lo que demuestra que ya existía la tecnología textil en la región desde antes del arribo Inca (Meisch, 1987).

Para el tiempo en que Otavalo se desarrolló política, cultural y económicamente, es decir para el período de Integración Regional (800 d.c hasta 1500 d.c), el telar de cintura o callwa, ya era utilizado para la producción textil (Meisch, 1987). La callwa es un telar que se compone de varios palos de distintos tamaños (Fig. 1), cada uno con su nombre específico, que se ubican paralelos al suelo y se sostienen en su parte superior con cuerdas o sogas a una panga o palo lo que antiguamente se sustituía por un árbol- y en la parte inferior, con un cinturón de cuero o tela, alrededor de la cintura del tejedor (Fig. 3). Es interesante mencionar que esta técnica textil fue utilizada en varias culturas de América, desde los antiguos Mayas en Centroamérica, hasta los Chumbivilcas de Cusco-Perú (Fig. 4). Aunque la técnica era la misma en varios pueblos de América (con pequeñas diferencias en el proceso de urdido o tramado), los diseños y los colores que se utilizaron para sus textiles dependían de cada comunidad, como también el traje o vestimenta, pues este servía como un identificador de estatus, origen, edad, género, entre otras categorías en cada comunidad. Un aspecto importante del traje pre-hispánico es que las prendas tenían forma rectangular o cuadrada debido a que en el telar de callwa solo se puede producir en este tipo de formatos. Además, ninguna prenda tiene cortes, pues no es posible cortar una prenda cuando se está tejiendo en el telar de cintura-

se teje todo el hilo urdido. Para producir piezas pequeñas, se debe urdir el hilo en las medidas necesarias. Existen pocas evidencias de cómo era la vestimenta Otavalo antes de la llegada de los Incas, sin embargo, Sancho Paz Ponce de León, menciona en 1582 d.c. que la vestimenta preincaica del pueblo Otavalo estaba compuesta de una manta que envolvía dos veces el cuerpo del hombre- posiblemente un precedente de la actual kushma-; y en el caso de las mujeres no hace ninguna referencia (en Rowe, 2011).

Al finalizar la época de integración regional, en 1455 aproximadamente, inicia el período de dominación Inca con la llegada de Tupac Yupanqui a tierras del Chinchasuyu, o la región norte del Imperio Inca, llamado Tahuantinsuyu; pero no es sino hasta 1495, que el hijo primogénito de Tupac Yupanqui, Wayna Kapak, llega a la actual provincia de Imbabura y se enfrenta bélicamente a los señoríos étnicos de esta región, incluyendo el pueblo Otavalo. Después de 17 años de luchas y resistencia del pueblo Caranqui, incluyendo el pueblo Otavalo, finalmente los Incas dominaron la región (Meisch, 1987). Con la llegada del sistema Incario, existieron cambios importantes en las relaciones políticas, económicas y culturales, incluyendo la vestimenta de los antiguos Otavalo. Según Meisch (1987) y Cobo (1892), el imperio Inca no impuso la vestimenta ni el estilo de cabello a los pueblos dominados. A diferencia de esta posición, Rowe afirma que en el caso de la provincia de Imbabura (2011) esto no se aplicó debido a que la vestimenta de la mujer Otavalo se asemeja en gran medida a la de la mujer Inca, según las ilustraciones de la obra *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (1988). Según Cieza de León, los Incas impusieron buenas costumbres en todos los ámbitos, y en efecto dieron órdenes de cómo vestirse. Los hombres adoptaron la camiseta Inca –una clase de túnica de algodón con mangas- y las mujeres adoptaron el anaco, que es un tipo de manta cuadrada que se envuelve alrededor del cuerpo, y se sujeta con un prendedor de plata llamada topo (Meisch, 1987). Además, el traje de la mujer se componía

de una manta más pequeña que cubría los hombros, y un chumbi o faja de colores a nivel de la cintura. Debido a que el algodón es difícil de teñir con tintes naturales, la mayoría de las prendas se mantenía con los colores naturales, matices de blanco y marrón. Además del cambio en el traje típico Otavalo, los incas trajeron consigo una nueva fuente de fibra textil que fueron los camélidos, es decir las llamas y alpacas, lo que fortaleció la productividad textil Otavalo y su valor como una fuente de ingresos económicos importante (Salomón, 1981). Según Meisch (1987), el traje Caranqui se caracterizaba por un tejido plano, sin motivos o símbolos en los textiles; sin embargo, con la llegada de los Incas se puede afirmar que los textiles tuvieron coloridos y detallados motivos en sus prendas de vestir, aunque esto no haya durado mucho.

El imperio Inca reino en los actuales territorios Imbabureños por apenas 30 años hasta que, con la llegada de la conquista española, surgieron los cambios más drásticos y violentos que los pueblos originarios del actual Ecuador jamás vivieron. Según Meisch, en 1527 el imperio Inca se fragmenta cuando el líder del imperio Huayna Kapak fallece y sus dos hijos pelean bélicamente para el gobierno del imperio (1987). Huascar, el líder del imperio en la capital del Cusco, y Atahualpa su hijo nativo de Quito, la capital norte del imperio, iniciaron una guerra civil que culminó con la muerte de Huascar por parte de Atahualpa, y finalmente con la muerte de Atahualpa en 1533 en manos de los conquistadores Españoles. La conquista de la corona de España en 1535 liderado por Sebastián de Benalcázar trajo consigo cambios tanto políticos, económicos, sociales y culturales de manera violenta y obligada, lo que se vio reflejado también en la producción textil de cada encomienda (Windmeijer, 2016).

Las encomiendas fueron subvenciones de poblaciones que se entregaba a Españoles o aquellos que apoyaron la conquista de España. El encomendero o dueño de la encomienda tenía derecho sobre una población específica. El encomendero tenía la “obligación” de

proteger y adoctrinar al catolicismo a dicha población, por lo que los indígenas debían pagar un excesivo tributo por este “servicio”. Rodrigo Salazar fue el encomendero del territorio Otavalo, quien estaba encargado de dicha obligación (Windmeijer, 2016). El nuevo sistema económico que se impuso a los pueblos nativos incluyó altos e impagables tributos tanto laborales como en bienes, lo que generó una sobreexplotación de la mano de obra de hombres, mujeres, ancianos y niños. Este sistema económico y tributario contrastaba en gran medida con el anterior sistema de impuestos del imperio Inca. Durante la época colonial, todo hombre entre los 18 y 50 años, sin importar su estado civil, era sujeto de pagar impuestos (Silverblatt, 1987). La paga de impuestos al encomendero se realizaba a través de servicios laborales como el trabajo en minas y también los obrajes, último que fue construido por primera vez en 1563 por el encomendero de Otavalo (Windmeijer, 2016).

Los obrajes fueron fábricas textiles clandestinas donde se implantó un sistema de sobreexplotación de la mano de obra indígena, donde hombres, mujeres, niños y ancianos trabajaban obligadamente para enriquecer a criollos y autoridades españolas tanto locales como de la península, al vender los productos textiles en el mercado Europeo. Una diferencia importante entre el sistema económico colonial y el precolombino, era que los productos no tenían un valor de uso en el mercado local, sino que eran estimados por su valor de cambio en el mercado europeo. La razón por la cual el sistema laboral fue tan exhaustivo e inhumano para la población indígena local fue esta, que los productos eran valorados en un sistema económico externo y que la remuneración por dicho trabajo era gastado principalmente para pagar los altos impuestos exigidos. Además, el capital generado de dichos productos no era redistribuido a las poblaciones indígenas locales, sino que era acumulado para la corona de España (Silverblatt, 1987).

Otro aspecto importante del pago de tributos e impuestos a la corona de España era que este podía ser pagado en productos textiles. Antes de la conquista española, solo las mujeres casadas debían pagar un impuesto en productos textiles al imperio Inca; sin embargo, durante la conquista se exigió que tanto mujeres solteras y viudas deban pagar un impuesto en textiles a la corona de España, lo que incluía el tejer o hilar. Es con el excedente de trabajo, realizado por las mujeres solteras y ancianas, que se pudo cumplir con las exigencias de la corona española. Aunque según la ley de la colonia, las mujeres no debían pagar impuestos ni tributos, fue debido a que el tributo exigido a los hombres era imposible de cubrir, que las mujeres se vieron obligadas a apoyar en la paga de estos servicios laborales desde sus hogares para los mismos obrajes. Guamán Poma de Ayala, uno de los primeros cronistas indígenas de la época colonial, detalla con exactitud como las mujeres fueron las más perjudicadas para el enriquecimiento del clero, los corregidores, encomenderos, administradores y tenientes de tierra en la época colonial. Estas mujeres fueron obligadas a trabajar (tejer, urdir, hilar) sin una paga digna y a expensas de su bienestar (Silverblatt, 1987).

Aunque la ley permitía que se trabaje un máximo de 9 horas diarias durante seis días a la semana, los dueños de obrajes, en su mayoría administradores españoles o miembros del clero, obligaban a los trabajadores a laborar entre 12 horas diarias los siete días a la semana, con terribles castigos si esto no se cumplía. Las terribles condiciones sanitarias de los obrajes género que muchos trabajadores indígenas se enfermaran de manera crónica y por las epidemias que los colonizadores españoles trajeron a las poblaciones nativas, la población indígena se redujo enormemente. Muchos trabajadores murieron a causa del maltrato de los conquistadores por lo que varias veces las autoridades europeas trataron de cerrar estas fábricas de esclavitud; sin logros representativos (Silverblatt, 1987).

Para 1623, el obraje de Otavalo era el más valioso de la Real Audiencia de Quito, y en este trabajaban dependiendo del tipo de obraje, entre 30 hasta 500 personas para 1780. Según Windmeijer, para 1600 existían solamente 2 obrajes en Otavalo, para 1700: 7 y para 1780: 11 obrajes (2016). En este sentido, se podría decir que es un número relativamente bajo en comparación a la cantidad de obrajes que habían en Riobamba (24) Latacunga (50) o Quito (36) en 1780. Según Windmeijer, a pesar de la sobreexplotación y abuso de la mano de obra indígena, los obrajes a largo plazo fueron un incentivo para el desarrollo de la industria textil, no solo por las nuevas técnicas, materiales y estilos, sino también por la capacidad de innovación y comercialización. Los indígenas otavaleños ya tenían una cultura del comercio y de producción textil desde épocas preincaicas y esto, junto con las nuevas tecnologías provocó que se fortalecieran estas actividades económicas, siendo un verdadero ejemplo de resiliencia en la historia. Aunque durante la colonia esta actividad fue razón de explotación y humillación del indígena, el pueblo kichwa Otavalo supo cómo sacar provecho de esta dura época. En efecto, el tejido es lo que generó un excedente de capital para el artesano y es con este excedente y con las nuevas tecnologías que el indígena Otavalo ha sabido sobresalir económicamente a diferencia de otros pueblos y nacionalidades (2016).

En cuanto a la vestimenta, esta también se modificó durante la conquista Española. Según Meisch (1987), al inicio del tiempo de la conquista, se les prohibió a los indígenas vestir como los colonos. Sin embargo, con el paso del tiempo, la vestimenta de los nativos se adaptó a ciertas tendencias europeas. En el caso de los hombres, la vestimenta se modificó más rápidamente en comparación a las mujeres, y esto se lo demuestra por el pedido de productos textiles que Don Alonso, gobernador del repartimiento de Otavalo, realiza en el año de 1609 A.D. Los hombres adoptaron el calzón (pantalones cortos blancos que se amarraban por la cintura), la camisa entallada y el sombrero de ala que se diferenciaba por color o diseño en

cada comunidad. En el caso de las mujeres, se mantuvo el anaco, la faja, pero se implementó la blusa de encajes con bordados (Meisch, 1987). Es interesante pensar que en la actualidad sean también las mujeres las que mantienen el traje típico con mayor frecuencia, en comparación con el hombre, en el espacio público cotidiano. Esto se podría explicar porque hasta la actualidad son los hombres los que han tomado una posición más pública, y las mujeres sean las que aún están a cargo de los trabajos domésticos, reflejando un fuerte diferenciación en los roles de género.

Por otro lado, en cuanto a la vestimenta del hombre, es menester mencionar que el poncho, actualmente difundido y parte importante de la vestimenta masculina, se difundió en la serranía del actual Ecuador a mediados del siglo 18. Este ha sido creado probablemente por los indígenas mapuches de Chile, como una adaptación de la túnica Inca. Este fue conocido en un inicio como capisayo, e inclusive esta palabra aun tenía uso para 1940 según Meisch (1987).

Además de la vestimenta, los españoles implementaron nuevas herramientas y fibras para la producción de textiles en el territorio Otavalo, lo que facilitó, y a largo plazo benefició el proceso de producción a pesar de la sobreexplotación y el esclavismo laboral al que fueron sometidos. Con la conquista, llegó el torno para hilar, el telar de pedal y las cardas con filos de metal. Según Windmeijer (2016) y Salomon (1973), en los primeros obrajes los indígenas trabajaron con técnicas precolombinas como el telar de cintura o callwa y el peón de hilar. Sin embargo, con el paso de los años, se implementó el telar de pedal (Fig. 5) y las herramientas antes mencionadas. En cuanto a las fibras textiles, los españoles implementaron la lana de borrego y la seda. La conquista española trajo consigo una nueva era para los pueblos nativos, que involucraron cambios políticos, económicos y sociales, y que se vieron reflejados también en la producción textil, que paso de ser una actividad para el

beneficio propio y en cantidades reducidas, a una actividad industrial, es decir que los productos era fabricados en masa y para la exportación a España, involucrando una numerosa cantidad de personas y maquinaria en un solo edificio, cosa que no sucedía antes de la conquista de España.

Para 1822, Ecuador se independizó de España y paso a ser parte de la Gran Colombia junto a Colombia y Venezuela; hasta que en 1830 el Ecuador se desligó de ella e inicio el periodo republicano (Windmeijer, 2016). Es con estas históricas fechas que poco a poco los obrajes fueron desapareciendo, y muchas de ellas pasaron a ser fábricas privadas como es el caso de la Fábrica de Hilado y Tejidos San Pedro, que actualmente es el Museo Viviente Otavalango, lugar donde he realizado esta investigación etnográfica. La Fábrica de Hilados y Tejidos San Pedro, ubicada en San Juan bajo, inició como una hacienda en 1821 a nombre de Dr. José Félix Valdivieso y doña Catalina Valdivieso Sánchez. Cabe señalar que el Doctor Valdivieso consta como Jefe Supremo de la Región Interandina del Ecuador entre el 13 de julio de 1834 y el 18 de enero de 1835. En la hacienda, Quinta de San Pedro, funcionó un obraje entre los años de 1830 hasta 1850 (Fig. 6). Según las escrituras que Rene Zambrano -actual presidente del Museo Viviente Otavalango- encontró en la casa del patrón, lugar donde antiguamente vivía el dueño o patrón de la hacienda, este obraje funcionó hasta 1850. Después de 8 años, es decir en 1858, es cuando se fundó la Fábrica de Hilados y Tejidos San Pedro (Fig.7), al mismo tiempo que fue equipada con maquinaria traída desde Boston bajo el nuevo propietario, el Sr. Pedro Pérez Pareja. Según las mismas escrituras, bajo el mandato del presidente Francisco Robles, se apoyó al desarrollo de esta fábrica textil, la misma que sirvió para el progreso económico del norte del Ecuador.

Para el comienzo del siglo XX sucedió un hecho importante que cambió el rumbo de la industria textil en Otavalo. Según Elsie Clew Parson en Windmeijer, quien escribió una

monografía sobre la actividad textil, la introducción del casimir en la región de Otavalo para la venta tanto a nivel nacional como también internacional fue un impulso económico importante. Existen varios argumentos sobre el origen de esta producción, sin embargo es importante mencionar que la producción de textiles para la clientela blanco-mestiza y extranjera, es uno de los motivos importantes para el éxito y reconocimiento del pueblo kichwa Otavalo como tejedores y comerciantes.

Según Buitrón y Salisbury Buitrón en Windmeijer (2016), los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX, fueron clave para el desarrollo económico del pueblo kichwa Otavalo. La razón para este evidente apogeo fue que el comerciante Otavalo inicio un despliegue internacional, tanto en América Latina como Norteamérica y posteriormente Europa, con el objetivo de expandir sus horizontes comerciales. Entre los productos que fueron comercializados estaba el tejido como uno de los más cotizados. Con las ganancias de la comercialización de textiles y productos varios, la gente Otavalo invirtió en la posesión de tierras y el auspicio de fiestas como lo plantea Buitrón y Salisbury Buitrón en Windmeijer (2006). Esto generó una clara diferenciación de estratos sociales entre los indígenas Otavalo y los otros pueblos y nacionalidades del país.

Algunos de los sucesos que cambiaron y beneficiaron tanto el comercio como la producción textil en Otavalo, fueron la reubicación de la plaza de Ponchos en 1972 y también el mejoramiento de la Panamericana entre Quito en Ibarra en 1971 (Windmeijer, 2016). Estos dos proyectos influyeron en gran medida el comercio y económica de Otavalo, pues facilitaron el comercio entre las ciudades (Ibarra y Quito principalmente) y Otavalo. El viaje que antiguamente se realizaba desde Quito a Otavalo de casi 6 horas en automóvil, pasó a tardar tan solo dos horas. De esta manera inicio el turismo en la ciudad de Otavalo que antes era inaccesible para los extranjeros que llegaban a la capital. Uno de los principales atractivos

de la ciudad de Otavalo fue, y hasta la actualidad es, el mercado de ponchos los días sábado (Fig. 8).

El día de feria el día sábado es crucial para los artesanos, comerciantes y clientes de todos los rincones de Otavalo, pues es el día en que salen a exponer, vender y comprar productos. El mercado de Ponchos en Otavalo, es reconocido a nivel nacional e internacional por la gran cantidad de artesanos que salen a vender sus productos, apropiándose de algunas cuadras alrededor de la Plaza de Ponchos todos los días sábados, aunque también en menor medida los días entre semana.

Makipurarishun²

El arte de carácter participativo es una modalidad del arte contemporáneo que ha surgido con mayor fuerza durante las últimas décadas, aunque sus orígenes se remiten a los años 20 con los primeros movimientos vanguardistas como fueron los dadaístas. Esta modalidad en el arte se caracteriza por la implicación de varias personas en una obra estética. Durante este capítulo pretendo realizar un primer acercamiento teórico al arte participativo y sus implicaciones que se desbordan de los campos estéticos y provocan reacciones y perspectivas tanto políticas como éticas. El arte participativo también ha tomado otros nombres como: arte involucrado socialmente, estética relacional o arte basado en la comunidad. Sin embargo, yo tomo el nombre de arte participativo basado en la teoría de Claire Bishop, (2012) que considera que es relevante el concepto de participación, es decir el involucramiento de más personas en la obra aparte del artista.

La participación es detonante para esta propuesta artística y etnográfica porque es a través de las personas y sus conocimientos basados en sus experiencias lo que hace posible que pueda acercarme a los significados históricos, sociales y culturales del tejido para el pueblo Otavalo en la actualidad. Seguramente podría en mi posición de artista y estudiante aprender sobre el telar de callwa basándome en libros o referencias digitales; sin embargo un aprendizaje de este tipo carecería del valor de la experiencia, de las relaciones generadas a partir de esta experiencia, de las historias que describen y generan un valor social e histórico a cada persona. Sin una comunidad en específico, y sin personas que se involucren y compartan su conocimiento, no sería posible conocer, sentir, acercarme a los significados que involucran este tema, que se problematizan mientras se hacen más cercanos, mientras toman

² Unan las manos. Expresión kichwa para promover el trabajo conjunto por un bien común.

más cuerpo y nombre. Claramente también voy a utilizar textos históricos sobre el pueblo Otavalo y su importancia en la actividad textil; sin embargo, el acercamiento a la comunidad y el entablar relaciones verdaderas con ellos, enriquecerá en gran medida esta investigación por ser cada individuo, fuente de vivencias reales, lo que provoque una propuesta visual. Por otro lado, los conocimientos del proceso de creación de un producto textil, se han transmitido de generación en generación, a través de la tradición oral del pueblo Otavaleño. En este sentido, yo pretendo mantener esta metodología de enseñanza, conociendo a los individuos que guardan este conocimiento, manteniendo los valores intrínsecos de esta forma de enseñar y aprender, que dan mayor relevancia a la observación, la escucha, la paciencia, el trabajo pausado. Considero que esta forma de aprendizaje guarda mayor valor que aprender de estos conocimientos a través de un libro o un video que muchas veces carecen de este valor vivencial.

El arte participativo propone como denominador común la colaboración o la intervención de varias personas en la obra artística (Thomson, 2012). En este caso, la intervención de personas en la obra no se limita al sujeto espectador u observador de la obra, sino que este es coactivo del destino que cada una. Es importante mencionar que en una obra de carácter participativo, la figura autoral del artista puede en algunos casos, desvanecerse poco a poco para formar una identidad colectiva en cuanto a la autoría de la obra, ya que a pesar de que muchas iniciativas empiezan por el artista, no es sino con la gente que esta obra construye mayores sentidos. Así como lo propone Barthes en su ensayo *The Death Of The Author* (1968), en el arte contemporáneo, incluyendo la literatura y las artes visuales, poco a poco se ha generado una tendencia a involucrar al espectador en la construcción de significados de una obra estética y se distancia de un significado estático y dictado por un único artista o autor singular. Para Barthes, este giro en la construcción de significados en una obra de arte provoca una

responsabilidad activa por parte de los espectadores que en ese caso se convierten en co-autores del destino estético de la obra artística, cambiando así la figura idealizada del artista como “genio”.

Para entender los orígenes de la participación aplicado a las artes contemporáneas, es menester mencionar la obra de Nicolás Bourriaud, *Estética Relacional*, que a finales del siglo pasado estableció el marco teórico para consolidar las prácticas artísticas interactivas, sociales y relacionales que se venían dando desde las vanguardias europeas. Bourriaud en su obra, presentó una primera propuesta que conglomeraba a estas prácticas que sobre todo buscaban salir de las dinámicas mecanizadas del sistema neoliberal y capitalista que poco a poco se apoderaban de las relaciones sociales entre individuos. La obra de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967), forma uno de los materiales de cultivo para entender el contexto donde estas obras de tipo relacional se estaban desarrollando y que a su vez Bourriaud toma para contextualizar su teoría. Para Debord, la consolidación del sistema capitalista ha provocado la mecanización de relaciones sociales que se limitan a las dinámicas que el contexto neoliberal establece. En esta dinámica, el arte relacional pretende vincular niveles de realidad distanciados mediante situaciones interpersonales específicas (1967) y también romper con estas dinámicas propias del sistema capitalista que se rigen por las relaciones del mercado.

En esta sociedad del espectáculo, el arte participativo surge como una alternativa para provocar situaciones en las que el ser humano re-aprenda formas sociales de habitar el mundo en el que vive (Bourriaud, 2008). Debido a su carácter social y relacional es importante mencionar que una obra participativa es sobretodo política. El arte participativo tiene un carácter político porque involucra a un grupo, comunidad, o sociedad específica que se relaciona entre sus partes y toma decisiones con su aprobación conjunta. En este sentido, el

proceso de realización y también evaluación de una obra participativa debe considerar no solo su carácter político, sino también sus repercusiones éticas. Por otro lado, es menester mencionar que la obra de Bourriaud fue criticada por su carácter idealizado y por su falta de contextualización en una comunidad real. Muchos de los ejemplos que Bourriaud toma para sustentar su trabajo son obras que se encierran en espacios museísticos que protegen y avalan las obras de carácter relacional. Sin embargo, Bishop en su ensayo *The Social Turn. Collaboration and its Discontents*, escrito en el 2012, plantea que este tipo de obras deben ser contextualizadas, analizadas y evaluadas desde las mismas comunidades, sus participantes y valores comunes.

Para analizar y entender el arte participativo es menester considerar que involucra a varias personas de una comunidad específica. En este sentido, hay que tomar en cuenta el concepto de comunidad que es clave para estas consideraciones. El término *comunidad* se ha venido conceptualizando desde el inicio de la modernidad en el contexto europeo, principalmente con el aporte de Ferdinand Tonnies en su obra *Excerpts from Community and Civil Society* (1887). Este trata de diferenciar a la sociedad y a la comunidad reconociendo la segunda como real, genuina y orgánica, más antigua que la sociedad, y trata de asemejarla con relaciones familiares, entre semejantes con deseos y bienes comunes, donde prima la unidad a pesar de las diferencias entre sus integrantes. La sociedad por otro lado, responde a dinámicas comerciales o mercantiles, propias de un sistema capitalista, donde sus integrantes se encuentran separados a pesar de sus semejanzas, y se rigen por un sistema externo a ellos. Es importante mencionar que esta diferenciación que Tonnies plantea entre los dos términos, se realiza como resultado de la expansión de la sociedad burguesa, al inicio de la época moderna, tratando de analizar cómo esta expansión afecta a las relaciones humanas, y como

surgen nuevas problemáticas como: el crecimiento del Estado, las relaciones del mercado, la ciencia, la industrialización, la individualización, etc.

Al aplicar el término a un contexto más familiar como es el latinoamericano, el concepto de comunidad puede referirse a modos de vida más tradicionales, rurales y antiguos, con prácticas económicas y culturales que muchas veces están relacionadas a pueblos y nacionalidades indígenas (Armando Batra, 2012). En concordancia con el concepto que plantea Tonnies, la comunidad en el contexto Latinoamericano también comparte puntos similares como el trabajo compartido, la lengua, la vestimenta tradicional, costumbres, como también intereses y bienes comunes como la tierra y el agua, en general, el medio ambiente que los rodea (Liceaga, s/f).

En el caso específico de la comunidad en la que estoy proyectando este propuesta artística, coinciden algunas de las características del término que he tomado para definir la comunidad, como son los bienes comunes (agua y tierra), el trabajo compartido, la misma familia lingüística y la vestimenta tradicional. Es menester tomar en cuenta que la comunidad del Museo Viviente Otavalango con la que me propongo trabajar, puede ser entendida como una comunidad dentro de una más grande como es la nación kichwa Otavalo. La gente que forma parte de este proyecto comunitario tiene también objetivos en común como es el pago de la deuda de forma conjunta, para apropiarse de la antigua fábrica textil San Pedro. Al tener esta deuda compartida, el trabajo que se realiza dentro de las instalaciones del actual Museo Viviente Otavalango también es compartido. Entre algunos de los compromisos que se turnan los integrantes de esta comunidad es el trabajo de la tierra en las chakras que, aunque está dividida en algunos lotes que les pertenecen a cada integrante y su respectiva familia de manera individual, estos también tienen espacios de trabajo y pertenencia común en los que

se cultivan vegetales que son de consumo comunitario durante los almuerzos entre la semana.

Por otro lado, el kichwa shimi o el runa shimi que es como se conoce a la lengua kichwa entre la gente de la comunidad, también es un punto coincidente entre los integrantes de esta comunidad. Este idioma se habla en combinación muchas veces con el castellano entre la gente de la comunidad. Sin embargo es más común, o se habla con mayor naturalidad el kichwa entre las personas de la comunidad. Esto ha sido un punto de desventaja para mí ya que yo no hablo este idioma. Sin embargo, con el tiempo de convivencia y algunas clases que tome en Otavalo y en la universidad, aprendí un poco de esta lengua. El hecho de que esta comunidad se relacione en la misma lengua, genera también que compartan conceptos comunes para analizar o valorar lo que sucede dentro de este espacio comunitario. En este sentido, la comunidad podrá analizar bajo sus mismos valores y conceptos mi participación dentro de la misma.

Como considera Bishop, en su libro *Artificial Hells*, las obras de carácter colaborativo, deben ser evaluadas desde perspectivas éticas, y en base a esto, utilizar conceptos de la sociología y la filosofía política para validar una obra por sus repercusiones en la sociedad y su realización mediante decisiones colectivas. Es preciso mencionar que para analizar una obra de este tipo, es necesario analizarla desde su contexto específico, con sus valores y estándares respectivos y contextuales de cada comunidad. Además, las obras de arte participativo pueden o son propensas a tener zonas problemáticas ya que el “medio y el material de la obra” son las personas que participan de ella (Bishop, 2012).

La naturaleza intangible de estas obras que son más procesos que productos provoca que muchas de estas no se las puede comercializar, o enmarcar en un espacio museo expositivo. En este sentido, se contrapone a las relaciones mecanizadas de la sociedad en la que habita

(Bishop, 2012). Las obras de arte participativas son sobretodo experienciales, y podrán ser evaluadas mediante registros y tecnologías pero no podrán limitarse a documentación secundaria. Es por esta razón que Bishop, para analizar muchas obras de carácter participativo, ha tenido que vivenciar o asistir a cada una de ellas de manera personal, para así generar una crítica o evaluar las mismas.

Mi participación dentro de la comunidad del Museo Viviente Otavalango empezó bastante distante al inicio del proyecto, pero finalmente fue activa con los integrantes de la misma, aunque no igual que ellos. De alguna forma mi proyecto y mis aspiraciones iniciales me permitieron conocer los tres primeros meses, de forma distante a cada uno de los integrantes de la comunidad. Sin embargo, al regresar a vivir a Otavalo, después de la primera etapa de mi investigación, me permitió una relación más cercana con ellos, debido al tiempo prolongado de convivencia. Mi trabajo dentro de la comunidad, en el segundo período que conviví allí, se centró principalmente en tejer el tapiz de grandes dimensiones que me propuse. Sin embargo, tejer dentro del taller de Otavalango involucraba relacionarme con las personas que lo frecuentaban, como fue principalmente Taita Luchito y Don Rene; una vez a la semana las tías Rosa Elena, Laurita y Milita. El tiempo que pudimos compartir dentro del taller podía ser muy divertido o muy aburrido. Había días en los que charlábamos horas de horas sobre temas muy cotidianos como la familia, los problemas dentro de la comunidad, las decisiones políticas del país, etc, u otros días que había un silencio que daba sueño.

El tiempo, además de dedicarlo al tejido en el taller, también se ocupó en traducir a aquellos turistas anglosajones que llegaban al museo y que no entendían el español, pues necesitaban de una traductora. Por otro lado, al momento del almuerzo también fue un tiempo de compartir con la comunidad debido a que todos los alimentos los compartíamos. Considero que este momento del día fue clave para entablar una relación más cercana con ellos, debido

a que nos ponía en una situación muy familiar como es compartir un plato de comida. Varias veces don Rene, el presidente de la comunidad, me decía que existen muy pocas personas como yo que han llegado al museo, y que son tan humildes como para compartir un plato de papas, arroz o fréjoles con todos. El me reconocía en estos espacios, y yo me sentía feliz de poder compartir con ellos, más que nada sus momentos de humor y sus historias durante la comida. Otro espacio de participación activa dentro de la comunidad fueron las fiestas importantes como el carnaval o el inti raymi. En estos espacios de fiesta el trabajo compartido era significativo, y era una oportunidad muy agradable para conocer y compartir con toda la gente.

De la participación al trabajo del artista como etnógrafo

Plantear una propuesta artística de carácter participativo, requiere tomar una retrospectiva o estado del arte para así formar una idea innovadora de cómo se puede invitar a la comunidad a ser partícipes de la obra. En este sentido, en este capítulo tomo algunas referencias de obras de carácter colaborativo y etnográfico que me ayudaran a comparar, contrastar y situar mi propuesta en el campo artístico y etnográfico. En efecto, las obras que escojo para realizar este análisis parten de la conjunción de la investigación etnográfica y el arte participativo basado en la comunidad, como también de la idea del artista como etnógrafo que trabaja en colaboración con más individuos de un contexto específico y que proponen a la obra como una iniciativa política de activación social. Por otro lado, un tema recurrente en estas obras y que pueden ser problemáticas es la idea de la interpretación y representación de información generada a partir de la investigación cualitativa como es la etnografía.

La etnografía es una rama de la antropología, la cual utiliza un medio de investigación cualitativo para entender los comportamientos y características de seres humanos específicos con una cultura y así también las implicaciones sociales o históricas de este grupo determinado. El trabajo antropológico presupone una investigación etnográfica en la que el investigador se encuentra en directa relación con una comunidad o grupo con el cual pretende investigar. Depende de los enfoques de esta disciplina, el investigador genera diversos tipos de relaciones con una comunidad (Campo, 2008). Para esta investigación en particular me he propuesto aplicar la metodología de etnógrafo y artista participante en la comunidad. Mi investigación se desliga del investigador como observante externo y neutro, que bajo la vista del positivismo era la única forma de mantener una “objetividad científica en la aprehensión del objeto de conocimiento” (Guber, 2008). Mi rol dentro de la comunidad

pretende ser sobre todo participativo para poder entender a la comunidad desde adentro a través de la experiencia directa. Esta posición claramente tiene beneficios y también limitaciones. Por un lado puede ser beneficiosa porque es solo a través de la observación participante que la experiencia y la testificación se convierten en la fuente de conocimiento del investigador. Como lo propone Guber (2008), las dinámicas sociales de una comunidad no pueden ser entendidas desde una posición externa, sino que

“el único método para acceder a los significados que los sujetos negocian e intercambian, emiten y reciben es la vivencia y la posibilidad de experimentar en carne propia esos sentidos como lo hacen todos los individuos en su socialización”.

Según esta misma autora, las herramientas en este proceso de investigación participativa, la experiencia directa, los órganos sensoriales y la afectividad, en vez de empañar el proceso de investigación, aclaran las dinámicas culturales y sociales. En este sentido lo que pretendo con esta metodología se acerca más a la idea de generar una convivencia directa con la comunidad escogida, para así comprender las dinámicas sociales que en ella se generan, no con el fin de explicar sus dinámicas, sino comprender las mismas.

La obra de Jackie Brooker, *Of Earth and Cotton* es una instalación que conjuga video, escultura y fotografía. Su obra se basa en el proceso etnográfico que ha realizado la artista durante dos años por medio de entrevistas in situ a agricultores sobre el cultivo de algodón del sur de los Estados Unidos. Durante sus entrevistas a los agricultores de algodón, la artista realiza esculturas de los pies de los agricultores, sentada al nivel del piso debajo de ellos, con tierra del lugar de donde cada agricultor trabaja. La artista busca generar una consciencia sobre el trabajo con la tierra, las relaciones con el medio ambiente, y las necesidades básicas del ser humano. Esta obra es de carácter participativo ya que claramente, el proceso de creación de la obra involucra la colaboración de los agricultores de origen africano que generan narrativas

sobre sus experiencias en su labor agrícola. Esta obra, al involucrar a gente de distintas clases sociales, orígenes étnicos, identidades raciales y contextos sociopolíticos distintos, provoca varias capas de significado, a nivel estético, pero aún más importante a nivel político y ético. ¿Qué implica que una mujer blanca y de clase económica- social relativamente alta, proponga a los agricultores hablar sobre su labor agrícola en contexto sociopolíticos violentos hacia la comunidad afro en los Estados Unidos? ¿Qué significados puede provocar esta obra en la comunidad afro de los Estados Unidos y en la comunidad blanca del mismo país? ¿Cuál es el objetivo de la artista frente a una realidad social segmentada?

Una segunda obra que he tomado para generar un contexto sobre el estado del arte en el campo que me propongo incursionar es la propuesta de Claire Wellesley-Smith, *The Fabric of Bradford* (2012- 2015). En esta obra la artista invita a miembros de la comunidad de Bradford para aprender sobre la historia textil de este pueblo a través de actividades educativas colectivas. En este proyecto se involucraron más de 500 personas y los comentarios escritos de los mismos comuneros sirven para evidenciar el éxito de este tipo de proyectos a nivel comunitario. Este pueblo, al ser históricamente reconocido por su trabajo e industria textil, se transformó en el canalizador común para unir a varios integrantes de la comunidad que antes del proyecto no tenían idea de su existencia. En este sentido generaron dinámicas que probablemente en el pasado si se generaron pero que resultado de las nuevas formas de vida modernas, se han segmentado. La propuesta de Smith dialoga entre las artes y la educación comunitaria por medio del teñido natural de textiles, la idea de herencia colectiva, bienestar y lugares específicos, es decir contextos. La interacción entre estos cuatro ejes y las dinámicas de estos proyectos comunitarios que tratan de reconstruir y entablar relaciones humanas entre los miembros de una comunidad se pueden evaluar por medio de los comentarios de sus mismos participantes. Además los lazos entre los comuneros se

vuelven más fuertes a través del tejido y el sentido de herencia cultural que une a los habitantes de un mismo pueblo.

Retomando y comparando con mi caso específico y la comunidad del Museo Viviente Otavalango, mi participación en el museo como artista y como etnógrafa muchas veces fue ignorada. Muchas veces los integrantes de la comunidad no entendían de qué mismo se trataba mi proyecto, pues me veían entrevistándolos, tejiendo, conversando con ellos, participando de las fiestas, etc. Cuando trataba de explicarles mi carrera en la universidad no la comprendían muy bien. Tal vez porque la palabra arte no existe en idioma kichwa, o tal vez porque la investigación de corte cualitativo no es muy común. En un inicio me llamaron diseñadora textil, pero yo no me sentía tan identificada con esta categorización. En efecto, la categoría de artista contemporánea o artista visual es realmente lejana a lo que la comunidad vive en su día a día. Finalmente, me contenté con ninguna categorización y simplemente como “la chica que vino a aprender a tejer en Otavalango” (Fig. 9).

Esta percepción, o descripción de mi propósito dentro de la comunidad me ha dado bastantes beneficios dentro de la misma. Considero que el aprender a tejer generó un vínculo con los actores clave para mi investigación, en este caso los artesanos tejedores de la comunidad, y por otro lado, estableció una relación de igual a igual con ellos. El hecho de que yo fuera a aprender de ellos desde un principio y de manera clara tanto para ellos como para mí, desde mi perspectiva esfumó toda clase de posición de superioridad como “artista” o “investigadora” sobre ellos. Yo era una aprendiz de ellos y esto en cierto sentido me facilitó entablar una relación cercana a las personas dentro de la comunidad.

Las tardes en el taller en constante relacionamiento con Don Rene y Tayta Luchito, las conversaciones cotidianas con ellos, y el convivir a su tiempo y a su manera me facilitaron en gran medida la investigación. En este sentido considero que el trabajo como artista y

etnógrafa se facilitó en gran medida también por mi decisión de convivir con ellos. De alguna manera las personas que van y quieren establecer una relación con las personas sin convivir con las mismas, de manera lejana y a su ritmo personal, tienden a mantenerse en una posición lejana a la misma. Sin embargo, en mi caso, al tener la oportunidad de vivir en Otavalo, y de convivir con estas personas la mayoría de tiempo durante mis días, generó una relación de iguales y de confianza con ellos, con todas las problemáticas que obviamente una relación interpersonal involucra.

Considero que otras problemáticas como la diferencia cultural o la clase social si fueron evidentes en un inicio de la investigación y se fueron disipando aunque no completamente durante el tiempo de convivencia. Algunas veces escuche de las voz de Luzmila, la coordinadora del Museo, que yo parecía una aniñada más de la Universidad San Francisco. Tía Laurita en cambio me repitió algunas veces “Tienes cara de gringa pareces gringa por cómo te vistes. La carita de misha tienes”. Ellos en un inicio me veían como una mestiza de dinero, incapaz de entablar una relación cercana con ellos. No solo de la boca de Luzmila, sino también de la de sus hijos, escuche que yo parecía una adinerada de la que jamás podrían entablar una relación de amistad (cosa que cambio después de bailar y beber juntos Inti Raymi). Ahora escucho contenta esas historias de la misma boca de estas personas que con sinceridad me dicen su perspectiva, y con la gratitud regreso a ver en el tiempo esa visión ha cambiado con la convivencia.

Relatos de una *misha* aprendiendo a tejer en Otavalo.

Durante los primeros cinco meses de investigación y acercamiento a comunidades, he visitado varias familias en busca de tejedores, aquellos que mantienen la tradición en los métodos de producción textil tradicionales (Fig. 10). Claro que en un inicio y durante la investigación los enfoques del proyecto cambiaron continuamente. En un inicio mi objetivo era aprender la técnica *callwa*, la más antigua conocida en la región, para que en un futuro, yo pueda re enseñar esta técnica a nuevas generaciones y considerar mi gesto como una acción de resistencia. Resistencia frente al hecho de que muchos de estos conocimientos se están perdiendo debido a los cambios en el estilo de vida de la gente *kichwa* Otavalo (hacia un estilo de vida occidentalizado), junto con la introducción de nuevas tecnologías y métodos de producción textil; y también, lo que considero más relevante, por el predominio de la cultura blanco- mestiza sobre los grupos indígenas y afro en la sociedad ecuatoriana. ¿Por qué no se enseñan estas artes en las escuelas? Este planteamiento es problemático desde un inicio, primeramente por mi condición de *misha* (nombre con el que los indígenas Otavalo llaman a las mujeres mestizas). El hecho de que una mestiza quiera llegar a una comunidad indígena, aprender a tejer y luego re enseñarlo a los jóvenes para mantener esta práctica milenaria era problemática, no solo por los discursos de poder que dominan en la sociedad indígena-mestiza, sino también, aunque no me guste aceptarlo, por las diferencias de estratos económicos que contrastaban entre Belén Arellano (una chica mestiza de estrato económico alto, acomodada, estudiante de la Universidad San Francisco de Quito, USFQ) y los integrantes de una comunidad (indígenas y mestizos de estrato económico medio y medio bajo) que bajo su propia decisión han decidido implementar nuevas tecnologías en su proceso de producción. ¿Realmente entiendo el contexto como para proponer mantener estas técnicas manuales? En efecto, no se puede obligar a una comunidad reconocida por su labor textil que

regrese a sus modos de producción antiguos si es que ellos mismos han decidido realizar este cambio para enfrentar las circunstancias actuales y facilitar en gran medida su trabajo. Además, el hecho de ponerme yo, como individuo externo a la comunidad, en la posición de enseñar, también es un aspecto problemático porque no solo la comunidad joven carece del interés sobre el asunto, sino también porque yo no porto los años de experiencia y valores de esta práctica cultural como lo tienen los ancianos tejedores. Incluyendo mi trasfondo histórico como mestiza frente a la población indígena, mi planteamiento se problematizaba aún más. Me parece importante mencionar estas divergencias y contrastes porque es a partir de estas diferencias que se construyó este proyecto. Si no soy obvia con las divergencias que nos posicionan, creo que es mucho más cuestionable mi investigación. Es a partir de estos contrastes y diferencias que pude entablar una relación cercana con las personas del Museo. ¿Por qué mantener esta práctica en la actualidad? Estas fueron algunas de las cuestiones que hicieron que mi propuesta cambie de sentido y objetivos; es así como me replanteo como primer objetivo conocer sobre las implicaciones históricas que ha tenido el tejido para el pueblo Otavalo, sus problemáticas sociales, políticas, económicas. Es así como me propongo aprender de manera no solo teórica sino práctica la técnica del tejido que ahora no se limita a la callwa sino también a las otras formas de producción textil como el telar de pedal y el bordado. Considero que para poder enseñar algún día sobre estos conocimientos, es aún más importante iniciar con una investigación histórica, de los múltiples significados que se han generado a lo largo de la historia en base al tejido para el pueblo kichwa Otavalo.

Es con esta nueva perspectiva y replanteamiento de mi proyecto que llegue a una tercera comunidad e institución, en el barrio San Juan a las afueras de la ciudad de Otavalo y antiguo camino a Quiroga. Llegue a esta institución por Curi Cachimuel, amigo músico muy reconocido por su familia de artistas del grupo Yarina de Monserrath- Otavalo, quienes se dedican a la

música tradicional, precursores de la música kichwa Otavalo con su distinguido toque contemporáneo. Estoy muy agradecida con él, por la referencia al espacio, por haberlo conocido durante este proceso y compartir perspectivas desde nuestros propios bagajes culturales. Por Curi Cachimuel llegué al Museo Viviente Otavalango (Fig. 11). Este museo viviente, comunitario y centro intercultural está en funcionamiento desde el 2011 y son 20 familias de varias comunidades las que están a cargo de las instalaciones y las actividades que en este espacio se realizan (Fig. 12). Este lugar tiene como principal objetivo mantener la cultura, las tradiciones y costumbres, es decir el estilo de vida de la población kichwa Otavalo en pie (Fig. 13); pero también ser un atractivo turístico por su bagaje histórico, pues se trata de un antiguo obraje y antigua Fábrica de Hilados y Tejidos San Pedro, para que sean los mismos runas quienes hablen de su propia cultura. En este lugar no solo se realizan recorridos por lo que fue el antiguo obraje y fábrica textil San Pedro, sino que también se realizan clases del idioma kichwa, tejido, danza y música junto con la escuela de Artes Yawar Wawki Yarina, a cargo de Anita Cachimuel, hermana de Curi.

La investigación y el desarrollo de mi proyecto se dividió en cuatro fases, cada una dio paso a la fase siguiente. En la primera fase, mi propósito fue buscar comunidades y realizar una investigación teórica sobre el tema, tiempo que duró aproximadamente 3 meses. Después de haber encontrado el espacio y haber pedido el permiso necesario de Luzmila Zambrano, Coordinadora del Museo Viviente Otavalango y Rene Zambrano, Presidente del Museo Viviente Otavalango (Fig. 14), tuve 3 meses más para convivir con los integrantes del Museo Viviente, aprender las técnicas textiles tradicionales, como el telar de callwa (Fig.15) y el telar de pedal (Fig. 16). Considero que mi posición de aprendiz de los artesanos me permitió entablar una relación de confianza con ellos, yo no iba con el propósito de imponer nada, tan solo de aprender. Es así que mis maestros (Tayta Luchito Zambrano, Rene Zambrano, Yolanda

Maldonado, Luzmila Cabascango, Rosa Elena Cachiguango) se reconocían y valoraban (como siempre debe ser reconocido el conocimiento) al ver que yo quería aprender de ellos. Durante este tiempo también pude relacionarme mucho más con la cultura kichwa Otavalo, porque residí estos tres meses en la ciudad de Otavalo y la mayoría del tiempo lo pasaba en la el Museo Viviente. En este espacio, mi rol era aprender a tejer, pero de vez en cuando también realizaba traducciones orales a los turistas de habla inglesa que no sabían castellano, como también ayudar en las mingas del museo o participar de las fiestas y eventos que en este se realizaron.

Después de estos tres meses clave para mi investigación de campo, regrese a Quito para iniciar mi obra visual a partir de lo vivido los meses de la etapa anterior. Es en esta etapa decidí cual sería mi obra y me propongo tejer un chumbi a gran escala (Fig. 17). El primer prototipo de este tejido lo realicé en el taller de tejido de la USFQ, donde junto con Rene Zambrano, Luzmila Zambrano y Yolanda Maldonado, activamos el telar de pedal que Mariola Kwasek, maestra de tejido en la USFQ, lo tenía en desuso. A partir de este primer intento trato de utilizar el tejido como objeto de estudio y analizar sus implicaciones en la construcción política, económica, social y cultural del pueblo kichwa Otavalo. Tomo el chumbi o faja tradicional utilizada en su mayoría por mujeres kichwas Otavalo, como base para contar la historia del tejido guiada por el hecho de que los chumbis por sí mismos, históricamente han desempeñado el rol de contar historias en sus diseños y motivos de colores. Yo decido desligarme del uso tradicional del chumbi, como parte de la vestimenta tradicional, y pretendo llevarle a un plano escultórico y como documento de mi investigación etnográfica. En este chumbi tejo algunas de las historias que se transmiten a través de la tradición oral, y también conjugo con la investigación en fuentes académicas, lo que me llevaría la última fase de mi proyecto.

Durante el último periodo de mi proyecto, decidí residir nuevamente en Otavalo, donde desarrollo mi obra visual en el mismo taller del Museo Viviente (Fig. 18) y con la colaboración y aporte de las personas de la misma comunidad. El proceso para la elaboración del chumbi a gran escala que actualmente está desarrollándose en el taller de Museo Viviente Otavalango, inicia con la fuente de conocimiento, ya sea el testimonio de un artesano o la fuente académica. Con esta información yo empiezo a producir el boceto de la escena o fragmento de la historia que quiero representar (Fig. 19). Al haber encontrado la imagen que quiero llevarla al tejido, busco los colores adecuados (primero en el boceto y luego una interpretación de los colores con los hilos, ya que muchas veces no hay los mismo colores en hilos). Después de esto voy al telar y dibujo con marcador en la urdimbre el boceto que lo tengo en papel. Con este dibujo finalmente puedo empezar a tejer la idea que he trabajado previamente.

Actualmente cuando los turistas llegan al museo, Rene Zambrano, Presidente de la organización (Fig. 20), me presenta como una compañera artesana más y lo que me suele admirar aún más, como una maestra más del arte textil. Aunque acepto con mucho respeto la posición de Rene, considero que aún sigo aprendiendo de la cultural kichwa Otavalo, y también, del arte textil. Algunas veces los compañeros del Museo comentan que soy runa (nombre con el que se identifica a la gente indígena, aunque su significado etimológico sea no solo para seres humanos de una raza específica, sino que hace referencia a seres de energía que actúan con fuerza y sabiduría) en cuerpo de *misha*. Muchas veces Rene reconoce que puedo pasar por una más de ellos no solo por mi apellido Arellano (muy común en la comunidad de Cotama, de la que la mayoría de los integrantes del museo provienen), sino también por la sencillez a la hora de comer con ellos por ejemplo (todos los días compartimos el cucabi a la hora de almuerzo con las personas que estén en el Museo). Considero que los

espacios de convivencia como la hora del almuerzo específicamente, me permitieron relacionarme de una manera mucho más cercana con todos los integrantes del Museo. El alimentarse es un ritual en el que se comparte y más que todo se disfruta entre risas e historias, sacándonos de la rutina del trabajo en el taller.

Durante un día cotidiano en el taller, nos encontramos Tayta Luchito, el tejedor mayor del Museo, con quien aprendí la técnica del telar de callwa y de quien realizo un apartado específico en el siguiente capítulo. Juntos pasamos la mayoría del tiempo pues somos los dos los que estamos tejiendo todo el día en el Museo. Entre los días miércoles y viernes de cada semana, también están tres compañeras que son integrantes de la corporación y que se turnan para realizar sus propios trabajos en bordados en el taller. Mama Laurita Burga, Rosa Elena Cachiguango (Rosa bandida) y Milita Cabascango son tres mujeres artesanas con las que también he llegado a aprender mucho, no solo sobre las labores del bordado, sino también sobre la gastronomía típica, los chistes runas y las historias muchas veces dolorosas que viven las mujeres kichwa en su vida cotidiana (Fig. 21). Además, Rene Zambrano, presidente de la organización, pasa también la mayoría del tiempo en el museo aunque comúnmente en otros roles como el cuidado del huerto comunitario, guía de los turistas y en general cualquier trabajo que se necesite en el museo, ya sea este relacionado a carpintería, electricidad, construcción, plomería, etc.

Aprendizajes: el tejido de la vida.

El primer paso para iniciar un tejido es preparar el hilo o lana con el que se va a tejer. Dependiendo del tipo de tejido, el grosor o el número de cabos del mismo. En el caso de los tejidos en callwa, es necesario torcer el hilo con el que posteriormente se va urdir. Torcer el hilo es necesario para hacer del hilo uno más fino y resistente en el torno (Fig.22). El segundo paso para tejer es el urdido. Todo tejido empieza con la urdimbre (Fig. 23), malla base en la

que se sostiene el tejido y dependiendo el tipo de tejido y la técnica que se ha escogido, se va a urdir de diferente manera. Al llegar al Museo Viviente Otavalango, decidí iniciar mi proceso de aprendizaje del tejido en callwa, o telar de cintura, como también se lo conoce. Esta técnica es de las más antiguas conocida en la región de Imbabura, y los antiguos Otavalo la utilizaban para crear las prendas que vestían sus cuerpos. En callwa se pueden crear chales, ponchos, cobijas, manteles, chumbis, anacos, en fin, toda la indumentaria de la vestimenta kichwa Otavalo. El proceso de urdido puede parecer difícil, pero se la entiende con mayor facilidad si se piensa como un sistema binario, el mismo que sintetiza el concepto andino de la cosmogonía dicotómica o pensamiento paritario de la cultura ancestral de los Andes según Lajo (2006). Existen dos movimientos que componen y se complementan tanto en el proceso de urdido como en el del tramado (Fig. 2). Aunque Tayta Luchito y Rene no me contaron de manera explícita que existen estos dos movimientos, poco a poco, mientras iba sintiendo y experimentando a través de mi propio cuerpo y pensamiento el tejer, pude evidenciar de su existencia.

Arriba, abajo, izquierda, derecha, afuera, adentro, adelante, atrás, día, noche, luz, oscuridad, calor y frío, masculino y femenino. Pensaba en todas las opciones de complementariedad o paridad de los que estamos compuestos y este universo está combinado. Así también el tejido está relacionado a esta complementariedad universal que rige todo lo existente. Esta complementariedad no es absoluta, porque se encuentra en constante diálogo el uno con el otro y hace que todo lo existente sea a su manera propia. Cuando empezaba a urdir pensaba en uno y dos, o recto y cruzado, porque la manera como se iba formando el urdido se componía de estos dos movimientos. Además, otro aspecto del urdido que está relacionado a esta idea de la complementariedad binaria es que la urdimbre se cuenta siempre por pares (SIEMPRE) y nunca chulla o individual.

Cuando la urdimbre se encuentra lista para sacarla y ponerlo en el telar o la callwa (el número de pares en el urdido indicará el ancho de la prenda; por ejemplo, un poncho puede llevar 200 pares o una chalina 70 pares), se debe seguir todo un proceso de varios pasos que a mi parecer es lo más complicado. En resumen este proceso es el trasplante del urdido desde el urdidor, hasta la callwa, reemplazando los palitos que sostenían el urdido antes, por unos nuevos en el telar. En este proceso también se pone el inguil y los pasines, que permiten que pase la trama. El proceso del tejido también se compone de dos movimientos complementarios para que la trama se forme. En efecto, durante todo el proceso del tejido van a combinarse estos dos movimientos paritarios que están ligados al principio de complementariedad paritaria.

Para el hombre (runa) andino, todo objeto real o conceptual tiene imprescindiblemente su par, siendo así que el paradigma principal del hombre andino es que todo y todos hemos sido paridos, es decir, el origen cosmogónico primigenio no es la unidad como en occidente, sino la paridad. (Lajo, 2006, pág. 81)

Tayta Luchito: La vida de un tejedor.

Cuando llegue a Otavalango por primera vez me encontré con un señor de edad avanzada trabajando en lo que parecía el taller del museo, sentado en un telar de pedal. Me imagine que se trataba de aquel señor que Curi me habló cuando me recomendó el lugar: “Hay un señor que trabaja allí hasta los feriados, seguramente con él te vas a encontrar cuando vayas. Es él quien te puede enseñar” (Fig. 3). Era con él con quien debía relacionarme para aprender a tejer porque era él de quien me habían comentado. En efecto, después de haber conversado con Luzmila Zambrano, coordinadora del Museo Viviente Otavalango, y después de haberme mudado a Otavalo para iniciar mi proyecto de investigación y aprendizaje, fue Tayta Luchito con quien pase la mayoría de las tardes en el taller trabajando y aprendiendo (El vocablo

Tayta significa padre, y se lo utiliza adelante del nombre de aquellas personas ya mayores a quien se les trata con respeto, distinción y amabilidad). Reconozco mucho el apoyo de Rene Zambrano, presidente del museo, por su acompañamiento durante todo mi proceso, quien aprendió el arte del tejido en callwa con Tayta Luchito; sin embargo, observo a Tayta Luchito como mi primer maestro en el arte del tejido Otavalo, por todo su recorrido y su guía. Durante las tardes de trabajo en el taller, y aquellas conversaciones informales, él me compartió un poco de su realidad, la historia de su vida y su recorrido como tejedor.

Tayta Luchito, (como lo conocen en Otavalango) viene de la comunidad de Cotama, muy reconocida por sus flauteros y su conocimiento ancestral en la gaita andina, siendo Tayta Luchito, además de *awak* (tejedor), reconocido flautero de esta comunidad. Luis Zambrano inició en el arte del tejido a los siete años de edad, es decir, desde que podía hacerlo; por la necesidad económica y a través de la observación a su padre, su primer maestro. Actualmente Luchito tiene 65 años, y sigue trabajando y dedicándose al arte del tejido, del cual aprendió variadas técnicas a lo largo de su vida. Aunque actualmente trabaja en el Museo Viviente para sostenerse económicamente, también existe la posición de mantener el arte del tejido vivo, que poco a poco va desapareciendo con los años. Durante una entrevista que Curi Cachimuel realizó a Tayta Luchito en el taller mientras trabajaba (entrevista que la estructuro yo pero que la hizo Curi debido a la familiaridad con el idioma kichwa que es con el cual Luis Zambrano habla con mayor fluidez), nos comentaba que en su juventud nadie ganaba tan bien como él lo hacía con los tejidos. “Conocí al pueblo Salasaca, aprendí con ellos a trabajar el tapiz y eso representaba más dinero, un tapiz llegaba a costar 80 sucres. A la semana llegué a ganar alrededor de 250 sucres, nunca nadie en ese entonces ganaba tanto dinero como yo lo hacía tejiendo, en cambio los trabajadores de las haciendas o albañiles ganaban 50 sucres” (Tayta Luchito, 12/02/2018).

Tayta Luchito para sustentarse en el tejido a lo largo de su vida, ha tenido que cambiar de estilos y también de productos varias veces. En efecto, él ha trabajado chales, ponchos, ruana motivos, tapices, bufandas, etc. Siempre en busca de lo que mejor se vende y lo que le rinde para sustentar su economía, como lo menciona en la cita anterior, que aprendió con el pueblo Salasaca a realizar los tapices, y esto le representaba excelente ingreso en aquellas épocas. Actualmente Luchito ya no trabaja tanto tapices, aunque si tiene a la venta un par en la tienda del Museo Viviente Otavalango. Sin embargo, últimamente se dedica en mayor medida a las bufandas en el telar de pedal, y también a los ponchos tradicionales en callwa (ponchos sencillos con diseños de líneas a los bordes y ponchos de doble cara, aunque este último en menor frecuencia). Aunque Tayta Luchito menciona el valor de mantener el trabajo a mano en la actualidad, reconoce que lo hace en mayor medida por el beneficio económico que representa y no exclusivamente por mantener viva la cultura y las practicas ancestrales. “En la parte económica el trabajo que hago si resulta bien, por el hecho de que hay ganancia por eso sigo aquí, porque si no hubiese ganancia el trabajo y los materiales y todo el gasto que implica pienso que no seguiría trabajando” (Tayta Luchito, 12/02/2018).

La parte económica en efecto resulta la principal razón para seguir en el trabajo como artesano, sin embargo, su discurso también se entremezcla con la importancia de mantener estas prácticas culturales vivas. Considero que mucho de este discurso no es necesariamente propio, sino también una influencia del discurso institucional de Museo Viviente Otavalango, en el que se reitera la importancia de mantener las tradiciones kichwa Otavalo vivas en la contemporaneidad. Tayta Luchito en efecto reconoce la problemática que existe porque las nuevas generaciones no aprenden de estas prácticas textiles. Sus hijos mismos han mencionado que de eso no se puede vivir, ya que requiere demasiado tiempo, paciencia y desgaste físico. Por esta misma razón, los mismos hijos de Tayta Luchito no han aprendido a

tejer en callwa y más bien se dedican a producir prendas en máquinas eléctricas o importar de Perú para la venta en Otavalo. Según Rene Zambrano, ex trabajador de la fábrica de cobijas San Pedro y actual presidente del Museo Viviente Otavalango, el trabajo como artesano es difícil por varias razones: este trabajo no se adapta a las dinámicas actuales del mercado global, ya que la competencia es alta y el artesano independiente, la producción industrial masiva y el trabajo del artesano único y se produce por unidades individuales, la gente en Otavalo no reconoce las diferencias en cuanto al valor y el tiempo de una prenda hecha a mano, ya sea en callwa o telar de pedal y finalmente el artesano prefiere hacerse comerciante por mejores beneficios (Rene Zambrano, 6/10/2017).

Durante el viaje que hice a Perú con Rene y Luzmila Zambrano, presidente y coordinadora del Museo Viviente Otavalango para el Tinkuy: 4to Encuentro de Arte Textil en el Cusco en noviembre del 2017, (Fig. 24) pude constatar alternativas a la problemáticas antes mencionada. En la Región del Cusco, específicamente en el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (CTTC), muchos de los tejedores de la región se han organizado para retomar las prácticas ancestrales de tejidos, la técnica, el tinturado natural y los diseños antiguos pues es una generalización que cada vez son menos personas las que tejen de la manera tradicional. Considero que para que exista una revitalización de estas prácticas es fundamental la agrupación entre tejedores, de esta manera se puede trabajar en asociaciones para la revitalización de estas prácticas que durante mucho tiempo fueron olvidadas. En efecto, al reunirse en asociaciones, instituciones extranjeras han visto la importancia de invertir en este tipo de organizaciones como el CTTC. Con el dinero que han recibido, la organización de tejedores del Cuso ha buscado la alternativa para remunerar económicamente a estos tejedores. Una de las razones para dejar esta práctica es que además de que necesita mucho tiempo para terminar una prenda de calidad, no se recibe una remuneración hasta que se

venda la prenda (si es que se vende), que puede durar hasta un mes o más. Los tejedores del Cusco han creado un fondo común, para pagar a los tejedores durante el proceso de elaboración del producto, de manera que tienen un ingreso durante el proceso de elaboración de la prenda. Es así como incentivan a que los tejedores mantengan esta práctica y también puedan sustentarse económicamente.

Durante muchas conversaciones en el taller mientras tejíamos con Tayta Luchito, le recomendé más de una vez que suba el precio de sus productos. Me parece terriblemente mal remunerado el trabajo de Tayta Luchito, pues el precio de sus productos no representa todo el trabajo que existe detrás de este. El trabajo frecuente y regular de Tayta Luchito son las bufandas de lana de oveja llanas, que las vende a un precio de 50 bufandas por \$150 dólares, es decir cada bufanda a \$3,00 dólares. Durante el día, Tayta Lucho teje 10 unidades, y para terminar las 50 bufandas necesita aproximadamente 1 mes de trabajo: desde comprar la lana, bobinar, urdir, preparar el telar, tejer y cardar las bufandas por último. El comprador de Tayta Lucho es un runa que yo considero muy occidentalizado y capitalista, pues no reconoce el trabajo de Luchito de manera justa, y cómo comercializador, gana mayores beneficios por las bufandas que las vende en Colombia. Por otro lado, los ponchos hechos en telar de callwa por Tayta Lucho, que de igual manera se demora hasta 3 semanas para acabar una sola prenda, lo vende a un precio de 150 \$, menos el precio del material que viene a costar 20,00\$ y el proceso del cocido y prensado que lo manda a hacer y el precio también es aparte. Más de una vez insistí a Luchito que suba el precio de sus productos y su mano de obra, pero él considera que la gente no va a pagar más de esto y por el miedo a quedarse sin trabajo, el deja sus productos realmente baratos.

Tayta Luchito además de trabajar en el arte textil, es agricultor de sus propios productos, actividad que le ayuda a sustentar su alimentación familiar. La agricultura es la segunda

actividad que Luchito realiza y esto le permite ahorrar muchísimo a él y su familiar. “Aparte del tejido, tenemos un terrenito donde trabajamos la tierra, sembramos nuestras propios granos como la cebada, poroto, alverjas etc., y eso para nosotros nos sirve porque es el sustento para nuestro hogar, así no tenemos que gastar en fideos, arroz y cosas que venden afuera” (Tayta Luchito, 12/02/2018).

¿Por qué seguir tejiendo en callwa?

La revitalización de estas prácticas es importante, tanto como la sustentabilidad económica de estas tradiciones en el mercado actual. Como menciona Luchito, sino hubiese el sustento económico, entonces dejaría su trabajo como tejedor. Cuando yo inicié mi proceso de investigación en el Museo, tenía una perspectiva bastante idealizada de las prácticas textiles, y no tome en cuenta que por muy importante que sea que estas técnicas se mantengan en la contemporaneidad, es que debe existir una sostenibilidad de esta actividad en el presente, es decir, una re contribución tangible para el artesano que realiza este trabajo. Es por esto que menciono en el apartado anterior, como se han creado en el Cusco, organizaciones de artesanos que no solo mantienen el ideal de mantener sus tradiciones vivas, sino también crear alternativas tangibles entre los artesanos para que su trabajo tenga una remuneración justa y sostenible.

Por otro lado, existen otras razones que Rene Zambrano ha mencionado del porque en el Museo Viviente Otavalango se quiere mantener las practicas textiles ancestrales. En principio él manifiesta que un pueblo sin historia y sin raíces es un pueblo sin memoria y sin identidad. El propósito del Museo Viviente Otavalango, con todas las actividades que allí se realizan, como por ejemplo el dar clases de idioma kichwa o también las clases de tejido tradicional, es de fortalecer la cultura kichwa Otavalo de manera vivencial. Existe en los discursos dominantes de la sociedad ecuatoriana, una exclusión por las artes y conocimientos de los

pueblos y nacionalidades, resultado de años de aculturación y colonialismo que hace que muchos de estos conocimientos de los pueblos nativos como el Otavalo, caigan en el olvido. De alguna manera, con la globalización y la cultura contemporánea, Rene Zambrano, junto con su familia y los integrantes de la organización, han visto la importancia de fortalecer su cultura de manera experimental, porque si no, es posible que toda su historia y cultura, quede en el pasado por siempre. Si es que no se motiva y se promueven espacios para que estas prácticas se realicen, posiblemente el pueblo kichwa Otavalo desaparecería y sus tradiciones y vivencias quedarían en el olvido.

Rene Zambrano mencionó en una de las tantas conversaciones que tuvimos, que es de suma importancia tener a Tayta Luchito en el Museo, porque es él quien guarda todos los saberes del tejido y si es que en algún momento llegase a morir, nadie más podría seguir con el arte textil. Es por esta misma razón que Rene Zambrano ha iniciado nuevamente con esta práctica manual (que el reconoce es la base para el tejido industrial), y es también la razón para la que se dan clases de tejido a quienes quieran aprender, como es mi caso. Aunque muchas veces recibí la crítica de que mi decisión de aprender es como un acto nostálgico de la cultura, ahora considero que más que nostálgico fue la visión de encontrar un medio que materializara mi conexión con la vida, este medio es el tejido. Como cualquier persona puede querer aprender un instrumento musical o un medio artístico, yo he sentido el interés personal de aprender (por poder crear mi propia ropa, mis propios tapices, mis propias obras de arte) un conocimiento que puede estar en peligro de extinción. ¿Qué sucedería si algún día nadie más sabe cómo tejer, pero existen interesados en hacerlo? Entonces, ¿por qué no aprender ahora que existen las posibilidades?

Por otro lado, otra razón que posiblemente invita a Luchito a que siga con esta práctica es el hecho de que actualmente, existe gente que está nuevamente interesada por aprender de

estas técnicas ancestrales. Aunque esta gente en su mayoría no es de Otavalo, sino extrajera o de otras ciudades.” En estos tiempos este tipo de trabajo, los estudiantes valoran cada vez más (...) personas de afuera que vienen a ver el tipo de trabajo, que alguna vez solo han visto en la tele y que quieren venir a ver el trabajo que de verdad se hace y tener de frente el tipo de trabajo, por eso estamos aquí para compartir todo lo que sabemos.” (Tayta Luchito, 12/02/2018).

En efecto este es mi caso, pues soy una persona externa a la comunidad que ha sentido un fuerte interés por aprender a tejer de las maneras ancestrales. Es interesante pensar que se da mayor interés por gente externa a la misma comunidad, que sus mismos integrantes. Durante el tiempo que yo estuve aprendiendo a tejer y desarrollando mi tapiz, llegaron tres personas aparte de mí para aprender. En los tres casos fueron personas externas, una de la ciudad de Quito, y dos extrajeras, de Estados Unidos y de Chile. Considero que existe una nueva tendencia en todo el mundo por retomar prácticas del pasado y “hacerlo tú mismo”. Se preguntaba JC durante una fiesta de los estudiantes de arte de la universidad: ¿por qué será que existe una nueva tendencia por las cosas del pasado? ¿Será que la idea de modernidad ha fracasado en su discurso progresista que considera que por ser nuevo, es mejor? Es el caso del tejido, o tomando otros ejemplos como la alimentación orgánica, o el tener tu propio huerto. Aunque exista un fuerte movimiento por las nuevas tecnologías, también existe un contra movimiento que promueve retomar prácticas y tecnologías ancestrales que involucran el uso de nuestra propia energía como es el caso del tejido y el hacer tu mismo tus prendas de vestir.

CONCLUSIONES

Relatos de una misha en Otavalo es una propuesta que pretende visibilizar el arte textil kiwcha Otavalo, como también su trascendencia histórica, económica, social y cultural, junto a sus protagonistas artesanos, a partir de la investigación basada en las artes y la etnografía. Estas dos metodologías y formas de generar conocimiento han sido una fortaleza para la investigación ya que han facilitado en gran medida el acercamiento a los artesanos y sus conocimientos. El reconocerse como un aprendiz de las personas clave para esta investigación, me ha facilitado en gran medida para tener una participación activa dentro de la comunidad y también una relación de confianza con sus actores.

La investigación basada en las artes en conjunción con la etnografía tiene varios beneficios como también sus desventajas. El hecho de mostrar los resultados de esta investigación de manera sensorial (visual, auditiva, táctil) hace que el espectador de la obra e investigación se interese aún más y se sienta seducido por estos conocimientos. Muchas veces las investigaciones etnográficas se quedan en el ensayo académico, generando una brecha entre los investigadores, los portadores del conocimiento que participan del proyecto y finalmente el espectador o individuo común. En este sentido, considero que mostrar los resultados de una investigación etnográfica de manera sensorial puede ser una gran oportunidad para eliminar esta brecha. Sin embargo, es importante mencionar que esta investigación nace desde las artes visuales y tiene implicaciones antropológicas. Yo no me identifico como una antropóloga, sino como una artista visual interesada en conjugar mi propuesta artística con la antropología, necesario tomar en cuenta para analizar esta propuesta.

Actualmente sigo analizando si mi propuesta es una verdadera etnografía o es una pseudo-etnografía, no solo porque esta investigación nace de las artes, sino también porque el tiempo de investigación etnográfica fue reducido. Sin embargo, el proceso se lo realizó con el

consentimiento del Comité de Bioética de la Universidad San Francisco de Quito y el área de Antropología de la USFQ, con todas las implicaciones que esta aprobación involucraba (consentimiento informado, entrevistas semi estructuradas e informales, pre planteamiento de la propuesta al comité, etc). Considero que esta discusión queda abierta para los espectadores finales de la obra y el lector de esta tesis.

Por otro lado, considero que el propósito inicial de este proyecto lo cumplí, no solo por el hecho de que he aprendido las técnicas tradicionales del tejido, sino que he podido involucrarme y conocer más de cerca el mundo andino desde su gente y su cultural. Actualmente reconozco que he aprendido no solo del tejido y sus técnicas, sino también del tejido social kichwa Otavalo, sus formas de vida, tradiciones y costumbres, la convivencia en un proyecto comunitario, la alimentación, su humor, un poco de su lengua, sus celebraciones, sus formalidades, su música, sus fiestas, sus problemáticas, he aprendido a relacionarme con una cultura nueva para mí. Considero que estas vivencias y las relaciones que he formado durante este proceso es lo que más relevancia tiene, pues ningún libro o documento académico puede otorgarme la convivencia con personas de una cultura diferente a la mía. Con la experiencia y lo vivido considero que mis conocimientos tienen aún más relevancia pues considero que la experiencia tiene muchísimo más valor al combinarse con la teoría. Ahora puedo llamarme tejedora, y me siento en la capacidad de poder compartir mis experiencias y los conocimientos que he aprendido durante este tiempo. Con esta investigación no solo pretendo visibilizar la historia del tejido a través del arte, sino también promover el arte textil, suscitar la valoración del trabajo de tejedores y artistas, seducir para que más gente aprecie el trabajo textil y porque no aprender de estas técnicas y formas de crear significados y propuestas visuales. Considero que por la investigación teórica y sus resultados visuales prácticos se puede alcanzar de mejor manera este objetivo.

Entre algunas de las dificultades con las que he tenido que lidiar durante el proceso de investigación estuvo principalmente el idioma. Al no ser kichwa hablante, y a pesar de que toda la gente en la comunidad del Museo Viviente Otavalango hablan español, el no hablar kichwa fue una verdadera desventaja para relacionarme con los artesanos. El idioma kichwa por ser su lengua madre, es con la cual las personas se sienten más familiarizadas y el español vendría a ser su segundo idioma. Por otro lado otra de las dificultades con las que me tuve que enfrentar durante el proceso de investigación fue entender los ritmos y tiempos de la comunidad. Yo como *misha* de Quito, externa a la comunidad, debía acoplarme y entender estos ritmos, cosa que no fue necesariamente fácil en Otavalango. Convivir con la comunidad me hizo dar cuenta de los procesos y tiempos de su gente, por lo que al final de la investigación si pude acoplarme a las dinámicas de Otavalango.

La propuesta expositiva de esta investigación se realizará en un mes después de entregar este documento académico, por lo que no se puede presentar fotografías de la obra física final. Sin embargo la propuesta expositiva se conforma de tres espacios con obras que se generaron a partir del proceso de investigación. La obra principal es el *hatun chumbi* que he tejido durante cuatro meses en el taller del Museo Viviente Otavalango (Fig. 25). Este *chumbi* o faja tradicional (que se muestra parcialmente en la Fig. 25) recopila fragmentos de la historia del tejido Otavalo, desde la época preincaica hasta la actualidad. Este *chumbi* que rompe con su función tradicional, pasa a ser un objeto escultórico y textual, pues tiene quince metros de largo por setenta centímetros de ancho, (Fig. 26) y sirve como texto documental de la historia del tejido Otavalo.

La segunda obra de la propuesta expositiva es un espacio que pretende amplificar las voces de los artesanos que fueron parte de mi proceso artístico. Bordadoras y tejedores de la comunidad del Museo Viviente Otavalango son honrados en un espacio que expone retratos

en fotografía de cada uno de ellos, junto con un tejido o bordado realizado por ellos mismos, y audios amplificados de conversaciones o entrevistas semi-estructuradas realizadas a estas personas durante el proceso de investigación de campo. Finalmente, una tercera obra de la exposición recopila en formato de audio y video, mi perspectiva como aprendiz durante este proceso de aprendizaje del tejido, con imágenes de varios artesanos en su proceso de trabajo e instrucciones clave para poder tejer en el futuro.

Para próximas propuestas relacionadas a este tema existe un campo muy amplio aun por profundizar acerca de los diseños y motivos utilizados en la región de Otavalo. Aunque esta investigación no profundiza específicamente en este aspecto, es recomendable para propuestas al futuro que este tema se expanda. Así también el proceso de tintes naturales para el teñido de las fibras, incluyendo el proceso y producción de fibras textiles como es el caso del algodón y las fibras de camélidos. Estos temas se encuentran estrechamente relacionados a la producción textil y son potenciales investigaciones que aún tienen mucho por profundizar y retomar sus prácticas.

Estoy profundamente agradecida con la comunidad del Museo Viviente Otavalango y todas las personas que han sido parte de mi proceso. Las vivencias que pude experimentar este año con ellos las llevo para siempre en mí ser, y mi tejido es un reflejo de estas relaciones de aprendizaje y afecto. Somos el tejido de la Vida, como los nudos en la red de una araña que se conectan continuamente. Somos la relación sagrada y ella es la que nos sostiene. Un ser no puede entenderse por sí solo, sino en su conjunto, pues ese ser existe gracias a sus relaciones. Es así como cada ser tiene resonancia e influye en los demás seres de la familia cósmica. Todos los seres existentes en el cosmos, la tierra, el agua, el viento, el fuego, el sol, la luna, las estrellas, las montañas, las rocas, las plantas, los animales, nosotros los humanos,

somos manifestaciones vivas del Espíritu. Todos estamos relacionados y todos somos familia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

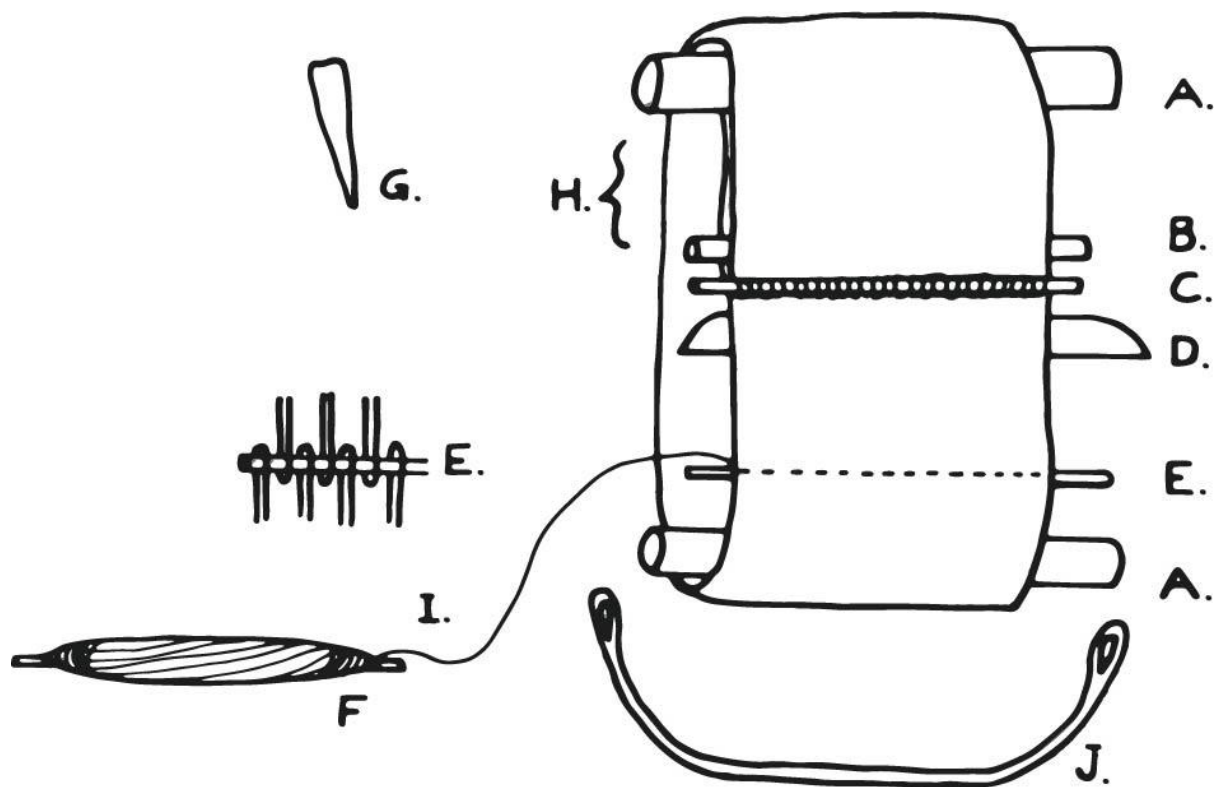
- Anton, F. (1987) *Ancient Peruvian Textiles*. New York: Thames & Hudson Inc.
- Batra, A. (2012). *Tiempo de Mitos y Carnaval: Indios, campesinos y Revoluciones de Felipe Carrillo Puerto a Evo Morales*. La Paz: Fundación Xavier Albó.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Brooklyn: Verso. Tomado de <https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/08/bishop-claire-artificial-hells-participatory-art-and-politics-spectatorship.pdf>
- Bishop, C. (Ed.). (2006). *Participation*. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press.
- Borchart de Moreno, C. (2007). *El corregimiento de Otavalo: territorio y producción textil (1535-1808)*. Quito: Universidad de Otavalo.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Buitrón, A. y Collier, J. (1949). *The awakening valley*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bray, T. (2008). Late Pre-Hispanic Chiefdoms of Highland Ecuador. *Handbook of South American Archaeology*. (pp. 527-547).
- Campo, L. (2008). *Diccionario básico de Antropología*. Quito: Abya-Yala.
- Cobo, B. (1892). *Historias del Nuevo Mundo*. Sevilla: Imp. De E. RASCO.
- Debord, G. (1967). *La Sociedad del Espectáculo*. Paris: Buchet-Chastel.
- Guber, R. (2008) *El Salvaje Metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Lajo, J. (2006). *Qhapaq Ñan: La Ruta Inka de Sabiduría*. Quito: Abya-Yala.
- Liceaga, G. (s/f). *El concepto de comunidad en las ciencias sociales latinoamericanas: apuntes para su comprensión*. Tomado el 5 de junio del 2017 de <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca145-57.pdf>
- Living as Form: socially engaged art from 1991-2011*. (2012) Editor: Nato Thomson. Creative time books: New York.
- Meisch, L. (1987). *OTAVALO: Weaving, Costume and the Market*. Quito: Ediciones Libri Mundi.

- Meish, L (2006). *Andean Entrepreneurs. Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena*. Austin: University of Texas Press
- Moreno, S. (2007). *Historia Antigua Del Pais Imbaya*. Quito: Universidad de Otavalo.
- Miller, R. (2012). *Art of the Andes: from Chavín to Inca*. London: Thames & Hudson Ltd
- Okely, J. y Callaway, H. (Eds.). (1992). *Anthropology and Autobiography*. Londres y Nueva York: Routledge
- Pallero, D. (24/02/2015). Los colores de la plaza de ponchos cautivaron a un periodista de la BBC. *El Comercio*. Tomado el 13 de mayo del 2018 de <http://www.elcomercio.com/actualidad/colores-plaza-ponchos-turismo-otavalo.html>
- Poma de Ayala, F. (1988). *EL PRIMER NUEVA CRONICA Y BUEN GOBIERNO*. México: SIGLO XXI
- Rowe, A. (2011). Costume under de Inca Empire. En Rowe, A. (Ed.), *Costume and History in Highland Ecuador*. (pp. 22-48). Austin: University of Texas Press
- Salomon, F. (1986). *Native Lords of Quito in the Age of the Incas: The Political Economy of North Andean Chiefdoms*
- Salomon, F. (1981) Weavers of Otavalo. *Cultural transformations and ethnicity in modern Ecuador*. (pp. 420-449)
- Silverblatt, I. (1987) *Moon, Sun & Witches*. New Jersey: Princeton University Press.
- Stone, R. (2012). *Art of the Andes: From Chavin to Inca*. London: Thames & Hudson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tonnies, F. (1887). *Excerpts from Community and Civil Society*. Cambridge: Cambridge University Press
- Windmeijer, J. (2016). *El Valle amanecido*. Quito: Abya Yala.

ANEXOS

LISTA DE FIGURAS:

FIGURA 1: CALLWA O TELAR DE CINTURA DE OTAVALO. LOS TÉRMINOS DEL TELAR PUEDEN VARIAR SEGÚN CADA COMUNIDAD (Meisch, 1987)



- A. Panga
- B. Pasin
- C. Ingil
- D. Callwa
- E. Auli
- F. Fuwa
- G. Jaspidor

- H. Awana
- I. Mini
- J. Washacara

**FIGURA 2: URDIDORA Y PROCESO DE URDIDO PARA TEJIDO EN
CALLWA O TELAR DE CINTURA (IMAGEN PROPIA)**

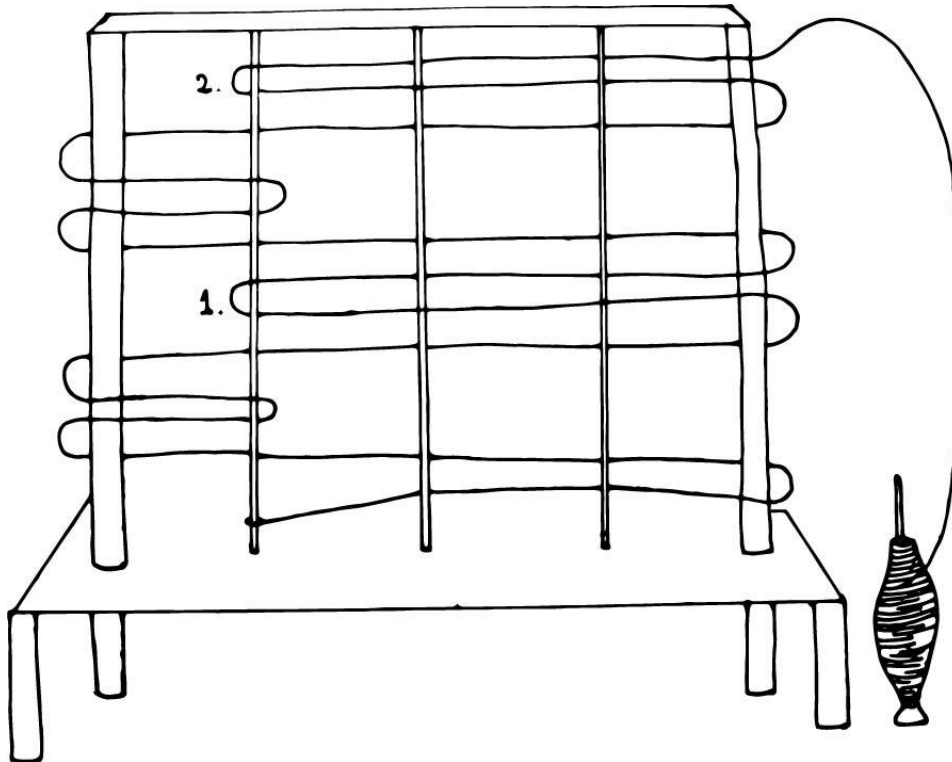


FIGURA 3: TAYTA LUCHITO TEJIENDO EN CALLWA



FIGURA 4: ARTESANA DE LA ASOCIACIÓN DE MUJERES ARTESANAS SURPHUY DE CHUMBIVILCAS TEJIENDO EN CALLWA, EN EL 4TO ENCUENTRO DE ARTE TEXTIL, TINKUY, CUSCO PERU 2017.



FIGURA 5: TELAR DE PEDAL DE MAMA ROSITAESPINOZA EN EL TALLER DEL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO



FIGURA 6: OBRAJE Y EX FÁBRICA DE TEJIDOS E HILADOS SAN PEDRO, ACTUAL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO



FIGURA 7: FABRICA DE TEJIDOS E HILADOS SAN PEDRO, 1858

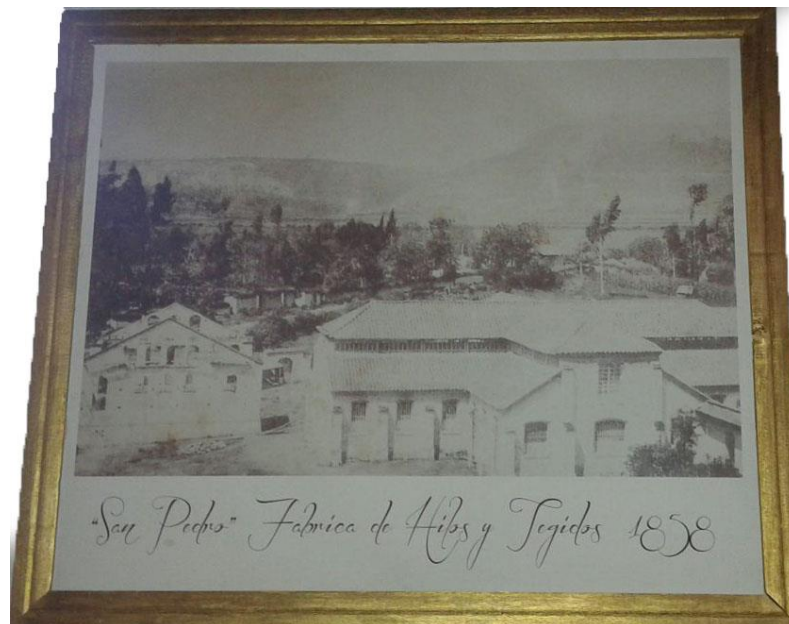


FIGURA 8: PLAZA DE PONCHOS (Pallero, El Comercio, 2015)



FIGURA 9: BELÉN ARELLANO APRENDIENDO A TEJER EN CALLWA



FIGURA 10: PRIMEROS ACERCAMIENTOS A LA COMUNIDAD. MUSEO OBRAJE- CLAUSURADO ACTUALMENTE.



FIGURA 11: FACHADA DE LA CASA CRUZ, ACTUAL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO



FIGURA 12: INTEGRANTES DEL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO



FIGURA 13: REPRESENTACIÓN DEL MATRIMONIO TRADICIONAL KICHWA OTAVALO EN EL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO (TIPÁN).



FIGURA 14: LUZMILA ZAMBRANO, COORDINADORA DEL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO Y RENE ZAMBRANO, PRESIDENTE DEL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO EN LA FERIA DEL 4TO ENCUENTRO DE ARTE TEXTIL, TINKUY, CUSCO 2018.



FIGURA 15: PRIMER TEJIDO EN CALLWA REALIZADO EN EL TALLER DEL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO



FIGURA 16: YOLANDA MALDONADO Y BELEN ARELLANO AL TERMINAR EL PRIMER TEJIDO EN EL TELAR DE PEDAL



FIGURA 17: PRIMER PROTOTIPO DE CHUMBI REALIZADO EN TELAR DE PEDAL EN LA UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO



FIGURA 18: BELÉN ARELLANO TEJIENDO EN EL TELAR DE PEDAL DE MAMA ROSITA ESPINOZA EN EL TALLER DEL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO



FIGURA 19: BOCETO DE CHUMBI EN PAPEL Y LÁPICES DE COLORES



FIGURA 20 : RENE ZAMBRANO HABLANDO CON UNA MUJER DE ACCHA ALTA- PERÚ, MIENTRAS TEJE EN CALLWA EN EL 4TO ENCUESTRO DE ARTE TEXTIL TINKUY, CUSCO-PERU 2017



FIGURA 21: DE IZQ. A DER. MAMA LAURITA BURGA, MAMA ROSA ELENITA CACHIGUANGO, MAMA ROSITA ESPINOZA Y MAMA MILITA CABASCANGO



FIGURA 22: TAYTA LUCHITO TORCIENDO EL HILO EN EL TALLER DEL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO



FIGURA 23: TAITA LUCHITO URDIENDO PARA TEJER UN PONCHO TRADICIONAL EN CALLWA



FIGURA 24: LUZMILA ZAMBRANO, BELEN ARELLANO Y RENE ZAMBRANO EN EL CENTRO DE TEXTILES TRADICIONALES DEL CUSCO DURANTE LA INAUGURACIÓN DEL 4TO ENCUENTRO DE ARTE TEXTIL TINKUY, CUSCO-PERÚ, 2017.



FIGURA 25: PRIMEROS AVANCES DEL HATUN CHUMBI. TAITA IMBABURA, MAMA COTACACHI Y EL CICLO DEL MAIZ.



FIGURA 26: HATUN CHUMBI EN PROCESO EN EL TALLER DEL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO





ANEXO A: SOLICITUD PARA APROBACION DEL ESTUDIO



Comité de Ética de Investigación en Seres Humanos
Universidad San Francisco de Quito
El Comité de Revisión Institucional de la USFQ
The Institutional Review Board of the USFQ

SOLICITUD PARA APROBACION DE UN ESTUDIO DE INVESTIGACION

INSTRUCCIONES:

1. Antes de remitir este formulario al CBE, se debe solicitar vía electrónica un código para incluirlo, a comitebioetica@usfq.edu.ec
2. Enviar solo archivos digitales. Esta solicitud será firmada en su versión final, sea de manera presencial o enviando un documento escaneado.

3. Este documento debe completarse con la información del protocolo del estudio que debe servir al investigador como respaldo.
4. Favor leer cada uno de los parámetros verificando que se ha completado toda la información que se solicita antes de enviarla.

DATOS DE IDENTIFICACIÓN	
Título de la Investigación	
	Relatos de una <i>misha</i> en Otavalo: procesos de aprendizaje del tejido tradicional en la comunidad del Museo Viviente Otavalango.
Investigador Principal <small>Nombre completo, afiliación institucional y dirección electrónica</small>	
	Belén Arellano Universidad San Francisco de Quito maria.belen93ar@gmail.com
Co-investigadores <small>Nombres completos, afiliación institucional y dirección electrónica. Especificar si no hubiera</small>	
	No existen co-investigadores
Persona de contacto <small>Nombre y datos de contacto incluyendo teléfonos fijo, celular y dirección electrónica</small>	
	Belén Arellano 0995739048-2495313 maria.belen93ar@gmail.com
Nombre de director de tesis y correo electrónico <small>Solo si es que aplica</small>	
	Ana María Garzón agarzon@usfq.edu.ec
Fecha de inicio de la investigación	7 de octubre de 2017
Fecha de término de la investigación	12 de noviembre 2017
Financiamiento	Personal

DESCRIPCIÓN DEL ESTUDIO	
Objetivo General <small>Se debe responder tres preguntas: qué? cómo? y para qué?</small>	
	<p>La nación kichwa Otavalo es una de los más reconocidas en el Ecuador y Latinoamérica por su producción de textiles y su comercialización nacional e internacionalmente. En efecto, la actividad textil ha sido el principal trabajo con el que la población Otavalo ha subsistido a lo largo de su historia. Es por esta razón que el análisis de esta actividad productiva implica acercarse a los procesos históricos de este pueblo y considerar la actividad textil como un eje fundamental en la construcción social, política, económica y cultural del pueblo kichwa Otavalo. Esta investigación parte del interés de la investigadora y artista por aprender las técnicas tradicionales del tejido del pueblo kichwa Otavalo para retomar los procesos de práctica textil tradicional que por efecto de la industrialización del trabajo, la competencia global, la colonización, entre otras razones, han disminuido el valor social y práctico de la misma en las generaciones jóvenes. De la par al aprendizaje práctico de las técnicas textiles tradicionales, esta investigación pretende explorar los distintos niveles de significación del objeto de estudio, en este caso el tejido.</p> <p>El conocimiento sobre esta práctica artesanal se mantiene aún en los ancianos tejedores de las comunidades Otavalo, quienes ven en el desinterés de mantener activa las tradiciones Otavalo, como la práctica textil, por parte de las generaciones jóvenes, como un problema potencial que provoca una posibilidad de desaparición de los conocimientos y tradiciones.</p> <p>Con el propósito de mantener estos conocimientos y memoria en circulación práctica en la contemporaneidad, la investigadora se propone realizar un acercamiento a la comunidad del Museo Viviente del Pueblo kichwa Otavalo, quienes se han apropiado de la antigua Fábrica Textil de San</p>

Pedro, para aprender las técnicas de producción textil tradicionales, y a su vez analizar las implicaciones políticas, sociales, económicas y culturales que esta comunidad ejerce desde su posición activa por mantener las prácticas tradicionales, al ofrecer a la comunidad la posibilidad de aprender de esta actividad artesanal.

Para esto, se priorizarán los testimonios de cinco artesanos que forman parte de esta comunidad y quienes se dedican a la actividad textil en diferentes niveles de dependencia económica y también técnicas de producción.

Esta propuesta conjuga la investigación basada en las artes y el método etnográfico para realizar una propuesta visual que como resultado propone una exposición en las instalaciones del Museo Viviente Otavalango o Antigua Fábrica Textil de San Pedro, con documentación etnográfica (testimonios en fotografía y video) y obra artística de carácter visual (tejidos, instalación y audio) que pongan en evidencia el proceso de aprendizaje de la artista e investigadora con respecto al tema antes mencionado.

Objetivos Específicos

- 1._ Entender la posición política, social y económica de 7 artesanos pertenecientes a la comunidad del Museo Viviente Otavalango en cuanto al mantenimiento de la actividad textil.
- 2._ Analizar las problemáticas económicas, políticas y sociales a las que se enfrentan los artesanos en la actualidad para mantener la actividad textil en la sociedad contemporánea.
- 3._ Aprender, realizar y practicar el proceso tradicional de tejido textil (callwa y telar de pedestal) en la comunidad del Museo Viviente Otavalango.
- 4._ Investigar por medio de procesos etnográficos: observación participante, entrevistas semiestructuradas, la práctica del tejido en telar de cintura y telar de pedestal en la actualidad.
- 5._ Explorar como la propuesta y el propósito del Museo Viviente Otavalango puede ser una alternativa para la reivindicación de la identidad kichwa Otavalo por medio de la activación de conocimientos y tradiciones relacionados a la actividad textil en la actualidad.
- 6._ Analizar cuáles son las perspectivas de las generaciones jóvenes sobre la actividad textil y las posibilidades de aprender de esta práctica cultural.
- 7._ Considerar cuales son los desafíos de los artesanos actuales en el fortalecimiento de la práctica textil tradicional.
- 8._ Realizar una exposición visual y documental sobre el proceso de aprendizaje de la técnica tradicional textil y los testimonios de 5 artesanos de la comunidad durante la investigación.

Diseño y Metodología del estudio *Explicar el tipo de estudio (por ejemplo cualitativo, cuantitativo, con enfoque experimental, cuasi-experimental, pre-experimental; estudio descriptivo, transversal, de caso, in-vitro...) Explicar además el universo, la muestra, cómo se la calculó y un breve resumen de cómo se realizará el análisis de los datos, incluyendo las variables primarias y secundarias..*

Esta investigación parte de una postura antropológica y artística: colaborativa, participativa y contextual. El arte participativo propone como denominador común la colaboración o la intervención de varias personas en la obra artística (Thomson, 2012) y en este caso también la investigación antropológica. En este caso, la intervención de personas en la obra no se limita al sujeto espectador u observador de la obra, sino que este es coactivo del destino que cada una. En el ámbito etnográfico, es de igual forma clave la participación de la comunidad y su consentimiento en esta propuesta. En consideración de este primer planteamiento, se utilizarán dos metodologías: investigación basada en las artes y la etnografía.

La primera metodología llamada práctica de investigación basada en las artes es un nuevo género metodológico que se sitúa en la intersección de múltiples disciplinas, en este caso la antropología y las artes visuales, y que propone las artes durante todo el proceso de investigación, no solo como un medio para reflejar o representar los resultados de la investigación antropológica, sino como una metodología de investigación práctica que reconsidere la artes como una alternativa efectiva para comunicar los aspectos

emocionales de la vida social. En este sentido es una metodología que propone una perspectiva holística e intuitiva en comparación con la metodología cuantitativa, que combina la práctica artística con la investigación académica.

La segunda metodología es la investigación cualitativa de carácter etnográfico que permite un acercamiento a los testimonios de 7 artesanos que forman parte de la comunidad del Museo Viviente Otavalango. Se incluye observación participante en distintos espacios de interacción entre miembros de la comunidad y entrevistas semi-estructuradas a dichos miembros.

La investigación estará compuesta de los siguientes métodos:

-Participación observante en las instalaciones del Museo Viviente Otavalango en Otavalo (específicamente en el taller comunal y la cocina de la misma, hogares de los artesanos y familiares, espacios públicos como plaza de ponchos y mercados, zonas agrícolas pertenecientes al museo).

Tomando en cuenta que la metodología etnográfica propone un acercamiento profundo a la vida de los participantes, la observación en espacios (como la casa, el trabajo y el Museo) o el compartir de actividades cotidianas (como una comida) forma parte fundamental del trabajo de campo. En estos múltiples espacios de encuentro en que se obtiene información valiosa no solo referente al tema de estudio, se tejen relaciones de confianza que facilitan el compartir experiencias y se observa interacciones que alimentan la recolección de datos.

-Entrevistas personales semi-estructuradas. El número inicial de entrevistados es de 7 individuos pertenecientes a la comunidad del Museo Viviente Otavalango, pero es posible que el número de entrevistados aumente mientras se avanza con la investigación. Para esto se va a presentar un formulario de Consentimiento Informado general para todos los participantes de la investigación.

El estudio etnográfico se va a complementar con la revisión de fuentes primarias y secundarias, que incluyen bibliografía académica para analizar las distintas representaciones de investigadores que hayan analizado y recopilado información anteriormente sobre este tema.

Por otro lado se va a realizar un estado del arte que recopile algunas propuestas artísticas que conjugan investigación etnográfica y arte participativo. Con esto se puede tomar en cuenta propuestas anteriores que proporcionen una guía de cómo realizar este proceso de investigación y propuesta artística. Se va a recopilar testimonios y fotografía durante el proceso de investigación etnográfico.

Por otro lado, en el aspecto cualitativo de la investigación, tomando en cuenta las múltiples perspectivas que existen sobre este tema, desde la gente joven de la comunidad, y actores políticos que también organizan actividades educativas y culturales en el Museo Viviente Otavalango, se incluirá en la muestra más actores que implementen valiosa información para la investigación. Es por esta razón, dado que el número de entrevistados puede aumentar gradualmente mientras avance la investigación, el formulario de Consentimiento Informado es general y se aplica a todas las categorías de entrevistados. Se calcula que al finalizar la investigación, se cuente con un número aproximado de 15 entrevistados.

Como un dato aclaratorio, es menester mencionar que en el caso de las entrevistas para artesanos y gente joven relacionada a los mismos artesanos, como familiares y aprendices, no se ha establecido un muestreo estratificado por edad, dado que se espera entrevistar a un amplio círculo de personas relacionadas a las condiciones políticas, económicas y sociales del tejido en la comunidad Otavalo.

La investigadora y artista ha tenido contacto con integrantes del Museo Viviente Otavalango, específicamente con artesanos dedicados a la práctica textil, quienes serán el punto de partida para referir a otros artesanos y otras personas relacionadas con el tema de trabajo de titulación. Así mismo, a medida que se realice observaciones participantes en los lugares mencionados previamente se espera identificar a actores y actrices clave para la investigación. El muestreo está diseñado bajo la metodología bola de nieve en el que los actores identificados preliminarmente colaboran al recomendar a otras personas en su misma situación u otros actores que estén vinculados al tema.

En el método etnográfico, la idea de variables se convierte en factores contextuales, perfiles socioculturales de nuestros interlocutores y categorías de interpretación. En este estudio, los primarios son

Las variables primarias bajo las que se analizarán los datos son:

- Conocimiento sobre el tejido: es la capacidad intelectual y práctica de producir tejidos en las técnicas escogidas para esta investigación que son la callwa y telar de pedestal.
- Dependencia económica: se define como la dependencia a la actividad textil, en este caso específicamente a los métodos tradicionales de producción textil, es decir objetos hechos en callwa y en telar de pedestal.
- Corresponsabilidad: se enfoca en el grado de compromiso e importancia que los artesanos o jóvenes sienten por mantener estas técnicas de producción textil en la contemporaneidad.

Procedimientos *Los pasos a seguir desde el primer contacto con los sujetos participantes, su reclutamiento o contacto con la muestra/datos.*

La principal estrategia de entrada al campo dependerá en gran medida de la colaboración de investigadores que ya han trabajado temas relacionados o la identificación de actores clave. La investigadora tomará contacto inicial con los actores y comunidades identificados para explicar la investigación e invitar su participación. Se les explicará el formulario de consentimiento en todos sus aspectos y las opciones que tienen en cuanto al anonimato o uso de seudónimos. Los procedimientos incluirán los métodos etnográficos anteriormente mencionados:

-Participación observante en los talleres de artesanos dedicados a la práctica textil en distintas comunidades Otavalo como Agato, San Juan, Peguche e Ilumán. (Archivado en notas de trabajo de campo).

-Entrevistas personales semi-estructuradas

Entrevistas:

1. Se elaboró una lista de personas que podrían colaborar en el estudio y que representan a distintos sectores de la población. La lista podrá ser modificada a través del proceso de investigación, añadiendo nombres de personas que me recomienden otros entrevistados. En esta lista se incluirá principalmente a artesanos tejedores, actores claves que trabajen y formen parte del Museo Viviente Otavalango y figuras representativas de la esfera cultural del Museo.
2. Me presentaré en persona a distintos miembros de la lista. Explicaré mi proyecto y pediré una cita para la entrevista.
3. Iré a la cita a la hora y en el lugar designado por el entrevistado. Presentaré el estudio y explicaré el Formulario de Consentimiento informado, además de proporcionar mi teléfono y dirección de correo electrónico. Grabaré la entrevista (de ser así convenido con el entrevistado). Al finalizar la entrevista pediré recomendaciones de otras personas a quienes los entrevistados me podrían referir.
4. Transcribir entrevistas.
5. Análisis de datos

Procedimiento de análisis de la información: Revisar la data etnográfica recopilada a partir de las variables primarias y secundarias, la cual incluye las grabaciones de entrevista, notas de campo, análisis de discurso, etc. La metodología etnográfica de análisis permite tejer la teoría consultada, citas de entrevista específicas (con las medidas de privacidad mencionadas) en las que se detalla información clave, y también la interpretación de la investigadora.

Recolección y almacenamiento de los datos *Para garantizar la confidencialidad y privacidad, de quién y donde se recolectarán datos; almacenamiento de datos—donde y por cuánto tiempo; quienes tendrán acceso a los datos, qué se hará con los datos cuando termine la investigación*

Los datos (notas de campo, notas, fotografía y transcripciones de entrevistas, grabaciones audiovisuales) se los mantendrán bajo estricto control de acceso, sólo disponibles para la investigadora.

Las entrevistas a profundidad se llevarán a cabo en la hora y el lugar designado por el entrevistado. Los datos serán guardados físicamente en un archivador con cierre en el domicilio de la investigadora durante el período que dure la investigación. Los datos electrónicos serán guardados sólo en la computadora de la

investigadora durante el período que dure la investigación. Para precautelar la confidencialidad, los participantes van a tener la opción de usar su verdadero nombre si lo desean o pueden escoger el anonimato con uso de un seudónimo. Se asignarán códigos para cada participante que servirá también como una manera de mantener el anonimato. Luego de concluida la investigación, todos los datos serán destruidos.

Herramientas y equipos *Incluyendo cuestionarios y bases de datos, descripción de equipos*

Las herramientas principales a utilizar serán las herramientas metodológicas (adjuntas). Estas consisten en guías de entrevistas semi-estructuradas. Otros equipos como grabadora digital y cámara fotográfica serán proporcionados por la investigadora.

JUSTIFICACIÓN CIENTÍFICA DEL ESTUDIO

Se debe demostrar con suficiente evidencia por qué es importante este estudio y qué tipo de aporte ofrecerá a la comunidad científica.

El tejido como objeto de estudio se moviliza entre distintos estados de significación en el contexto social actual según la posición de cada actor en el tejido intercultural ecuatoriano. Para los tejedores Otavalo, el tejido es una forma de subsistencia económica, como también una forma de reivindicación de una identidad cultural específica que durante años de colonialismo, globalización y aculturación se transformó en un objeto que materializa una posición política por mantener vivas las tradiciones de una minoría cultural como la nación kichwa Otavalo.

La nación kichwa Otavalo teje como forma de subsistencia desde épocas precolombinas, y es una de las principales actividades económicas en la actualidad (Meish, 1987). En efecto, antes de la época Inca, el tejido en las poblaciones de Imbabura era un producto de comercialización valioso, no solo en las áreas locales, sino también en otras regiones del actual Ecuador. Al devenir el período Inca, el tejido siguió manteniendo un valioso estado en los intercambios de bienes en las poblaciones andinas, y sirvió como tributo para el estado Inca, igual de valioso que el oro u otras mercancías. Así continuo en años posteriores durante el período colonial, cuando se formaron los primeros obrajes en la provincia de Imbabura, y los tejedores de este pueblo fueron explotados laboralmente, en condiciones de trabajo inhumanas para satisfacer las demandas del mercado Europeo y los intereses económicos de las monarquías europeas. Durante la época republicana siguió la explotación laboral, pero ahora controlada por los círculos de elite económica que mantenían un mercado jerarquizado en el que la figura del runa Otavalo siguió desvalorizado y explotado (Sálomon, 1987).

Este filtro social y económico, se conjuga con la perspectiva propia de la gente de este pueblo, en el que la identidad de un pueblo se teje en su vestimenta tradicional, no solo por el hecho de mantener una tradición propia, sino como una manera de reivindicar su identidad cultural en una sociedad occidentalizada que trata de estandarizar los gustos estéticos y con esto también la vestimenta de sus individuos.

Tomando en cuenta esta historia atravesada por problemáticas sociales, políticas y económicas específicas, se analiza a la comunidad del Museo Viviente Otavalango, un museo comunitario fundado en el 2011 en la Antigua fábrica textil de San Pedro y primer obraje de Imbabura, inicialmente por 60 ex trabajadores y representantes de diversas familias pertenecientes a distintas comunidades de la nación Kichwa Otavalo. Esta comunidad forma el eje central de esta investigación al querer mantener las tradiciones y costumbres, no solo del ámbito textil, sino en general de los componentes que forman parte del estilo de vida del pueblo Otavalo.

La pregunta que guía esta investigación cualitativa y basada en las artes visuales es: ¿Cuáles son las implicaciones políticas, sociales, económicas y estéticas de la actividad textil en la comunidad Otavalo? ¿Cuáles son los distintos niveles de significado que se conforman alrededor del tejido como objeto de estudio?

Partiendo de esta primera indagación, la investigadora pretende responder estas cuestiones durante su proceso de aprendizaje práctico de las técnicas tradicionales de tejido, conjugando la actividad textil con las cuestiones políticas, económicas, sociales y estéticas que involucra dicha decisión que da origen a esta investigación.

- Anton, F. (1987) *Ancient Peruvian Textiles*. New York: Thames & Hudson Inc.
- Batra, A. (2012). *Tiempo de Mitos y Carnaval: Indios, campesinos y Revoluciones de Felipe Carrillo Puerto a Evo Morales*. La Paz: Fundación Xavier Albó.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Brooklyn: Verso. Tomado de <https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/08/bishop-claire-artificial-hells-participatory-art-and-politics-spectatorship.pdf>
- Bishop, C. (Ed.). (2006). *Participation*. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press.
- Borchart de Moreno, C. (2007). *El corregimiento de Otavalo: territorio y producción textil (1535-1808)*. Quito: Universidad de Otavalo.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Buitrón, A. y Collier, J. (1949). *The awakening valley*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bray, T. (2008). Late Pre-Hispanic Chiefdoms of Highland Ecuador. *Handbook of South American Archaeology*. (pp. 527-547).
- Campo, L. (2008). *Diccionario básico de Antropología*. Quito: Abya-Yala.
- Cobo, B. (1892). *Historias del Nuevo Mundo*. Sevilla: Imp. De E. RASCO.
- Debord, G. (1967). *La Sociedad del Espectáculo*. Paris: Buchet-Chastel.
- Guber, R. (2008) *El Salvaje Metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Liceaga, G. (s/f). *El concepto de comunidad en las ciencias sociales latinoamericanas: apuntes para su comprensión*. Tomado el 5 de junio del 2017 de <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca145-57.pdf>
- Living as Form: socially engaged art from 1991-2011*. (2012) Editor: Nato Thomson. Creative time books: New York.
- Meisch, L. (1987). *OTAVALO: Weaving, Costume and the Market*. Quito: Ediciones Libri Mundi.
- Meish, L (2006). *Andean Entrepreneurs. Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena*. Austin: University of Texas Press
- Moreno, S. (2007). *Historia Antigua del Pais Imbaya*. Quito: Universidad de Otavalo.

- Miller, R. (2012). *Art of the Andes: from Chavín to Inca*. London: Thames & Hudson Ltd
- Poma de Ayala, F. (1988). *EL PRIMER NUEVA CRONICA Y BUEN GOBIERNO*. México: SIGLO XXI
- Rowe, A. (2011). Costume under de Inca Empire. En Rowe, A. (Ed.), *Costume and History in Highland Ecuador*. (pp. 22-48). Austin: University of Texas Press
- Salomon, F. (1986). *Native Lords of Quito in the Age of the Incas: The Political Economy of North Andean Chiefdoms*
- Salomon, F. (1981) Weavers of Otavalo. *Cultural transformations and ethnicity in modern Ecuador*. (pp. 420-449)
- Silverblatt, I. (1987) *Moon, Sun & Witches*. New Jersey: Princeton University Press.
- Stone, R. (2012). *Art of the Andes: From Chavin to Inca*. London: Thames & Hudson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tonnies, F. (1887). *Excerpts from Community and Civil Society*. Cambridge: Cambridge University Press
- Windmeijer, J. (2016). *El Valle amanecido*. Quito: Abya Yala.

DESCRIPCIÓN DE LOS ASPECTOS ÉTICOS DEL ESTUDIO

Criterios para la selección de los participantes *Tomando en cuenta los principios de beneficencia, equidad, justicia y respeto*

La investigación se basa en entrevistas semi-estructuradas a actores y actoras clave para la investigación, entre los que podrían encontrarse: tejedores/as de la comunidad del Museo Viviente Otavalango, personajes políticos en el ámbito cultural de la población kichwa Otavalo, jóvenes y adultos interesados en aprender las técnicas de tejido tradicional, comerciantes del circuito textil en plaza de ponchos.

También se va a realizar participación observante, dentro del Museo Viviente del pueblo kichwa Otavalo, como también en las unidades familiares y las actividades cotidianas de las personas que colaborarán con el estudio. El ingreso al lugar estará determinado por el consentimiento o no de dichas familias. Cabe recalcar que este proceso puede realizarse a la par de la realización de entrevistas, por lo que para ciertos momentos de observación participantes se aprovecharán los espacios otorgados por entrevistas concedidas dentro de los hogares de las familias. Igualmente, las observaciones realizadas en lugares públicos como mercados, talleres, plazas, etc. para analizar situaciones particulares de tejedores, jóvenes y comerciantes, no necesitarán autorización previa. De estos momentos solo se obtendrán descripciones generales en un diario de campo. No se necesita planificar la intervención de participantes específicos. Los criterios de inclusión y exclusión para la selección de los participantes son:

-Actividad económica relacionada a la actividad textil: tejedores/as, mayores de 18 años, que hablen y entiendan español y que pertenezcan a la comunidad Otavalo o que al menos hayan residido en este lugar los últimos 10 años.

<p>-Para las autoridades que trabajen en el Museo Viviente Otavalango: hombres y mujeres responsables de la actividad cultural de la comunidad y que tengan poder de decisión sobre esta institución.</p> <p>-Para investigadores y artistas sobre el tejido y producción textil en Otavalo: hombres y mujeres, mayores de 18 años, que hablen y entiendan español y que en su trayectoria profesional y académica hayan estado ampliamente involucrados en los asuntos relacionados a la actividad textil tradicional.</p> <p>-Para jóvenes tejedores: hombres y mujeres tejedores, mayores de 18 años y con una vida laboral joven que haya decidido mantener la actividad textil en el presente como medio de subsistencia.</p>
<p>Riesgos <i>Describir los riesgos para los participantes en el estudio, incluyendo riesgos físico, emocionales y psicológicos aunque sean mínimos y cómo se los minimizará</i></p>
<p>Los posibles riesgos para los participantes de este estudio podrían ser incomodidad por contestar las preguntas de la investigadora, especialmente en lo que se refiere a información personal, o sentir ansiedad por la presencia de la investigadora. Por estas razones, se dará completa libertad a los participantes de contestar las preguntas y participar solo si lo desean y abstenerse de hacerlo si no. La investigadora ha tenido experiencias previas en la investigación etnográfica y está preparada para esta metodología de estudio.</p>
<p>Beneficios para los participantes <i>Incluyendo resultados de exámenes y otros; solo de este estudio y cómo los recibirán</i></p>
<p>Terminada la fase de análisis, cada participante tendrá acceso a una copia del texto final (una copia será proporcionada por la investigadora tanto en físico como en digital), que ha sido alimentado por sus experiencias y conocimientos y que aborda un tema que aunque si ha sido explorado con anterioridad, no ha sido expresado de manera visual en una exposición artística y documental. Por otro lado, la fase de representación de la investigación, propone una oportunidad para que más gente conozca de la labor de los artesanos y también del museo como centro cultural y artístico, como eje potencial para la realización de futuros proyectos culturales y artísticos en la provincia de Imbabura.</p>
<p>Ventajas potenciales a la sociedad <i>Incluir solo ventajas que puedan medirse o a lo que se pueda tener acceso</i></p>
<p>Este estudio no ofrece ventajas medibles a la sociedad. Sin embargo, considero que generar un espacio de apreciación estética y documental en el Museo Viviente Otavalango, puede generar a la contribución de entidades culturales, turísticas y de carácter artístico, para la realización de actividades en las instalaciones de la Antigua Fábrica de San Pedro. Por otro lado, el presentar obra artística con estas técnicas que poco a poco están en desuso, puede provocar que nuevos artistas y artesanos retomen su uso, provocando que la memoria colectiva que tienen estas técnicas y tejido vuelva a la circulación en la sociedad actual.</p>
<p>Derechos y opciones de los participantes del estudio <i>Incluyendo la opción de no participar o retirarse del estudio a pesar de haber aceptado participar en un inicio.</i></p>
<p>Los participantes del estudio siempre tendrán la opción de no participar o de retirarse en cualquier momento. Además, tendrán la opción de determinar sus preferencias con respecto a la grabación audio/video o fotografía y el uso de su nombre verdadero versus un seudónimo para mantener el anonimato.</p>
<p>Seguridad y Confidencialidad de los datos <i>Describir de manera detallada y explícita como va a proteger los derechos de participantes</i></p>
<p>Para precautelar la confidencialidad, los participantes van a tener la opción de usar su verdadero nombre si lo desean o pueden escoger el anonimato con uso de un seudónimo. Se asignarán códigos para cada participante que servirá también como una manera de mantener el anonimato. Luego de concluida la investigación, todos los datos serán destruidos. Además, presentaré y explicaré verbalmente a cada participante el consentimiento informado y las opciones importantes a tomar en cuenta con respecto al uso de herramientas de grabación y uso de nombres versus seudónimos.</p>
<p>Consentimiento informado <i>Quién, cómo y dónde se explicará el formulario/estudio. Ajustar el formulario o en su defecto el formulario de no aplicación o modificación del formulario</i></p>
<p>El formulario de consentimiento informado será presentado y explicado solamente por la investigadora principal. Se presentará el formulario verbalmente conjunto con la descripción del trabajo de investigación, poniendo énfasis especial en las opciones que tienen los participantes con respecto a grabación y anonimato. El formulario de consentimiento informado será utilizado con las personas que hacen entrevistas. En caso de que el participante no desee leer el documento o tenga dificultad para leer el documento de consentimiento informado, la investigadora se lo leerá con la ayuda de un testigo que pueda constatar que lo que se le está informando es lo que dice el documento. En cualquiera de las dos opciones, sea que lean el documento o alguien se los lea, los participantes deberán demostrar su aceptación de</p>

participar firmando si pudieren hacerlo, o poniendo una marca o su huella digital en el lugar de la firma en presencia de un testigo, y solicitar la firma del testigo también.

Responsabilidades del investigador y co-investigadores dentro de este estudio.

La investigadora de este estudio tiene entre sus responsabilidades: identificación de sitios de trabajo de campo, planificación de entrevistas, recopilación y almacenamiento de datos, análisis de datos, relaciones con los actores y actoras sociales involucrados/as, así como sus comunidades.

Documentos que se adjuntan a esta solicitud (ponga una X junto a los documentos que se adjuntan)

Nombre del documento	Adjunto	Idioma	
		Inglés	Español
PARA TODO ESTUDIO			
1. Formulario de Consentimiento Informado (FCI) y/o Solicitud de no aplicación o modificación del FCI *			X
2. Formulario de Asentimiento (FAI) <i>(si aplica y se va a incluir menores de 17 años)</i>			
3. Herramientas a utilizar <i>(Título de:: entrevistas, cuestionarios, guías de preg., hojas de recolección de datos, etc)</i>			X
4. Hoja de vida (CV) del investigador principal (IP)			X
SOLO PARA ESTUDIOS DE ENSAYO CLÍNICO			
5. Manual del investigador			
6. Brochures			
7. Seguros			
8. Información sobre el patrocinador			
9. Acuerdos de confidencialidad			
10. Otra información relevante al estudio (especificar)			

(*) La solicitud de no aplicación o modificación del FCI por escrito debe estar bien justificada.

PROVISIONES ESPECIALES

Esta sección debe llenar solo si aplica. En ella se incluyen manejo de población vulnerable y muestras biológicas, manejo de eventos adversos, seguros de incapacidad o muerte, entre otros.

No aplica

CRONOGRAMA

Descripción de la Actividad (pasos a seguir dentro del proceso de investigación, comenzando por el contacto inicial, reclutamiento de participantes, intervención y/o recolección de datos, análisis, publicación...)	Fechas						
	septiembre 2017	Octubre 2017	Finales de octubre 2017	Noviembre 2016	Diciembre 2016	0 ctubre, noviembre y diciembre	
	1	2	3	4	5	6	
Planificar del marco general de la investigación y someter el proyecto para aprobación del Comité de Bioética de la USFQ	X						
Revisión de literatura, fuentes primarias y secundarias. Establecimiento de redes de conexión, especialmente con personas que ya han trabajado temas de movilidad humana.		X					
Conseguir aprobación final del Comité de Bioética para proceder con la investigación. Primeros acercamientos a la comunidad y proceso de aprendizaje del telar de callwa y telar de pedestal. Entradas al campo: Conexión con personas que van a ser entrevistados/as para invitar participación en el proyecto y socializarlo.			X				
Fase crítica de trabajo de campo y recopilación de datos etnográficos, incluyendo participación-observante, entrevistas personales y la recopilación de cualquier otro tipo de dato necesario para la investigación.				X			
Cierre de trabajo de campo. Inicio de transcripciones de entrevistas seleccionadas. Organizar, procesar y analizar los datos emergentes.					X		
Análisis y procesamiento de datos. Redacción de un artículo sobre la investigación.						X	

CERTIFICACIÓN:

1. Certifico no haber recolectado ningún dato ni haber realizado ninguna intervención con sujetos humanos, muestras o datos. Sí (X) No ()
2. Certifico que los documentos adjuntos a esta solicitud han sido revisados y aprobados por mi director de tesis. Sí (X) No () No Aplica ()

Firma del investigador:

Fecha de envío al Comité de Bioética de la USFQ:

: _____

ANEXO B: FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Comité de Ética de Investigación en Seres Humanos
Universidad San Francisco de Quito
 El Comité de Revisión Institucional de la USFQ
 The Institutional Review Board of the USFQ

Formulario Consentimiento Informado

Título de la investigación: Relatos de una *michu* en Otavalo: procesos de aprendizaje del tejido tradicional en la comunidad del Museo Viviente Otavalango.

Organización del investigador: Universidad San Francisco de Quito

Nombre del investigador principal: Belén Arellano

Datos de localización del investigador principal: 2495313-0995739048/
maria.belen93ar@gmail.com

Co-investigadores: No existen

DESCRIPCIÓN DEL ESTUDIO
Introducción
<p>Estimado(a) participante, usted ha sido invitado(a) a participar en una investigación sobre las implicaciones políticas, sociales, económicas y estéticas de la actividad textil en la comunidad Otavalo, porque se halla vinculado(a) al tema y por ende tiene los conocimientos que este estudio requiere. Usted puede hacer todas las preguntas que quiera para entender claramente su participación y despejar sus dudas.</p>
Propósito del estudio
<p>Esta investigación examina los distintos niveles de significado que se forman socialmente en cuanto al tejido como objeto de estudio en la comunidad y pueblo Otavalo. La investigadora pretende indagar sobre las implicaciones sociales, políticas, económicas y estéticas en cuanto a la decisión de mantener las técnicas tradicionales de producción textil en la actualidad. La investigación tiene el propósito de aprender de manera práctica y vivencial los procesos de producción textil, mientras que analizar el recorrido histórico de esta actividad productiva como eje fundamental de la construcción social Otavalo.</p>
Descripción de los procedimientos
<p>Yo tomé contacto con usted previamente a través de teléfono o correo electrónico y le expliqué la investigación. Usted pudo tomarse el tiempo que necesitó para consultar con su familia y/o amigos si desea participar o no. Finalmente, usted accedió a participar con una entrevista. Tomaré 15 minutos para explicarle el propósito del estudio, este formulario en todos sus aspectos y responderé a todas sus preguntas. La entrevista consta de 10-15 preguntas, es semi-estructurada así que será como una conversación y durará entre 1 hora y 1 hora y media.</p>

Riesgos y beneficios
<p>Usted podría sentirse incómodo(a) o nervioso(a) por contestar alguna pregunta de la entrevista, especialmente en lo que se refiere a información personal. Por esta razón, usted tiene total libertad de contestar las preguntas sólo si lo desea y abstenerse de hacerlo si no. Además le explicaré que soy una estudiante de la Universidad San Francisco de Quito y que la investigación se hace únicamente con fines académicos.</p>

Para proteger su privacidad, no voy registrar su nombre en ningún momento, por lo cual se lo identificará con un código o seudónimo para identificar la información que usted ha brindado. Su nombre no será mencionado en ninguna publicación posterior (a menos que usted solicite explícitamente que sí se mencione su nombre). La investigación no busca en ningún momento exponer las experiencias compartidas por usted, de tal manera que su participación represente algún perjuicio. Terminada la fase de análisis, usted tendrá acceso a una copia del texto final (tanto en físico como en digital), que ha sido alimentado por sus experiencias y conocimientos.

Confidencialidad de los datos

Para mí es muy importante mantener su privacidad, por lo cual aplicaré las medidas necesarias para que nadie conozca su identidad ni tenga acceso a sus datos personales. Los datos serán guardados físicamente durante el período que dure la investigación. Los datos electrónicos (como las grabaciones de audio) serán guardados sólo en mi computadora durante el período que dure la investigación. Luego de un año de concluida la investigación, todos los datos serán destruidos. Para precautelar su confidencialidad, usted tiene la opción de usar su verdadero nombre si lo desea o puede escoger el anonimato con uso de un seudónimo.

Derechos y opciones del participante

Usted puede decidir no participar y si decide no participar solo debe decírmelo. Además aunque decida participar, puede retirarse del estudio cuando lo desee, sin que ello afecte los beneficios de los que goza en este momento.

Usted no recibirá ningún pago ni tendrá que pagar absolutamente nada por participar en este estudio. Respecto al uso de grabación (audio), usted está _____de acuerdo o _____no de acuerdo. Respecto al uso de su nombre versus seudónimo o anonimato en las publicaciones relacionadas a este proyecto, prefiere el uso de _____su nombre o _____seudónimo/anonimato.

Información de contacto

Si usted tiene alguna pregunta sobre el estudio por favor llame a los siguientes teléfonos 2495313/0995739048 que pertenece a Belén Arellano, la investigadora principal de este estudio, o envíe un correo electrónico a maria.belen93ar@gmail.com

Si usted tiene preguntas sobre este formulario puede contactar al Dr. William F. Waters, Presidente del Comité de Bioética de la USFQ, al siguiente correo electrónico: comitebioetica@usfq.edu.ec

Consentimiento informado	
<p>Comprendo mi participación en este estudio. Me han explicado los riesgos y beneficios de participar en un lenguaje claro y sencillo. Todas mis preguntas fueron contestadas. Me permitieron contar con tiempo suficiente para tomar la decisión de participar y me entregaron una copia de este formulario de consentimiento informado. Acepto voluntariamente participar en esta investigación.</p>	
Firma del participante	20/06/2016 Fecha
Firma del testigo <i>(si aplica)</i>	Fecha
Nombre del investigador que obtiene el consentimiento informado	
Firma del investigador	Fecha