

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2016 - 2018

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual

Importancia social de los tejidos al interior de la
Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, COMANI - Ecuador

Robert Danilo Orozco Poma

Asesora: Patricia Bermúdez

Lectores: Michael Uzendoski y Mariana Rivera

Quito, marzo de 2019

Tabla de contenido

Resumen	V
Introducción	1
Capítulo 1	3
La comunidad de Nizag, la importancia de los tejidos y las tensiones generadas alrededor de los procesos migratorios	3
Introducción	3
1. Contexto de la comunidad de Nizag, cantón Alausí, provincia de Chimborazo...4	
1.1 La hoya del Chanchán. Bioregión interandina	4
1.2 Espacio geográfico de la comunidad de Nizag.....	6
1.3 El “sistema hacienda” en la comunidad de Nizag	9
2. Origen de sus habitantes	10
3. Origen del nombre de Nizag	12
4. Vestimenta y tradición artesanal	14
5. La importancia del tejido en la región interandina y en el Reino de Quito	19
6. Proceso migratorio. Antecedentes y consecuencias para la comunidad de Nizag ..	23
Capítulo 2	30
Etnografía Audiovisual. COMANI y su apuesta por el tejido ancestral	30
Introducción	30
1. Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, COMANI.....	31
1.1 La planta de cabuya, acciones corporativas y comercialización de la COMANI	33
1.2 Estructura organizativa de la COMANI.....	36
2. Objeto y cultura material.....	37
2.1 El tejido como objeto al interior de la COMANI.....	41
2.2 Agencia del tejido	45
3. Visualidad y tejidos	49
4. La etnografía audiovisual y el conocimiento antropológico	51
5. Video y foto elicitación.....	52
6. Textualidad del tejido: La shigra como texto.....	55
Capítulo 3	84
Construcción del documental etnográfico “Tejiendo identidad”	84
Introducción	84

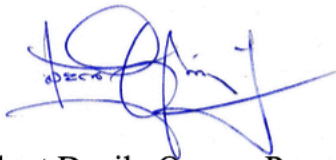
1. Características de etnograficidad del documental “Tejiendo identidad”	85
1.1 Proceso de producción	86
1.2 Modo de representación	88
1.3 Circulación	90
2. El proceso en la construcción documental	91
3. Sobre la autoridad etnográfica.....	95
4. Alteridad, identidad y representación	96
5. Guión del documental etnográfico “Tejiendo identidad”	98
5.1 Story line	98
5.2 Sinopsis	98
5.3 Perfiles de personajes y locaciones.....	98
5.4 Propuesta estética.....	100
5.5 Escaleta	101
5.6 Proceso reflexivo de cine foro	103
Conclusiones	107
Lista de referencias	113
Entrevistas	117

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Robert Danilo Orozco Poma, autor de la tesis titulada “Importancia social de los tejidos al interior de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, COMANI – Ecuador”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de investigación en Antropología Visual, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, marzo de 2019



Robert Danilo Orozco Poma

Resumen

Esta investigación parte de la pregunta: ¿Cuál es el lugar que ocupan los tejidos en la comunidad de Nizag, y cómo a través del documental etnográfico identificamos la importancia y relevancia social de sus tejidos? Esta investigación se realizó con la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, COMANI. Sus trabajos textiles, especialmente las shigras tejidas en fibra de cabuya, son la clave para determinar la importancia social, económica, simbólica y cultural que tienen los tejidos para ellas evidenciados por medio de la realización de un documental etnográfico. También se analiza de qué manera las tejedoras les dan agencia social a sus tejidos, a través de sus valores de uso y apropiaciones. Esta investigación etnográfica, polifónica, observacional y participativa, otorga voz a las mujeres tejedoras de Nizag para conocer que una realidad común las organizó para enfrentar los problemas que trajo la migración, como la soledad, el desmembramiento familiar y las dificultades económicas. Como resultado de esta investigación, concluyo que la importancia y relevancia social de los tejidos, así como el lugar que ocupan, tanto para las mujeres tejedoras de Nizag como para la comunidad en general, radica en una revaloración de su cultura, en su auto-identificación como comunidad indígena, el mantener y heredar los saberes ancestrales, y en la posibilidad de proporcionarle nuevos valores a sus tejidos que son comercializados hacia otros destinos.

Introducción

Los tejidos elaborados por las tejedoras de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag COMANI, en la provincia de Chimborazo, Ecuador, tienen una importancia social que se evidencia en las relaciones que se generan en torno a ellos, y a los valores que les otorgan.

Estos tejidos, principalmente los elaborados con fibra de cabuya, guardan una relación directa con los saberes ancestrales heredados y mantenidos de generación en generación, constituyéndose en un elemento fundamental de su identidad, de su resistencia y relevancia cultural para las mujeres y su comunidad.

Si bien los bolsos o shigras elaborados al interior de la comunidad de Nizag, no podemos considerarlos como objetos originarios del sector, son sus diseños, formas, tamaños, usos y colores, los que los convierten en únicos y característicos del lugar; por lo que al preguntarnos: ¿cuál es el lugar que ocupan los tejidos en la comunidad de Nizag, y cómo a través del documental etnográfico identificamos la importancia y relevancia social de sus tejidos? nos planteamos una investigación etnográfica que responde de manera textual y audiovisual nuestro interrogante.

El objetivo central de esta investigación es: Determinar la importancia social, económica, simbólica y cultural que tienen los tejidos para las mujeres de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, por medio de la realización de un documental etnográfico.

El método de investigación utilizado fue una etnografía audiovisual, polifónica, observacional y participativa, con la que se obtuvo la información necesaria sobre las tejedoras, su problemática, la agencia otorgada a sus tejidos, los valores de uso y sus apuestas económicas y culturales, datos que nos sirvió para escribir esta tesina y construir un documental etnográfico cuyos contenidos se complementan.

Para llevar a cabo este estudio, la investigación se ha estructurado en 3 capítulos. En el capítulo 1 “La comunidad de Nizag, la importancia de los tejidos y las tensiones generadas alrededor de los procesos migratorios” analizamos el contexto histórico de la comunidad de Nizag, haciendo énfasis en la Bioregión Interandina en la que se ubica; también se estudia el

origen de sus habitantes y el nombre de la comunidad, así como su vestimenta, tradición artesanal y tejidos; para terminar con el proceso migratorio que llevó a la toma de decisiones a muchos de sus habitantes, sobre todo a las mujeres de Nizag.

En el capítulo 2 “Etnografía Audiovisual. COMANI y su apuesta por el tejido ancestral” se analiza la creación, estructura y acciones fundamentales de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag. El subtema relacionado a objeto y cultura material, se lo aborda a través de comprender al tejido como objeto al interior de la COMANI y la agencia del tejido, por su capacidad de transmitir valores, conocimiento, entendimiento y valor antropológico de quienes los elaboran. Por otra parte, en visualidad y tejidos se reflexiona sobre la visualidad implícita en los tejidos de manera no verbal con capacidades textuales que nos permitió estudiar a la shigra como texto. Terminando el capítulo se hace el balance de una etnografía experimental sobre autorepresentación a través de foto-bordado, ejecutado por las mujeres tejedoras de Nizag sobre sus propios retratos.

Finalmente, en el capítulo 3 “Construcción del documental etnográfico ‘Tejiendo identidad’”, se analizan a través de tres conceptos apropiados por Franco Passarelli (2016), las características de etnograficidad que nos permiten considerar a nuestro documental como etnográfico; estos conceptos son: proceso de producción, modo de representación y circulación. El proceso en la construcción documental nos permite entender por qué los modos de representación escogidos fueron el observacional y el participativo, así como reconocer en la cámara no solo una herramienta, sino un socio que modifica la experiencia etnográfica, la interacción, la construcción y el análisis de los datos (Ardèvol 1998). También se estudia la autoridad etnográfica como el proceso de consciencia de la política y ética de cómo representar al otro, pues “la película pertenece, ante todo, a las personas filmadas y debe recoger sus necesidades y expectativas (MacDougall 1995b). Finalizando el capítulo, se describe el guión elaborado para conducir la producción del documental etnográfico “Tejiendo identidad”, su story line, sinopsis, personajes, propuesta estética, escaleta y un proceso de reflexión de cine foro que da cuenta de la socialización del primer corte del filme en la comunidad de Nizag ante sus habitantes y autoridades.

Capítulo 1

La comunidad de Nizag, la importancia de los tejidos y las tensiones generadas alrededor de los procesos migratorios

Introducción

En el presente capítulo se describe la ubicación de la comunidad de Nizag, perteneciente al cantón Alausí, en la provincia de Chimborazo, lugar donde se realiza esta investigación. Para nuestro interés como contexto general, se considera significativa la descripción geográfica del lugar, haciendo énfasis en la hoya¹ del Chanchán, zona señalada como Bioregión interandina, cuyas características afectarían a la comunidad de Nizag en su geografía, ecología, arqueología, aspectos sociales, diversidad natural y productiva; particularidades que de alguna manera han determinado en muchos aspectos el destino de la comunidad y sus habitantes.

De igual manera, se analizan estudios además de testimonios de habitantes de la comunidad, sobre la inclusión o no de Nizag en el sistema hacienda; también se investigan las distintas teorías sobre el origen de los habitantes de la hoya del Chanchán, su vestimenta, su lengua, el origen del nombre de Nizag a través del análisis de toponimios y antropónimios, así como su tradición artesanal.

Más adelante se hace una revisión de los argumentos relacionados con los tejidos y su importancia en la construcción de identidad de los pueblos andinos. Las prácticas ancestrales son revisadas a través de datos históricos, analizando los usos de los tejidos y la materia prima con que fueron elaborados. De igual manera, se revisan algunos datos sobre la cabuya, su utilización e importancia en la provincia de Chimborazo.

Posteriormente se analizarán los antecedentes de la migración, tanto al interior de la comunidad de Nizag como en el país, enfatizando los distintos momentos que la llevaron a convertirse en un problema nacional impulsada por la crisis económica Latinoamericana y alentada por el Feriado Bancario de 1999. También en este subacápite, analizamos la situación de la agricultura en las tierras medias y altas de Nizag, bastante deterioradas a causa de la erosión de los suelos y sus consecuencias ecológicas, sociales y económicas.

¹ Las hoyas son los accidentes geográficos que se forman entre los ramales y los nudos de la cordillera de Los Andes, y llevan, generalmente, el nombre del río principal que encierran.

Al final de este capítulo se identifica a la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag COMANI², como un grupo organizado que se enfrenta a las difíciles condiciones sociales, económicas y culturales, a través del tejido, principalmente el de shigras tejidas en fibra de cabuya. El reconocimiento a este grupo de mujeres y su labor de preservar los saberes ancestrales, es el que me lleva a identificar una problemática y efectuar una pregunta que se irá respondiendo en el desarrollo de esta investigación.

1. Contexto de la comunidad de Nizag, cantón Alausí, provincia de Chimborazo

1.1 La hoya del Chanchán. Bioregión interandina

El Ecuador continental, geográficamente, se encuentra dividido en tres regiones naturales, una volcánica en las elevadas tierras interandinas que conforman la Cordillera de los Andes, denominada Sierra; otra en las llanuras costeras, denominada Costa; y la selva oriental, que para futuras referencias denominaré indistintamente Oriente o Amazonía.

En el centro de la región interandina o Sierra Central del Ecuador, se forma la hoya del Chanchán, entre el nudo³ del Tiocajas al norte y el nudo del Azuay al sur, hoya en la que se ubica la comunidad de Nizag, lugar donde se desarrolla la presente investigación y a la que en el 2004, el arqueólogo e investigador Jaime Idrovo (2004) denominará Bioregión Chanchán.

Se hace imperioso entender y dar cuenta de esta bioregión, ya que esta estructura de hoyas y nudos ha generado, como sugiere el antropólogo Freddy Auqui (2016), que en la región del Chanchán, se hayan dado cuatro factores sustanciales que conformarían, o determinarían tanto su historia, como su situación social y económica, pues las bioregiones, como señala el experto en desarrollo urbano y territorial Josep Antequera (2012), son el centro de la experiencia humana, en donde se reúnen la naturaleza y la sociedad dentro del contexto de lugares específicos.

Las bioregiones abarcan diversas áreas culturales, tierra natal, biodiversidad, cánones espirituales e ideológicos, revelan prácticas económicas, territorios de la mente, historias únicas del lugar y partes geográficamente separadas de la tierra. Se puede suponer que una

² Siglas de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, fundada por 31 tejedoras en el año 2000.

³ Los nudos son “macizos montañosos” que al unir los distintos ramales de la cordillera separan y forman las hoyas.

bioregión es una región en cuya estructura sistémica hay un elemento de carácter ecológico que sobredetermina o que condiciona la naturaleza y el funcionamiento regional, por ejemplo, determina la flora, la fauna, el modo de producción, las relaciones sociales, los bienes y servicios producidos y la forma de inserción externa de la región, incluso su cultura (Antequera Baiget 2012, 34).

Los cuatro factores mencionados por Auqui son: primero, su situación geográfica, como se dijo anteriormente, este sistema natural de hoyas y nudos, forma una vía de comunicación natural de la Sierra con la Costa y el Oriente; denominados según Salomon (1980) pisos verticales y ecológicos, donde se sacrifica la continuidad territorial por la independencia económica, articulada por una sola unidad étnica y una cultura más o menos homogénea. “El segundo factor es el ecológico; pues la Hoya del Chanchan se caracteriza por tener una enorme riqueza y diversidad natural y productiva que los pueblos han aprovechado a lo largo de la historia” (Auqui 2016, 52). El tercer factor es el social; en el cual instituciones sociales y políticas no se simplifican a convenios culturales o civiles, donde la unidad doméstica depende “...fundamentalmente de las relaciones de parentesco, afinidad y solidaridad, de reciprocidad y redistribución con otros núcleos familiares” (Sánchez Parga 1984, 158). El cuarto y último factor está determinado por los restos arqueológicos que sugieren una permanente relación entre los distintos pueblos de la región (Auqui 2016).

Por lo señalado anteriormente, la hoya del Chanchán no solo ha diseñado los pisos climáticos sobre los que se desarrolla la vida social, económica y cultural de los habitantes del cantón Alausí al que pertenece la comunidad de Nizag, sino que dicha bioregión destinaría los sitios inmediatos de intercambio con otros pueblos y regiones, direccionaría la migración, el tipo de alimentación, su arte, la lengua, sus mitos y la forma de relacionarse con su entorno. No nos olvidemos que, desde Bucay en la provincia del Guayas, la línea férrea sigue el lecho del río Chanchán hasta llegar al nudo de Tiocajas. Estas ecologías también generarían prácticas artesanales acordes a la naturaleza del lugar, a la materia prima disponible, las herramientas, a sus propias necesidades; saberes heredados, que en esencia configuran la cultura de los pueblos; que, como los textiles, lentamente, hilo a hilo, han entretejido años de conocimiento, construyendo su identidad.

1.2 Espacio geográfico de la comunidad de Nizag

Como se lo enunció antes, la comunidad de Nizag pertenece al cantón Alausí, cuya cabecera políticamente es denominada parroquia Matriz; sin embargo, para tener una mejor referencia sobre su constitución, debemos remitirnos a lo registrado tanto histórica como socialmente sobre el cantón Alausí.

Desde mucho antes de la llegada de los españoles, esta parte del territorio interandino, estuvo habitado, según el historiador Padre Juan de Velasco (1841), por los Lausíes y Tiquizambis (actual Tixán), señoríos étnicos, pequeños estados o cacicazgos independientes, que colindaban al norte con los Puruhaes y al sur con los pueblos Cañaris.

En un informe redactado por el clérigo beneficiado Hernando Italiano⁴ en 1582 y recopilado por Jiménez de la Espada (1881), se describen muchas de las características del pueblo de Alausí, de su gente y sus costumbres, así como de sus parroquias, pues hay que recordar que por esa época, estas tierras eran jurisdicción de la ciudad de Cuenca y corregimiento de la misma.

Entre los datos que se mencionan en el informe, se cuenta que el verdadero nombre de Alausí es Alusí, cuya definición es, cosa de gran estima y querida. Asimismo, se menciona que la lengua que se hablaba en el sector era el quichua o lengua del Inga, pero que la mayoría prefería hablar la lengua cañar de la provincia de Cuenca y la lengua de los puruayes de la provincia de Riobamba, y aunque había otras lenguas, el informe señala que con estas dos se entendían muy bien (Italiano 1881).

Alausí se encuentra ubicada en la hoya occidental del Chanchán, a una altitud promedio de 2.340 msnm. Junto al pueblo corre el río Alausí que se origina en los páramos de Atapo, recibiendo en su descenso a los afluentes del Zula, Cuataxi, Sibambe y Guasuntos.

Posteriormente, este río ahora llamado Chanchán se une al Chimbo para formar el Yaguachi, que desembocará luego en el río Guayas (mapa 1).

⁴ Hernando Italiano, presbítero español que escribiera la Relación Geográfica de Indias correspondiente al asiento y doctrina de Alusí o Alausí en 1582.

Mapa 1. Mapa físico del cantón Alausí

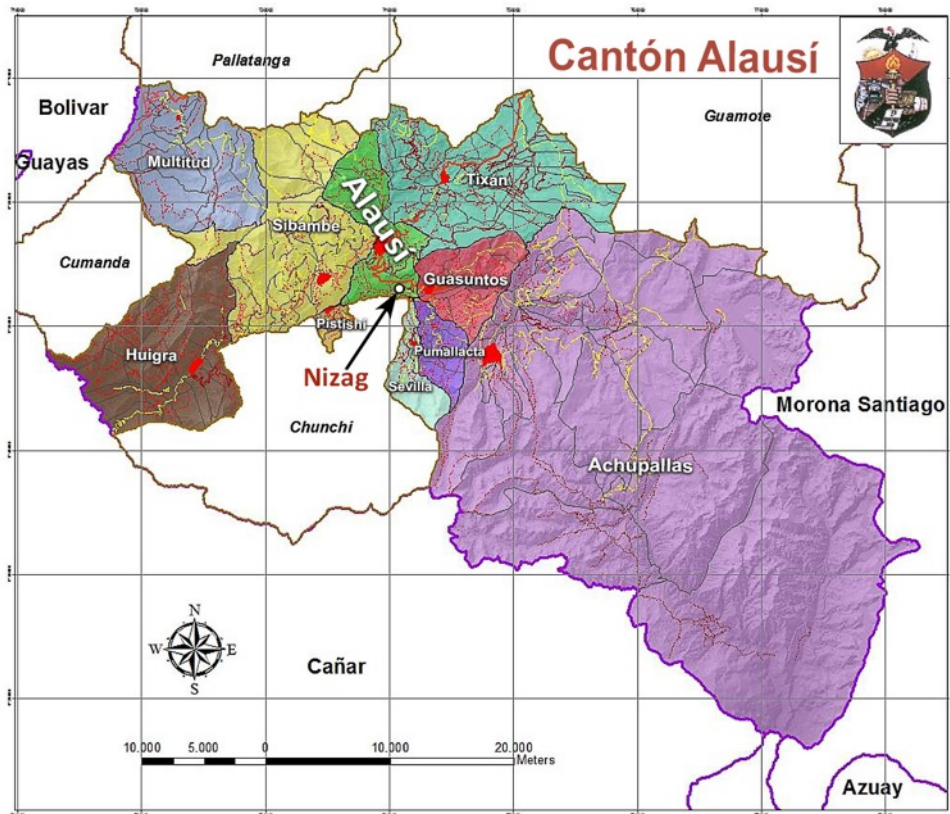


Fuente: Google Earth 2018.

Alausí ocupa la parte meridional de la provincia de Chimborazo y es el cantón más extenso con 1.707 km². Fue fundada el 29 de junio de 1534 y se considera la primera población en la Real Audiencia de Quito (mapa 2).

Por otro lado, en la historia más reciente de la comunidad, Nizag recibe la categoría de Comuna recién en 1938, reconocimiento jurídico que, según la Ley de Organización y Régimen de Comunas, le permite funcionar y conducirse de acuerdo a los lineamientos de esta ley. Entre las facultades que la condición de Comuna le proporciona, está la de elegir un cabildo en el mes de diciembre, mismo que durará en sus funciones un año; y entre sus atribuciones, según el inciso d) del artículo 17: “Defender, judicial o extrajudicialmente, la integridad del territorio que pertenezca a la Comuna, y velar por la seguridad y conservación de todos los bienes en común” (H. Congreso Nacional 2004, 3). Este cabildo actualmente también es denominado Gobierno Comunitario e inicia sus funciones el 1 de enero de cada año.

Mapa 2. Mapa político del cantón Alausí



Fuente: Plan de desarrollo y ordenamiento territorial del cantón Alausí 2015.

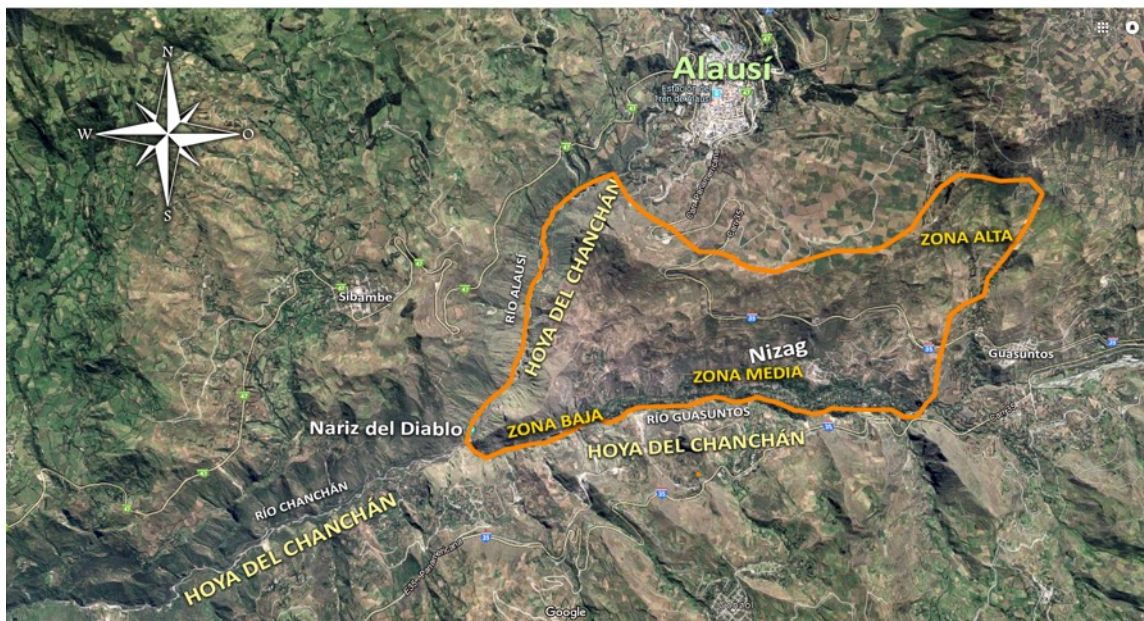
Nizag se encuentra ubicada al sur de la cabecera cantonal de Alausí, parroquia matriz, en las faldas del cerro Cóndor Puñuna, traducido como el Dormitorio del Cóndor, Nido del Cóndor o Donde duerme el Cóndor. Siguiendo la Panamericana sur, hay dos desvíos de carretera lastrada que conducen a Nizag, el primero se encuentra a 12 km de Alausí, antes de llegar a Guasuntos, y la otra a 19 km por la misma Panamericana, pero en la parte baja junto al puente llamado “Peligro” y cruzando el río Guasuntos.

Los límites de Nizag son: Al Norte, la comunidad de Shushilcón y la cabecera cantonal de Alausí; al Sur, las comunidades de Zunag, Tolte y Pistishi; al Este, la parroquia Guasuntos; y al Oeste la parroquia Sibambe.

Posee tres pisos ecológicos determinados por la altura a la que se encuentran ubicados; el primero y más bajo se encuentra en el sector de la Nariz del Diablo entre los 1.900 y 2.400 msnm; el segundo piso o zona media entre los 2.400 y 2.700 msnm; por último, la zona alta se encuentra entre los 2.700 y 3.400 msnm. “La comunidad se encuentra asentada en la parte media de su ecología vertical” (Auqui 2016, 69) (mapa 3).

Estos pisos permiten sembrar una amplia variedad de productos agrícolas como papas, maíz, lenteja, fréjol, zanahoria, etc. pero además, la estrecha depresión que forma la microcuenca del Chanchán, trae las corrientes cálidas del aire costero, manteniendo en la zona baja de la comunidad un clima templado que facilita el cultivo de productos del subtrópico como la caña de azúcar, el plátano, naranja, aguacate, granadilla y limón; además es uno de los pocos lugares donde se cosecha la lucma o lúcuma, deliciosa y exótica fruta andina conocida por ser un energizante natural.

Mapa 3. Área aproximada correspondiente a la comunidad de Nizag



Fuente: Google Earth 2018.

1.3 El “sistema hacienda” en la comunidad de Nizag

De acuerdo a la investigación realizada por Freddy Auqui (2016), Nizag nunca estuvo sujeta a alguna hacienda, ni durante o después de la colonia, fue tierra de indios libres; sin embargo, se conoce que algunos habitantes del sector trabajaban en haciendas, pero retornaban a la comunidad terminada su jornada de trabajo.

...según el relato de los mayores existe dos tendencias claramente diferenciadas: la primera se refiere a que algunos nigseños si trabajaban en las haciendas y la segunda que sus tierras colindaban con algunas haciendas pero que no entraban en ellas por ningún motivo y que más bien evitaban cualquier tipo de relación con éstas (Auqui 2016, 64).

Esta hipótesis es muy probable dada la ubicación de Nizag, pues si tomamos únicamente las parroquias colindantes a ella, el número de haciendas era de 11, y el total de haciendas en el cantón Alausí de finales de la colonia, era de 25, según Udo Oberem (1981). Por otro lado, Antonio Mendoza⁵, habitante de Nizag, está seguro que Nizag nunca perteneció a ninguna hacienda y cree que desde hace más de 200 años atrás este sector pertenecía a comuneros libres, pues el territorio de Nizag, según sus propias investigaciones, era mucho más grande, y para confirmarlo dice poseer las escrituras del año 1823 perteneciente a sus abuelos en los que consta la división que hace de sus terrenos (A. Mendoza 2018).

Mendoza menciona también que sus ancestros fueron originarios de Nizag, al igual que sus padres y él mismo; sin embargo considera que los primeros habitantes de Nizag se mezclaron con las otras comunidades cercanas, pues revisando documentos antiguos descubrió terrenos que actualmente pertenecen a Nizag en manos de personas que no eran habitantes del sector, como los Roldán, los Moscoso, Morocho o Tenezaca, no obstante algunos se quedaron y ahora forman parte de la comunidad (A. Mendoza 2018).

2. Origen de sus habitantes

El origen de los habitantes de Nizag, así como del mismo cantón Alausí, no tiene una teoría aceptada por todos, por lo que en este sub-acápite revisaré algunas de las versiones más señaladas tanto por investigadores como por los habitantes de la comunidad.

La Tenencia de Alausí, como fue señalado en párrafos anteriores, estaba habitada por los Lausíes y por los Tiquizambis. Estas naciones se encontraban entre dos grandes Estados, los Cañar y los Puruhá. Según el Padre Juan de Velasco (1841), los Lausíes eran aliados de los Puruháes y no así de los Cañar, a pesar de pertenecer a este Gobierno. Ni bien habían llegado los españoles por estas tierras de camino al Reino de Quito, fundaron dos asentamientos, uno en Tiquizambi al que llamaron Tixán y otro en los Lausíes al que llamaron Alausí en 1534.

Según el mismo Velasco, al ser Alausí una cabecera de Nación, se le registraron tribus o ramas pertenecientes a la misma nación y dialecto, es así que en la Tabla alfabética de las naciones de Quito se mencionan a los Achupallas, Chanchanes, Chunchis, Cibambes, Fungas, Guasuntos, Piñancayes y Pumallactas (Velasco 1841). Notaremos que el nombre de Nizag no

⁵ Antonio Mendoza (habitante de Nizag), en conversación con el autor, 8 de abril de 2018.

se menciona en ninguna parte de la *Historia del Reino de Quito* del citado historiador, sin embargo, esto no significa que Nizag no haya existido por esa época. En el libro *Caciques de Chimborazo* del historiador Bayardo Ulloa (2009), se menciona que en 1675 fue nombrado cacique y gobernador de Alausí, Juan Lazo Alolema, acreditándosele entre otras la parcialidad de Inisag, toponimio que analizaremos más adelante y del que se desprende la actual Nizag. Posteriormente en 1731, fue nombrado Francisco Plácido Laso, como cacique de las parcialidades de Alausipata, Ayaiput e Inisag, jurisdicción del asiento de Alausí.

Ante la amplia información que se remite mayormente a Alausí, hay que considerar que Nizag, desde que se la registra, siempre estuvo anexa a su jurisdicción, por lo tanto, cuando se habla de Alausí o los lausíes, están implícitas las demás tribus que la instituían, por lo que mucha de la información consignada a Alausí, también se la utiliza para referirse a las comunidades que la conformaban.

Entre las versiones sobre la procedencia de los nigseños⁶, la mayoría señala que son mitimaes⁷; en este punto también hay argumentos diferentes, unos creen que llegaron con los incas, procedentes del altiplano boliviano, para adoctrinar en sus costumbres y lengua a los lausíes; otros los consideran mitimaes llegados del Perú; y otros exploradores llegados del oriente amazónico, más específicamente de la tribu de los shuar; aunque no debemos olvidar que según el informe de Hernando Italiano la mayoría de habitantes del lugar preferían hablar la lengua de los Puruhá y de los Cañar, en quienes también se observa una posible procedencia.

Las distintas posibilidades sobre el origen de los nigseños, nos permite realizar conjeturas basadas en la información recabada de distintas fuentes. Primeramente, hay que señalar que los actuales habitantes de Nizag se refieren a ellos mismos como un pueblo que vino de otra parte; como lo señala Antonio Mendoza, quien considera que los que habitaban ciertas ruinas de piedra sobre las que, según nos dice, se construyó la actual casa comunal, fueron traídos del norte de Bolivia o del sur de Perú, y que les trajeron como un grupo leal al Inca para que

⁶ Gentilicio para los habitantes de Nizag.

⁷ Mitimaes. Constituye una institución propia y particular del mundo andino, a través de la cual los pobladores de los Andes se expandían más allá de su núcleo poblacional original aprovechando de esta forma la particular geografía andina (Murra 1975).

cuidaran este sitio que era una de las casas donde descansaban los chasquis y era llamado en tiempo de sus abuelos como Camino Real (A. Mendoza 2018).

En este punto, cabe señalar que de igual manera muchos toponimios de esta parte de la hoya del Chanchán, tienen su origen en el shuar-chicham (pueblo amazónico antiguamente denominados jíbaros), empezando por Alausí, originalmente Lausí o Alusí (Pérez 2000). Además de la raíz shuar-chicham, también proceden del colorado y cayapa, como: Guallag, Canag, Pachag, Guñag, Gualiñag, Yalacai, Guaslán, Ayaiput, Zumid, Cubshi, Chivatus, Alausipata, Fungas, Chanchán, Guasuntos, Zula, Nantza y por supuesto, Nizag.

A través del río Zula procedente de los páramos del mismo nombre, los habitantes amazónicos han llegado hasta las tierras ubicadas en la hoya del Chanchán desde tiempos inmemoriales según las evidencias de los topónimos señalados, al igual que los antropónimos, pues según Aquiles Pérez “las nueve familias troncales a excepción del tronco familiar de apellido Mendoza (cuyo apellido sería de origen español), serían de origen Jíbaro-Colorado y Mocoa-Colorado, respectivamente” (Auqui 2016, 64). Reafirmando la idea, según los mismos habitantes de la comunidad, que son de origen múltiple y migratorio.

Con la llegada de los Incas a territorio de los Lausíes y Tiquizambis, se impone el quichua como lengua de todos los pueblos conquistados, ratificándose con la llegada de los españoles y su uso generalizado en todo el territorio para el adoctrinamiento cristiano. Actualmente la comunidad de Nizag pertenece por ubicación a la provincia de Chimborazo, de nacionalidad kichwa, perteneciente al pueblo Puruwá, por lo que la lengua oficial es el kichwa.

3. Origen del nombre de Nizag

Sobre el origen del nombre de la comunidad de Nizag, una leyenda generalizada en el sector, es la que cuenta que hace mucho tiempo un cura llamado Nizag, quien estuvo de paso o vivió en el sector (esto no está claro), bautizó a la comunidad con su nombre; otros dicen que los comuneros a manera de agradecimiento hacia el clérigo, llamaron a la comunidad Nizag.

Ante tal leyenda, y revisando documentos de la época a la que se podría remontar la misma, recordemos que ya en 1675 el nombre de Inisag se encuentra registrado en la jurisdicción de Alausí y en administración de su cacique. Por lo que podríamos pensar que, aunque con distintas variaciones en la escritura del nombre, se está refiriendo a la actual Nizag. Solamente

para ilustrar esta posibilidad, pongo a continuación varias referencias al nombre de la comunidad que he encontrado en distintas fuentes. Así, y sin ningún orden cronológico los nombres son: Nisa, Nissa, Nissag, Jnisag, Inisag, Iñisag, Nizaca, Nizaga, Nizac, Nizag.

Volviendo a la leyenda del cura que bautizó con su nombre a la comunidad, ante tal posibilidad he buscado referencias que nos lleve a pensar que pueda ser verdad este hecho. En 1534 desembarcó en el sector de Jipijapa, un grupo de españoles dispuestos a disputar el dominio de las regiones del Reino de Quito a Francisco Pizarro, empresa muy difícil pues en el lugar y con las mismas intenciones ya se encontraban delante de ellos Diego de Almagro y Sebastián de Benalcázar. En este grupo recién llegado, desembarcó un fraile franciscano a las órdenes del Imperio español, llamado Marcos de Niza, quien además de llegar como Capellán de Alvarado, también era un buen escritor y aventurero (Pérez Pimentel 1987).

Este fraile, acompañó y presenció muchos de los acontecimientos ocurridos en esa época, entre los que se destaca el bautizo de Cachulima cacique del señorío de Cacha e hijo menor de Epiclachima, con el nombre de Dn. Marcos Duchicela (Velasco 1841). De igual manera otra referencia que nos lleva a suponer su paso por territorio puruhá y cañari, son sus crónicas sobre la incineración de Chaperá, uno de los señores principales de Cañar, a manos de Juan de Ampudia quien tenía sed de oro. De igual manera registró los enfrentamientos de los españoles contra los cañaris y la de estos con las huestes de Rumiñahui, quien pretendía controlar todo el imperio (Velasco 1841).

Identificada la única persona cuyo nombre es el más parecido y coincidiría aproximadamente a los primeros registros del nombre de la comunidad, debemos decir que ningún sacerdote en aquellos años, podía bautizar una comunidad con su nombre, pero en cambio la comunidad si podría haber decidido por su cuenta nombrarse así en honor al que según (Velasco 1841), fue reconocido como un apasionado defensor de los indios. A pesar de que esta información podría ser suficiente para generar una especulación más documentada hacia esta hipótesis, a continuación, argumento otra versión, quizás más viable, del origen del nombre de Nizag.

Asintiendo que los nigseños son de origen mitimae, como parece ser la realidad aceptada tanto por sus habitantes, como por los historiadores anteriormente citados, volvemos a referirnos a los toponimios que forman parte del cantón Alausí, así como los antroponimios,

de origen mayoritariamente shuar-chicham, colorado y cayapa, para no considerar el nombre de Nizag como de origen puruhá, cañar o quichua.

Según Aquiles Pérez (2000), al toponimio de Nizaca, lo considera de origen shuar, Iñi (abajo, adentro); sag (huerta abandonada), traducándose como, huerta abandonada abajo o adentro; nombre adecuadamente justificado dadas las características geográficas en donde se encuentra ubicada la comunidad. A pesar de que Aquiles Pérez utiliza el nombre Nizaca para su traducción, hay que decir que el nombre Iñisag utilizado en el análisis, ya se lo leía en muchos documentos históricos junto con otras variaciones del nombre, y que fueron señaladas anteriormente. Para terminar con este razonamiento, y reafirmando el análisis del toponimio; hay muchas historias y leyendas que se cuentan en la comunidad de Nizag, en las que se hace alusión a fenómenos naturales ocurridos en tiempos pasados, que provocaron deslaves e incitaron a sus habitantes abandonar sus tierras una y otra vez.

4. Vestimenta y tradición artesanal

Continuando con el análisis de algunas particularidades de los habitantes de Nizag, al hablar de su vestimenta, me permito nuevamente una breve revisión de la historia, pues frente a la elaboración de su vestido y su apariencia, Ontaneda y Fresco dicen sobre los habitantes alausíes:

Los varones tenían *quenlanes*, camisetas sin mangas elaboradas en algodón o en fibra de cabuya, que les llegaban a media pierna; y también mantas de algodón. Las mujeres vestían *anacos* y *llicllas* de lana. Los caciques y la gente más pudiente usaban ropa bordada. Llevaban el cabello muy largo y trenzado, sostenido en la frente con una cinta de cabuya (Ontaneda y Fresco 2001, 37).

Frente a esta referencia, podemos señalar que en Alausí y los pueblos que la conformaban, tenían prácticas textiles rudimentarias, antes de la llegada de los españoles. Murra se refiere a esto cuando dice:

El uso del tejido de lana se extendió con la expansión incaica pero en 1532 todavía no había llegado a todas partes. Santillán nos habla de "algunos" serranos que cargaban en sus hombros ya que no tenían llamas; aunque vivían en tierra fría sus ropas eran "como una red", hechas de fibra de cabuya (Murra 1975, 148).

Apenas incluyo estas dos citas, para tener una idea de cómo podrían lucir los habitantes de la nación Lausí y sus tribus, de acuerdo a estas memorias; además del uso tradicional de la cabuya en la elaboración de distintos artículos. En la *Historia del Reino de Quito*, Velasco hace mención en varios pasajes sobre el uso de lana, algodón y fibra de cabuya en toda la provincia de Chimborazo; mientras que Fray Juan de Paz Maldonado⁸ en su *Relación de sitio* del pueblo de San Andrés menciona que la mayor riqueza que tienen los puruayes (puruhaes) es la cabuya (de Paz Maldonado 1881). Estos distintos momentos y periodos mencionados, nos permite ubicar los lugares donde la producción de tejidos era más importante.

De acuerdo a los registros sobre los tributos en la Sierra ecuatoriana a fines de la Colonia, Oberem (1981) señala que de las 25 haciendas que pertenecían al corregimiento de Alausí, 2 estaban ubicadas en Guasuntos, 5 en Sibambe y 4 en Alausí, que son los poblados más cercanos a la comunidad de Nizag, y las cuales principalmente se dedicaban al obraje⁹, donde según registramos anteriormente, algunos de los habitantes de Nizag trabajaron tejiendo paños, pero retornaban a sus casas luego de la labor.

Sin embargo, hay que hacer una puntualización sobre los distintos momentos en que deberían ser analizados los datos sobre la vestimenta, pues como ya se dijo, los primeros registros de la vestimenta que datan de 1582 del cura Hernando Italiano y los de Ontaneda y Fresco, hacen mención a cómo vestían antes de la llegada de los españoles y durante los primeros años de conquista de los habitantes del cacicazgo de Alausí, pero posteriormente hubieron muchos cambios tanto en la materia prima como en los intercambios interculturales y técnicos hacia la confección de telas, pues de acuerdo a la dinámica de la cultura, a temas políticos, de identidad, religión e imposición, podemos desprender que hubieron cambios, aunque muchas veces mínimos, los mismos que lamentablemente no fueron registrados, dejando un vacío de conocimiento sobre el tema, al menos en el área donde se realiza esta investigación.

⁸ Juan de Paz Maldonado, clérigo español que escribiera la Relación Geográfica de Indias correspondiente al asiento y doctrina de San Andrés en 1582, para Francisco de Auncibay, oidor de la Real Audiencia de Quito.

⁹ Pequeñas industrias coloniales que utilizaban principalmente mano de obra indígena para la fabricación de textiles e hilado de lana, algodón y cabuya.

A pesar de lo señalado, y gracias a los diálogos mantenidos con varios habitantes de Nizag, hago un análisis de los relatos realizados sobre los cambios en la vestimenta de los nignseños desde los inicios del siglo XX hasta la actualidad.

Entre los años 1900 y 1950, los hombres vestían calzones¹⁰ que según Antonio Mendoza, habitante de la comunidad, era el nombre que se le daba a los pantalones, pero que a diferencia de los actuales, eran elaborados en chillo¹¹. La misma gente compraba la tela y la cortaba y cosía muy bonito, como dice Antonio. Usaban poncho tejido en lana de borrego y teñido en rojo, aunque algunas personas usaban en color natural por no tener dinero para teñir. La lana era hilada por las mujeres y el tejido era hecho en telar de cintura por los hombres. Hacían dos hojas de poncho que luego unían y eran tejidos en doble hebra o pareado para darle mayor resistencia. En cuanto al calzado, los hombres usaban alpargatas hechas generalmente en cabuya, pero cuando eran elaboradas con cuero de ganado la llamaban *oshuta*, según José Pala¹². Usaban camisa blanca hecha en paño y sombrero negro.

En cuanto al atuendo de la mujer, es interesante notar que existen cuatro vestidos que se superponen en este periodo de tiempo. El primero y más antiguo según nuestros informantes, fue un vestido tradicional elaborado de una sola pieza de tela de lana de borrego llamado *pichunchi*, que se formaba dando vuelta al cuerpo, iniciando bajo la axila derecha, subía sobre el hombro izquierdo para volver a cerrar la vuelta en la axila derecha y terminar bajo la axila izquierda, formando algo similar a una túnica. En la cintura se amarraba una cinta o faja dando lugar a la formación de un anaco¹³ en la parte baja. Estaba hecho con hilo pareado de lana de borrego negro.

Otro vestido similar al *pichunchi* pero sin la forma de túnica, era el *ucunchi* que se formaba de una tela de paño tejida a mano similar a la usada para el anaco, que se cruzaba a la altura del pecho y dejaba los hombros y brazos descubiertos, sujetos con cuerdas de lana sobre los hombros y al igual que el vestido anterior, en la parte baja usaban un anaco. Generalmente andaban descalzas a diferencia de los hombres.

¹⁰ Nombre que se le daba a los pantalones hechos de tela llamada chillo.

¹¹ Nombre con que se comercializaba una tela blanca que según muchos entrevistados era muy usada en la confección de ropa.

¹² José Pala (habitante de Nizag), en conversación con el autor, 9 de junio de 2018

¹³ Prenda de vestir precolombina tejida en lana de borrego cuya palabra proviene del quechua *yanacu*, que significa lugar negro.

La tercera vestimenta femenina que podemos mencionar y que aún subsiste en la comunidad, es el uso generalizado del anaco, con una blusa sencilla que ellas mismas bordaban y sobre sus hombros una bayeta¹⁴, posteriormente las blusas o camisas eran más elaboradas en cuanto al bordado y llevaban un sombrero blanco de lana de borrego.

El cuarto traje que según veremos en detalle más adelante, se empezaría a utilizar en la década de 1930 y que aunque con pequeñas variaciones, es el que se ha generalizado hasta la actualidad, este está compuesto de un centro¹⁵ ceñido a la cintura con fajas anchas de diseños varios, el centro o pollera¹⁶ no tiene un color determinado, lleva una blusa ricamente bordada, una bayeta, sombrero blanco y zapatos de plástico aunque esto es reciente, pues generalmente las mujeres andaban descalzas.

Según los comentarios de Antonio Mendoza, la pollera pudo haber ingresado a la comunidad aproximadamente por 1930; eran traídas por comerciantes de Cuenca y la marca era Atuntaqui. Probablemente el auge de este artículo pudo deberse a la relación directa de esta parte de la provincia de Chimborazo con Cañar y por ende con sus costumbres, pero sobretodo por la construcción de la carretera Guasuntos-Nizag que se unían al ramal sur de la carretera Panamericana y que provocó un intercambio comercial y cultural inmediato desde su construcción iniciada en 1930.

La persona de mayor edad con quien pude conversar en Nizag tenía 86 años y se trataba de la madre del actual presidente de la comunidad, su nombre es María Agustina Pala Tapay¹⁷ nacida en 1932, quien me comentó que su madre les obligaba a ponerse anaco hecho con lana de borrego y que recién cuando se casó, al estar viviendo con su esposo ella pudo ponerse falda o centro (M. A. Pala 2018). Sin embargo, según Antonio Mendoza, actualmente hay

¹⁴ Tela rectangular y más ligera que el anaco hecha de lana de borrego. Se lleva sobre los hombros o solo sobre uno de los hombros y al frente se une mediante tupos, aunque antiguamente en Nizag también usaban un espino de cabuya negra.

¹⁵ Centro es el nombre con que también se denomina a la falda o pollera ricamente bordada en su parte baja y que actualmente utilizan las mujeres en Nizag.

¹⁶ Falda externa confeccionada con diferentes materiales y ricamente bordada con diseños variados. Puede también llevar encajes. En la comunidad de Nizag se usa comunmente como sinnónimo las palabras pollera, centro y falda.

¹⁷ María Agustina Pala Tapay (habitante de Nizag), en conversación con el autor, 3 de marzo de 2018.

entre doce o quince mujeres mayores de edad que aún usan anaco, pero elaborados actualmente en orlón y no de lana de borrego negro como antiguamente se utilizaban.

Actualmente el traje que más se utiliza en la comunidad de Nizag por parte de las mujeres, es el que consta de uno a tres centros o polleras de cualquier color, pero bordado en la parte baja; su bordado es corto a diferencia del usado en otras comunidades del cantón. Llevan un saco de lana igualmente de cualquier color sobre el que se colocan una bayeta también de color indistinto y unido al frente con un imperdible¹⁸, tupo¹⁹ o simplemente amarrado. El calzado es un zapato ligero de plástico usado sin medias, un sombrero blanco de lana de borrego y su cabello es envuelto y atado con una cinta tejida generalmente en lana de borrego. Muchas mujeres usan un calentador, licra o pantalón debajo de la falda debido al frío y por su comodidad (fig. 1). El uso de la blusa o camisa ricamente bordada está limitada a un acto especial, invitación, ceremonia, visitas o el uso en el culto de la iglesia evangélica o actuaciones del coro cristiano o católico.



Figura 1. Teresa Mendoza y Dolores Vacacela tejiendo sobre los rieles del tren en la estación de la Nariz del Diablo, vestidas con su atuendo actual. Fuente: Robert Orozco, mayo de 2018.

¹⁸ Alfiler doblado sobre sí mismo que se abrocha encajando el extremo puntiagudo en un cierre colocado en el otro extremo para que no se abra de modo accidental.

¹⁹ Especie de alfiler de tamaño grande, metálico y usado por los pueblos andinos para mantos.

Hoy por hoy la tradición del tejido se conserva en la comunidad, con especial atención a las shigras²⁰ elaboradas con la fibra de la cabuya, además aún se tejen ponchos con lana de borrego en el ancestral telar de cintura, aunque personalmente no pude ver el proceso de este tejido al interior de la comunidad, si pude evidenciar su trabajo en cintas de un solo color y con diseños trabajados tanto por tejedores jóvenes como por ancianos. Además, en más de una oportunidad pude apreciar todo el material y el equipo utilizado en el telar de cintura, colgado en alguna pared de las viviendas. En Nizag también se teje con croché y telar de pedal.

5. La importancia del tejido en la región interandina y en el Reino de Quito

Ya señalado anteriormente, las características de los tejidos en esta parte de la región interandina estaban sujetas a las prácticas ancestrales, a los materiales disponibles y sus necesidades; pues como dijimos, la vestimenta de los hombres a la llegada de los españoles estaba conformada por una camiseta larga tejida en cabuya o algodón, y las mujeres vestían anacos y llicllas, actualmente llamada bayeta. Este básico atuendo, tejido solamente con dos fibras vegetales, nos recuerda que no poseían camélidos que les permita ampliar sus posibilidades textiles. Situación que se verá favorecida con la introducción de las ovejas por parte de los españoles, en su intento de convertir al Reino de Quito, en el taller textil de Sudamérica.

La manufactura textil, apreciada en todas las culturas, pueblos y naciones, es uno de los soportes tecnológicos más antiguos que existen. Sus más de 10.000 años de antigüedad en América, nos permite determinar que es una fuente de expresión social donde se manifiesta la complejidad de cada cultura en particular, "...así como también de las interacciones sociales generadas a partir de los contactos interculturales" (Menares 2010, 4).

El soporte textil se presenta en la América precolombina como una de las fuentes más relevantes de lenguaje iconográfico. Tanto para sus creadores como para sus descendientes y sin lugar a dudas para el lector contemporáneo, esta forma de expresión ha desempeñado el rol que lo cataloga como un texto histórico, que trasciende las funcionalidades utilitarias para convertirse en uno de los principales vehículos de representación visual y soporte complementario por excelencia de la ancestral memoria oral americana (Menares 2010, 3-4).

²⁰ Bolso tubular elaborado tanto de fibras vegetales como la cabuya o de lana de oveja. Se utiliza tradicionalmente para guardar semillas y objetos varios, aunque actualmente su valor de uso ha cambiado.

En la *Historia del Reino de Quito*, Velasco hace mención a los distintos productos que comercializaban los pueblos pertenecientes a la que en ese entonces llamaban provincia de Riobamba, la más famosa en la antigüedad y que históricamente era conocida como la nación Puruhá, de gente tan industriosa, así como belicosa (Velasco 1841). Según el historiador, su comercio estaba conformado por muchos tipos de tejidos de algodón, lana y cabuya. El uso de la cabuya, es comúnmente mencionado tanto en los textos históricos, como en las crónicas y documentos legales de la época colonial.

La provincia de Chimborazo es una de las provincias reconocidas por la elaboración de sacos de cabuya usados para transportar papas, cebada, tubérculos, legumbres, verduras y otros productos; así como sogas y las distintas fases de elaboración de la fibra, como partida, blanqueada, en trama, en hilo y en ovillo (Burgos 1997). Actualmente productos elaborados en fibra de cabuya pueden ser comprados en la plaza Dávalos de la ciudad de Riobamba.

A pesar de lo señalado, ya sea en la comunidad de Nizag o en algún otro sector de la hoya del Chanchán, no es común hallar restos arqueológicos textiles, dadas las características de su clima; las cálidas corrientes de aire que vienen de la costa deslizándose por las quebradas, chocan con los fríos y húmedos páramos de los Andes, provocando que regularmente en este sector se produzca una espesa niebla a cualquier hora del día, producto de la condensación.

Estas características climáticas contribuyen para una acelerada descomposición de las materias orgánicas, impidiendo su conservación como en el caso de los textiles; sin embargo, por los pocos tejidos conservados en las familias y por las referencias históricas donde mencionan fugazmente algunos tejidos habituales en la vestimenta de los habitantes del sector, consideramos que si bien su arte textil no se hallaba a la altura de los espectaculares textiles peruanos conservados hasta la actualidad y que forman parte de su patrimonio, en esta parte del territorio interandino, al igual que en muchos pueblos y comunidades, los tejidos probablemente pudieron además de cumplir un rol utilitario, haber sido utilizados en rituales, por lo que antes de mirarlos como objetos de un trabajo productivo, deberíamos analizarlos desde su esencia cultural, desde su construcción de identidad, resistencia y organización social.

Considero primordial señalar que tanto en el Museo del Ministerio de Cultura y Patrimonio de la ciudad de Riobamba, así como en el Museo Arqueológico de la Casa de la Cultura de la misma ciudad, no se cuentan con estos restos que nos permita estudiarlos e indagar sobre su técnica, usos y aproximación a sus autores. Sin embargo, en un reciente hallazgo arqueológico del que formé parte, se encontró una pequeña vasija de barro en cuyo cuello se hallaba atada una cuerda elaborada en fibra de cabuya en perfecto estado (fig. 2), probablemente su conservación se deba a que fue encontrada en una cueva natural. Aunque aún hacen falta estudios para datar el hallazgo y determinar su antigüedad, prácticamente esta cuerda es muy similar a las que hoy se elaboran, no obstante su rusticidad es notoria, lo que nos permite señalar -a priori- que se puede confirmar lo que se ha venido argumentando sobre el uso de la fibra de cabuya en este sector del país, fibra considerada por Juan de Paz Maldonado como la mayor riqueza del pueblo Puruhá y en torno a la que se construiría una identidad dada la importancia social de la misma (1881).



Figura 2. Vasija con cuerda de cabuya, hallada en una cueva natural. Comunidad de Nizag. Fuente: Robert Orozco, junio de 2018.

De igual manera, debo señalar que en el acabado de la vasija se pueden apreciar una serie de líneas paralelas, cuyo análisis personal y al ser conocedor de técnicas de cerámica precolombina, no parecen guardar relación con las distintas herramientas utilizadas para alisar o raspar una pieza. Por lo que, comparando con elementos encontrados en fosas funerarias cuyo uso aún no han sido confirmados, podría especular que dichas líneas incisas distribuidas

en toda la vasija podrían haber sido realizadas con un diente de tiburón, cuya cercanía a la costa y al tener la comunidad una línea directa de intercambio con la misma, esta posibilidad se vuelve factible, corroborando el cuarto factor mencionado anteriormente sobre la Bioregión Chanchán.

En Nizag tradicionalmente han sido las mujeres las que se han encargado de la labor del tejido, y de sus manos han salido diferentes objetos que como la shigra, han sido utilizadas tradicionalmente para almacenar semillas, alimentos u objetos, y que, a diferencia de los textiles o telas, sujetas a conceptos como trama y urdimbre, estas shigras son elaboradas de cabuya más a manera de bordado o cestería. Dolores Vacacela²¹, quien actualmente es la presidenta de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, nos cuenta que:

Nuestros antiguos abuelos y abuelas y personas de tiempos antiguos y después de eso nuestro papá y mamá, nos enseñó a nosotros, por eso tejemos shigras con fibras de cabuya, eso es lo que utilizamos en tiempos pasados, no vendíamos, solo hacíamos para el uso de nosotros como para andar cargando tongas (M. D. Vacacela 2018a).

Las distintas manifestaciones del trabajo en tejido que se realiza en la comunidad de Nizag, principalmente las shigras, ponchos y fajas, hechas con fibras de cabuya o lana de oveja, en términos socio-culturales, recrean los contenidos representacionales del mundo andino y de la memoria, constituyéndose en piezas textiles que se presentan como objetos relevantes en los distintos niveles de representación existentes en su sociedad, como lo diría Menares (2010).

De igual manera, la elaboración de su vestimenta además de materializar su cultura, dar continuidad y reforzar su identidad, ha permitido, según Salvador Saquisillí²², que muchos nigseños emigrados en España y Estados Unidos, dinamicen la economía interna de la comunidad a través de la adquisición de faldas o polleras, para los coros cristianos conformados en el exterior, y de esta manera representarse como nigseños a través de su atuendo en sus nuevos lugares de residencia (S. Saquisillí 2018a). Es interesante conocer que los coros cristianos, tanto en la comunidad de Nizag como en el exterior, están conformados básicamente por mujeres.

²¹ María Dolores Vacacela (presidenta de la COMANI), en conversación con el autor, 26 de mayo de 2018.

²² Salvador Saquisillí (presidente de la ASOTUNIZ), en conversación con el autor, 10 de junio de 2018.

6. Proceso migratorio. Antecedentes y consecuencias para la comunidad de Nizag

En las tres últimas décadas, las tierras del sector correspondiente a la hoya del Chanchán, han ido sufriendo una acelerada erosión, provocando una baja producción agrícola y un deterioro en la alimentación intrafamiliar. Los efectos de la erosión, se evidencian según Noni y Trujillo (1986), en la diferencia casi imperceptible del tono de las tierras andinas. Cuando los hilos de agua aparecen sobre estas superficies, los surcos que forman, provocan un desgaste del suelo impidiendo que estos puedan recuperarse para el cultivo.

En la Sierra volcánica desde la cuenca de Tulcán hasta la de Alausí, los cortes del terreno evidencian formaciones piroclásticas (cenizas polvorientas, arenas, piedras pómez) que fosilizan la cangagua. El escurrimiento concentrado (surcos, cárcavas, quebradillas) corta en forma de U los piroclastos por la profundización vertical y por el ensanchamiento que sufren los taludes por micro-derrumbamientos. Cuando el corte llega a la cangagua más dura, la profundización vertical es predominante y el perfil transversal es en V (Noni y Trujillo 1986, 7).

A pesar de que los pueblos originarios de la Sierra meridional, tienen prácticas ancestrales en la preparación de los suelos de cultivo como las terrazas, bastante comunes en el paisaje rural de Alausí y Nizag; estas terrazas no han logrado provocar una mayor infiltración del agua de lluvia y mantener más húmedo el terreno, como lo hizo en el pasado, y tampoco los sistemas de riego paralelos a los sistemas verticales de cultivo, han logrado conservar cultivables las zonas inclinadas e irregulares, de la montañosa y escarpada hoya del Chanchán.

En apenas algunos decenios, la baja demográfica, las reducciones de los indios, la importación de una nueva agricultura, provocaron la ruptura de los lazos ancestrales entre el indígena y su entorno geográfico y consecuentemente una degradación de los conocimientos agrícolas precoloniales (Noni y Trujillo 1986, 20).

En Nizag, algunas tierras correspondientes a las zonas media y alta, poco a poco se las ha destinado a la producción pecuaria, disminuyendo la producción agrícola y provocando en consecuencia un abandono de las tierras, dando paso a una migración acelerada principalmente hacia la costa y las principales ciudades del país, para posteriormente buscar nuevos destinos en el exterior.

Según Gratton (2005), entre los años de 1960 a 1995, desde el Austro ecuatoriano se marca el primer momento de la migración, provocada por la caída del mercado para los sombreros de paja toquilla, elaborados principalmente en la provincia del Azuay; los hombres mayoritariamente, buscaron como destino Nueva York, primordial centro de comercio del prestigioso sombrero. Siguiendo las cadenas creadas por los emigrantes pioneros del austro ecuatoriano, los habitantes del sur de la provincia de Chimborazo escogieron Estados Unidos como primer destino migratorio.

Para el año 2001, “ciertos cantones de las zonas de envío de emigrantes de la región sur del país, tenían más del 10% de su población en el extranjero (...) En algunas comunidades, sólo 60 hombres permanecen por cada 100 mujeres” (Gratton 2005).

El segundo momento de la emigración ecuatoriana se da entre los años de 1996 y 2004 (Gratton 2005). En este lapso de tiempo se da el colapso económico más dramático en Latinoamérica, provocando en 1998 un acelerado empobrecimiento de las poblaciones, convirtiendo a la emigración en una elección atractiva para un espectro más amplio de ecuatorianos.

Si bien la migración ecuatoriana no se inició con el feriado bancario de 1999, su llegada tuvo eminentes consecuencias a nivel nacional, provocando un incremento de la migración internacional, alcanzando notoriedad desde el año 2000. Antonio Mendoza²³ recuerda que desde el año 1999 abandonaban la comunidad cerca de 120 jóvenes cada año.

Si bien afecta a la población urbana, no obstante, también la población rural tanto de pueblos como de comunidades, ha tomado ese rumbo, especialmente desde la dolarización de la economía en el 2000, que tornó no competitivos a los productores campesinos al enfrentarlos en condiciones desfavorables (salarios y costos de producción más altos) a la producción agropecuaria de países vecinos (Martínez 2005, 147).

Entre los años 2000 y 2005, en Nizag se incrementó la emigración interna y externa, provocando un desmembramiento familiar que se analizará más adelante, y que tuvo profundas consecuencias sociales, políticas, económicas y culturales.

²³ Mendoza, entrevista.

Según el censo poblacional del 2001, la población inmigrante indígena de Chimborazo hacia las provincias del Guayas y Pichincha era del 34,7 %, la más alta a nivel nacional (INEC 2002); y en el 2010, el cantón Alausí ocupó el primer lugar en migración, con un total de 530 migrantes, de los cuales 328 eran hombres, esto además de reflejar un recrudecimiento de la pobreza que llegaba al 66,5% en el cantón por necesidades básicas insatisfechas (INEC 2010).

Luciano Martínez (2005), sociólogo, menciona que los efectos de la emigración, sobre todo en el sector rural de la sierra, tiene no solo un perfil económico, sino además uno social y cultural.

Muchas comunidades han quedado despobladas y cuentan con recursos humanos marginales (ancianos y niños), existe una desestructuración de la familia y de las relaciones solidarias; pero al mismo tiempo, surgen nuevas actividades vinculadas a las remesas (construcción y servicios) con lo cual se genera una diversificación ocupacional significativa. El futuro de estas comunidades tendrá, al parecer, un cambio muy acelerado en sus patrones culturales, en la ocupación e incluso en sus niveles organizativos (Martínez 2005, 147).

Si bien actualmente las cifras migratorias han bajado notablemente, las consecuencias están presentes en la comunidad de Nizag con diferentes matices, como la construcción de viviendas por encargo, cuyos modelos alejados del entorno de Nizag, han modificado el paisaje rural, pues es muy común ver edificios modernos de cuatro pisos deshabitados (fig. 3). De igual manera, los niños y jóvenes han modificado su vestimenta más acorde a la ciudad e incluso ya no desean hablar su lengua nativa. Aunque el uso de Internet es global y actualmente muy necesario para la comunicación y educación, en Nizag es más común que en cualquier comunidad indígena de los alrededores, pues la comunicación con sus parientes en el extranjero es fundamental y según pude apreciar al menos el 80% de los hogares cuenta con el servicio.



Figura 3. Nuevas construcciones en la comunidad de Nizag. Fuente: Mónica Cajo, agosto de 2018.

Además del desmembramiento familiar que la migración produce, muchos niños que han sido criados por un pariente o amigo de la familia, sufren en soledad las consecuencias del abandono, por lo que me resultó fácil conocer matrimonios de adolescentes e incluso de una niña de doce años quien al encontrarse abandonada junto a su hermano pequeño, se había relacionado con un hombre en busca de compañía, cuidados y alimentación.

A pesar de los datos negativos que socialmente pueda traer la migración, muchos miran en ella una posibilidad de desarrollo, crecimiento y oportunidad para un mejor futuro; sin embargo, algunos de los entrevistados para esta investigación, se sintieron indecisos ante la pregunta si la migración fue buena para la comunidad en general.

María Natividad Tenemaza²⁴ miembro activa de la COMANI, actualmente tiene dos hijos viviendo en el extranjero y como la mayoría de familias de Nizag que de una u otra manera se encuentran emparentadas, ella también tiene nietos, primos, sobrinos, nueras, yernos, ahijados y muchos conocidos fuera del país. El menor de sus hijos que había migrado junto a sus hermanos, falleció en un accidente de tránsito a la semana de haber retornado al país, en un

²⁴ María Natividad Tenemaza Mendoza (directora ejecutiva de la COMANI), en conversación con el autor, 25 de mayo de 2018.

sector llamado las cruces, muy cerca de la comunidad. Natividad tiene muchas razones para negarse a aceptar la migración, me dice:

...yo no me pongo feliz al tener mis hijos tan lejos, siempre pienso en ellos cuando me siento a comer; ahora en carnaval yo envié tostado, mote, cuy para que ellos también coman, siempre les mando algo, pero ellos me dicen que no les mande porque voy a sufrir (Tenemaza 2018a).

También me comenta algo que ya había escuchado anteriormente en la comunidad “Hay mujeres trabajadoras que ayudan a sus esposos, pero hay mujeres que no hacen nada, solo pasan paseando por Alausí, comiendo bien, vistiéndose bien, mientras que el esposo trabaja sufriendo” (Tenemaza 2018a). A esto se suman los comentarios de Antonio Mendoza²⁵ quien a pesar de que sus dos hijos se encuentran en el exterior y gracias a ello han podido construir sus casas, considera que:

...la migración no es que ayudó a construir la comunidad, sino a destruirla, porque en 1999 había muchos productos que salían a la venta de aquí a Alausí, todas las verduras y hortalizas, algunas frutas, aguacates, algunas naranjas también salían. Entonces luego con la migración ya no sembraban aquí, yo creo que esos productos que venían de Riobamba al mercado de Alausí esos venían a consumir aquí en Nizag; entonces en vez de producir compraban (A. Mendoza 2018).

Manuel Saquisillí²⁶ es un migrante retornado que ahora forma parte del Gobierno comunitario de Nizag, habla cuatro idiomas y cuando tiene la oportunidad explica a los jóvenes sobre la necesidad de trabajar mancomunadamente en el desarrollo de la comunidad, “no hace falta migrar”, les dice, y reconoce que lamentablemente tuvo que salir a sufrir lejos para darse cuenta que todo lo necesario para superarse y crecer en comunidad se encuentra aquí mismo. Actualmente es quien dirige el centro de interpretación y museo de la estación del tren de la Nariz del Diablo, proyecto creado por la comunidad y que da trabajo a varias familias a través de la comercialización de artesanías, grupo de danza, cafetería, guías comunitarios y museo.

Aún son muchas las historias que se entretienen entorno a la migración, así como sus repercusiones socioculturales; sin embargo, desde el mismo momento en que este flujo migratorio afectó a la comunidad de Nizag, algunos de sus habitantes tomaron acciones

²⁵ Mendoza, entrevista.

²⁶ Manuel Saquisillí (habitante de Nizag), en conversación con el autor, 1 de mayo de 2018.

asociativas procurando principalmente paliar en algo su situación económica. Es así que a los pocos años de haberse iniciado el proceso migratorio, un grupo de mujeres se reúnen para a través del tejido de uno de los objetos culturales más representativos y característicos de su comunidad como lo es la shigra, organizarse, autoidentificarse culturalmente y entablar relaciones sociales y comerciales, que permitan superar por lo que la mayoría en ese momento estaban pasando, como la soledad, el abandono y las dificultades económicas.

Estas mujeres en lugar de lamentarse e inmovilizarse ante los hechos o esperar sentadas las remesas del exterior, se organizan e involucran activamente en la comunidad a través de la autogestión y el apoyo de organizaciones no gubernamentales, municipios, consejo provincial, ministerios y cualquier entidad que desee escucharlas y conocerlas.

Tomando en cuenta que el trabajo de tejido con fibra de cabuya, principalmente las shigras, es una labor que tradicionalmente lo aprenden y realizan las mujeres desde muy pequeñas, se convierte en la técnica y el producto en torno al cual se organizan para crear la COMANI, Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag; esto les permite producir y comercializar sus distintos productos, primero a través de intermediarios, y posteriormente de forma directa los turistas en la Nariz del Diablo. Más adelante incorporan la lana de oveja en la manufactura textil, ya sea elaborando productos con croché o en telar de pedal.

La primera referencia que encontré sobre el por qué organizarse en torno a la elaboración de shigras, fue en el testimonio de Presentación Vacacela²⁷, quien me contó que un ingeniero que había estado en la comunidad de Nizag a través de una ONG trabajando en un proyecto de riego por el año 2000, les sugirió al ver que la mayoría de mujeres llevaban su tejido a todas partes y reconociendo que su trabajo era hermoso, que por qué no se organizan para poder venderlas y así ayudarse económicamente en el hogar. Luego de estos primeros diálogos, las mujeres se reunieron y vieron que ésta podría ser una buena oportunidad para iniciar con un proceso asociativo de mujeres organizadas, que mediante el fortalecimiento de las prácticas ancestrales, el trabajo colectivo y solidario, y la consolidación de la unidad comunitaria, tener algún tipo de ingreso que ayude a cubrir en algo sus necesidades básicas.

²⁷ Vacacela, entrevista.

Esta acción nacida de la necesidad de algunas mujeres, las lleva a revalorizar el trabajo de tejido, buscar los elementos característicos en sus diseños, catalogarlos y reinterpretarlos, para consecuentemente convertirse en los elementos que identificarían a una shigra tejida al interior de la comunidad, de las que se comercializan en otras partes del país.

Este hecho, así como los antecedentes descritos sobre la comunidad de Nizag, me permiten determinar una problemática asociada a la labor de tejido realizado por las mujeres, por un lado está el rol que cumplen los tejidos al interior de la comunidad, su vínculo con lo identitario, esa re-configuración de su cultura, de las técnicas, sus prácticas y saberes heredados que les permite auto-valorarse; y por otro, el organizarse en torno al tejido para generar actividades económicas que les permita sentirse orgullosas de su actividad y ayudar a la economía del hogar sin la necesidad de migrar.

Entonces ¿Cuál es el lugar que ocupan los tejidos en la comunidad de Nizag, y cómo a través del documental etnográfico identificamos la importancia y relevancia social de sus tejidos? Ante esta pregunta, una respuesta se va construyendo a partir del trabajo etnográfico y la convivencia con las integrantes de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, COMANI.

Capítulo 2

Etnografía Audiovisual. COMANI y su apuesta por el tejido ancestral

Introducción

El capítulo inicia con la descripción de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, COMANI, los antecedentes para su creación, contenidos de sus Estatutos, sus acciones asociativas, así como los distintos programas de apoyo recibidos desde su creación.

Posteriormente se analiza el proceso de comercialización de sus artesanías y la relación con la estación del tren de la Nariz del Diablo o Estación de Sibambe; las distintas actividades ejecutadas para fortalecerse organizativamente y sobre todo el repoblado de plantas de cabuya tanto en terrenos comunitarios, como en propios, que permitirían seguir contando con la materia prima en el futuro.

Terminando con las particularidades asociativas de la COMANI, se estudia su estructura organizativa, el proceso de elección de sus dirigentes y las dificultades para reunirse a trabajar al menos un día a la semana.

La cultura material es otro de los temas tratados en el presente capítulo, mismo que al ser relacionado con el tejido, nos lleva a estudiarlo en cuanto objeto producto de la concreción de ideas, así como evidencia de la existencia de una cultura que la creó a través de una técnica, en un espacio y tiempo determinado, pero además los tejidos ayudan a entretener relaciones con otros grupos humanos y tener una vida social.

Dentro del análisis sobre la agencia que tienen los tejidos a partir de los hallazgos en torno a las shigras, el diálogo se enfoca en la interacción y el valor que se le otorga a la shigra dentro de la comunidad y fuera de ella, y a una vida latente que hace que se invite a estudiar a los textiles como personas.

Más adelante y planteándonos una discusión sobre visualidad y tejidos, se evidencia el uso de un equipo filmico y fotográfico desde los primeros momentos de la investigación, así como las inquietudes metodológicas en cuanto a la visualidad adscrita al tejido; se profundiza acerca de la lectura textil y las experiencias sobre el tema descubiertas en la comunidad de Nizag. Por otro lado, la foto y video elicitación se reconocen como técnicas válidas para

detonar memoria, diálogo y conocimiento, y auto-identificarse en el contexto del tejido, la comunidad y la cabuya.

La experiencia de desarrollar en el contexto etnográfico, un taller de bordado de fotografías, permitió abordar algunos aspectos sociales que no se habían referido anteriormente. Este ejercicio de autorepresentación se encuentra ampliamente documentado y analizado, por lo que al margen de los resultados obtenidos, se presenta como un ejemplo metodológico para ser examinado.

1. Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, COMANI

La Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, COMANI, se crea en el año 2000, obteniendo su personería jurídica recién en el 2011 con 31 socias fundadoras y el Acuerdo Ministerial No. 418. Uno de los impulsos y motivaciones para su creación, como ya se lo señaló anteriormente, fueron los consultores de fundaciones y organizaciones que trabajando en Nizag, veían en sus tejidos una posibilidad económica para las mujeres; sin embargo, dado el alto índice de migración masculina registrado en la comunidad desde 1999, esta sería la principal razón para su creación, pues las familias que se quedaban, además de la deuda adquirida por los préstamos realizados para el pago del viaje, perdían muchas veces a sus esposos, hijos o hermanos, como principal sustento del hogar, así como de compañía y estructura familiar.

Salvador Vacacela²⁸ presidente de la comunidad de Nizag, reflexionando sobre las razones por las que las mujeres crearon la COMANI, nos dice:

Bueno... si (...) los maridos, o a veces los hijos se van a otros países, se van endeudados, endeudados en mucho dinero, entonces no pueden pagar todo eso... los padres tenemos que buscar cómo pagar, ayudar al hijo o a sí mismo, pero las mujercitas también ayudan a trabajar elaborando las shigras, bolsitos, o la faja, o hacen los ponchos, la chalina, esas cosas también trabajan para ayudar a nosotros (Vacacela Pala 2018a).

²⁸ Salvador Vacacela Pala (presidente de la comunidad de Nizag), en conversación con el autor, 4 de mayo de 2018.

Por su parte Dolores Vacacela²⁹ nos cuenta: “Se creó la organización para aprender más y nuevos procesos, para ayudar a nuestros maridos vendiendo shigras, para por lo menos comprar sal, cebollas; para nuestras vidas tejemos shigras, bayetas y ponchos, con eso ayudamos en nuestros hogares” (M. D. Vacacela 2018a).

A pesar de que como grupo organizado ya venían trabajando sus tejidos desde el año 2000, recién desde el 2009, la COMANI inician su proceso de comercialización, primeramente con mayoristas de las ferias de Alausí y Riobamba; y desde el 2011 directamente en la estación del tren de Sibambe, Nariz del Diablo, “los Ferrocarriles del Ecuador nos donaron un stand, ahí estamos promocionando desde el 2011 hasta hoy” (Tapay 2017), nos cuenta Katalina Tapay³⁰, actualmente directora de comercialización y producción de la COMANI.

La COMANI, según sus estatutos aprobados por el Ministerio de Inclusión Económica y Social MIES³¹, está registrada como una entidad de desarrollo comunitario, solidaria y alternativa de pueblos indígenas, que entre sus fines están el promover el Sumak Kawsay o Buen Vivir tanto de las mujeres como de las familias de la comunidad de Nizag mediante el fortalecimiento de las prácticas ancestrales (MIES 2011). También consta en sus Estatutos que fomentarán el desarrollo, fortalecimiento y unidad de la comunidad, respetando mutuamente los principios de autonomía, organizativa, administrativa y financiera; promover el fortalecimiento de la identidad, de usos y costumbres culturales de la comunidad, en el marco del ejercicio de los Derechos Colectivos, reconocidos en la Constitución y en los instrumentos internacionales; impulsar proyectos y programas de capacitación para el mejoramiento de las artesanías y mantener relaciones de solidaridad, reciprocidad y apoyo con otras entidades públicas y privadas, locales, nacionales e internacionales, que desarrollen actividades similares, para obtener la asistencia técnica, créditos y otros beneficios para sus socias, entre otras (MIES 2011).

A través de un diálogo mantenido con Dolores Vacacela, actual presidenta de la COMANI, y considerando que la mayoría de mujeres miembros de la Corporación son analfabetas y

²⁹ Vacacela, entrevista.

³⁰ María Katalina Tapay (directora de comercialización y producción de la COMANI), en conversación con el autor, noviembre de 2017.

³¹ Dentro de la COMANI, no pude encontrar los Estatutos originales y discutidos por las mujeres tejedoras, en su defecto me fueron entregados los documentos que fueron aprobados por el MIES, por lo que cuando cito los Estatutos, me estoy refiriendo a los aprobados en el 2011.

quienes saben leer y escribir no tienen la suficiencia idiomática para poder redactar un documento tan específico y técnico como los Estatutos, pude conocer que el abogado que ejercía de asesor jurídico de la COMANI, fue quien lo redactó; para lo cual, tuvieron varias reuniones en la comunidad para obtener la información precisa, “ellos redactaron y vinieron a la comunidad a leernos y reunir más información para terminar de escribir” (M. D. Vacacela 2018a). Muchos de los contenidos del Estatuto podrían ser interpretaciones de quien lo redactó, así como ajustados al proyecto político del Gobierno de turno, por lo que basarnos en los contenidos del mismo para referir la importancia de los tejidos para las mujeres de Nizag sería un error, por lo que a través del trabajo etnográfico se reconfigurarán los discursos y sus apuestas socio-culturales.

1.1 La planta de cabuya, acciones corporativas y comercialización de la COMANI

Como fue mencionado anteriormente, la COMANI inicia sus actividades como asociación en el año 2000 y desde su creación algunas diligencias se han realizado para fortalecer su organización y mejorar su trabajo artesanal.

Entre las principales acciones que ha realizado la COMANI, podemos mencionar la repoblación de plantas de cabuya en la comunidad entre los años 2006 y 2008; la donación por parte del Consejo Provincial de Chimborazo de tres telares de pedal para ampliar su oferta artesanal y diversificar sus productos; la participación en distintos talleres para mejorar sus diseños, los colores, las formas y la implementación de nuevas simbologías en sus tejidos; la participación en el 2012 del diseño y planificación de los proyectos denominados Biocorredores; la capacitación para gestión en Ministerios y entidades bancarias; también obtuvieron por gestión directa la donación por parte del Consejo Provincial de Chimborazo de 180 ovejas para producción de lana, “pero repartimos a quienes no son de COMANI también, porque era un proyecto para personas vulnerables” (M. P. Vacacela 2018d), me cuenta Presentación Vacacela³², actual tesorera de la Corporación.

³² María Presentación Vacacela (directora administrativa y financiera de la COMANI), en conversación con el autor, 25 de mayo de 2018.

Estas acciones les ha permitido desarrollar nuevos proyectos que buscan incrementar la producción y comercialización de sus tejidos, ampliando la oferta de sus productos a shigras, ponchos, bufandas, gorras, bolsos, aretes, portavasos, llaveros, portacelulares, y otros.

La cabuya, es uno de los nombres comunes con los que se denomina a la Agave Americana³³ cuya adaptabilidad en terrenos áridos ha producido más de 300 especies; pero cabuya también es el nombre de la fibra que se extrae de la planta. Es originaria de América y desde México hasta Chile, las sociedades precolombinas la han utilizado para tejer, elaborar cuerdas, redes, vestido, así como para alimento y bebida.

Fácilmente la podemos reconocer en el paisaje andino, pues se usa regularmente para separar linderos. La cabuya que se utiliza en la comunidad de Nizag para elaborar sus tejidos son la cabuya negra³⁴ o azul y la cabuya verde³⁵ o blanca, también denominados macho y hembra respectivamente. Según Zoila Guamán³⁶, miembro de la COMANI

...de la cabuya negra también se extrae el chaguarmishqui o tzawar mishki³⁷ (dulce del chahuarquero), sus espinos son muy grandes y peligrosos, y con respecto a su fibra, la planta recién se la puede cortar a los 20 años de edad, produce muy poca fibra y no es buena para ser teñida; en cambio la cabuya verde, tiene espinos frágiles, ya se la puede cortar a los 2 años, produce bastante y su fibra es la preferida para ser teñida (Guamán 2015).

Años atrás, las plantas de cabuya eran muy escasas en la comunidad, ya sea por descuido, erosión, plagas y porque no existía interés o necesidad de mantener la planta. Sin embargo, entre el 2006 y 2008, con el cofinanciamiento del Programa Pequeñas Donaciones, PPD, del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo PNUD; el Municipio de Alausí y la Fundación Desde el Surco, se ejecutó el proyecto *Conservación productiva en la comunidad*

³³ Agave Americana. Nombre científico de la planta de cabuya o penco, perteneciente a la familia Agavaceae, de la cual se extrae la fibra utilizada en la elaboración de sogas, tejidos y productos varios.

³⁴ Variedad de Agave Americana perteneciente a la familia Agavaceae, de la cual se extrae la fibra utilizada en la elaboración de sogas, tejidos y productos varios, esta variedad se la utiliza al natural sin teñido y es más dura de procesar. De su corazón se extrae el tzawar mishki o dulce del chahuarquero.

³⁵ Variedad de Agave Americana perteneciente a la familia Agavaceae, de la cual se extrae la fibra utilizada en la elaboración de sogas, tejidos y productos varios, esta variedad se la utiliza principalmente para ser teñida, la planta rinde mucho en fibra y es más fácil de procesar.

³⁶ Zoila Guamán (expresidenta de la COMANI), en conversación con el autor, agosto de 2015.

³⁷ Bebida que se extrae de la planta de cabuya negra desde tiempos precolombinos. Tzawar mishki significa en español Dulce del chahuarquero.

de Nizag con base en la recuperación de la agrobiodiversidad local (Ayol y Robles 2015), cuyo fin fue fortalecer y mejorar el uso artesanal de la fibra de cabuya; para lo cual, las mujeres de la comunidad de Nizag participaron directamente a través de mingas³⁸, con los trabajos de repoblación de cinco hectáreas de cabuyas en terrenos comunales que estuvieron degradados y abandonados en pendientes mayores de 70%. Posteriormente, las mujeres de la COMANI sembraron cinco hectáreas más. Esta acción asociativa permite contar desde hace algunos años, con la esencial materia prima con que las tejedoras de Nizag elaboran sus shigras, su principal artesanía y la de mayor demanda en la estación del ferrocarril de Sibambe, más conocida como la Nariz del Diablo.

No obstante, según Presentación Vacacela, las socias de la COMANI piensan que el gobierno comunitario y su presidente no les permitirá extraer la cabuya sembrada en el 2006, pues esta negativa ha sido una constante durante algunos años con los gobiernos comunitarios de turno. La razón que se argumenta es que al haber sido sembradas en tierras comunales y haber participado sus habitantes en minga, nadie tiene más derecho sobre otros a extraer la fibra de cabuya. “Con cada presidente es igual, es difícil porque dura en su cargo solo un año” me dice Presentación (2018d), por tal motivo las mujeres sembraron nuevas plantas en sus propios terrenos tanto en linderos y laderas para poder cosechar en el futuro.

Manuel Saquisillí, director del centro de interpretación y museo de la estación del tren de la Nariz del Diablo y miembro del Gobierno comunitario de Nizag, tiene otra visión sobre las posibilidades que por medio del turismo la comunidad podría tener, “es verdad -me dice- que la shigra antiguamente fue de uso familiar, pero ahora es de uso turístico, un producto turístico que se puede promocionar nacional e internacionalmente” (M. Saquisillí 2018).

Como se mencionó párrafos atrás, la principal artesanía y la de mayor demanda en la Nariz del Diablo, es la shigra, “cuando yo explico a los turistas cómo trabajamos en la comunidad y cómo vivimos, a ellos les encanta; dicen que lindo trabajo, natural, hecho solo a mano, me encanta conocer esa tradición, me dicen” (Tapay 2017) comenta Katalina mientras camina y teje su shigra.

³⁸ Término kichwa usado desde tiempos precolombinos, para definir el trabajo comunitario y recíproco de beneficio colectivo.

Como vemos, la estación del tren de la Nariz del Diablo, lugar más promocionado por la Empresa de Ferrocarriles del Ecuador, actualmente es el principal punto de venta para las mujeres de la COMANI, y no solo ellas se benefician, pues debido a la carga de actividades que tienen las mujeres de la comunidad, ya sea en agricultura, llevando a pastar a sus animales, en labores del hogar, alimentación o trabajos comunitarios, el tiempo disponible para tejer es reducido, por lo que mujeres tejedoras de Nizag y que no forman parte de la COMANI, les venden sus productos para que la organización pueda disponer de mercadería para su venta.

La inserción de la comunidad de Nizag en dinámicas de intercambio y comercialización con el tren, así como del cantón Alausí en general, se inicia a partir de la llegada del ferrocarril el 8 de septiembre de 1902, desde entonces muchos problemas políticos, económicos, de corrupción y administrativos, que no serán analizados en este trabajo, llevaron al ferrocarril ecuatoriano al punto de prácticamente desaparecer. Sin embargo, y gracias a su rehabilitación en el 2011, el ferrocarril sigue proporcionando a sus habitantes posibilidades socio-económicas, pues por su experiencia en turismo comunitario y producción artesanal, a Nizag se la ha incorporado como parte primordial del circuito turístico Chimborazo; un ámbito cuyo potencial aún se encuentra en desarrollo (Ayol y Robles 2015).

Sobre el puesto de comercialización en la estación de la Nariz del Diablo con que actualmente cuenta la COMANI, en un inicio éste les fue donado, pero en lo que va de este año, la organización paga 10 dólares mensuales por él, pago que deben realizarlo en la ciudad de Riobamba en las oficinas de la Empresa de Ferrocarriles, asunto que se encuentra en revisión, pues las mujeres alegan la propiedad legal que la comunidad tiene sobre la Nariz del Diablo, también conocida como Cónдор Puñuna.

1.2 Estructura organizativa de la COMANI

De acuerdo a sus estatutos, la COMANI realiza elecciones de sus representantes cada dos años, por lo que el miércoles 24 de enero de 2018 se realizó la elección de la nueva directiva de la Corporación, quedando como electas:

Presidenta: María Dolores Vacacela Tenezaca

Directora Ejecutiva: María Natividad Tenemaza Mendoza

Directora de diseño y producción: María Teresa Mendoza Saquisillí

Directora de comercialización y promoción: María Katalina Tapay Mendoza

Directora administrativa y financiera: María Presentación Vacacela Pala

Como fue mencionado anteriormente, la COMANI se conformó con 31 socias, sin embargo, poco a poco se han ido alejando o solicitado voluntariamente su renuncia, quedando en la actualidad 22 miembros activas. Ya sea por problemas familiares, no tener tiempo para tejer, estudios, trabajo, hijos, etc., algunas han solicitado que les acepte su renuncia como miembros de la COMANI, sin embargo la mayoría como me lo contaría Katalina más adelante, simplemente dejaron de venir. Katalina Tapay puso su renuncia en el tiempo que duró mi trabajo etnográfico, a pesar de ser una de las mujeres que más conocimiento tiene sobre la organización, la comunidad, así como de las técnicas artesanales y comercialización, ella argumenta que tanto sus estudios nocturnos de bachillerato que lleva adelante, los problemas con su esposo quien está en el extranjero y por asuntos económicos, prefiere retirarse de la COMANI. Sin embargo, y a pesar de comprender su situación, Dolores me contó que en reunión decidieron no aceptar su renuncia y ayudarle a través de la misma COMANI, reduciéndole la responsabilidad con la organización y aceptando sus ausencias en el taller artesanal.

Durante el trabajo de campo realizado, no obstante, pude observar que cuando se reunían para dilucidar asuntos relacionados a la organización, tejer, coleccionar tejidos para entrega o recibir visitas de tesis u organizaciones, el número de tejedoras realmente activas no pasaba de ocho socias.

El máximo organismo de la corporación es la Asamblea General, integrada por todas sus socias activas y por el Consejo de Gobierno de la comunidad, que ordinariamente se reúnen una vez al año y extraordinariamente en cualquier momento que la presidenta o sus socias lo requieran.

2. Objeto y cultura material

Desde sus inicios, la antropología encuentra en los objetos una forma de evidenciar la existencia de un grupo humano. La evolución y transformación de estos objetos nos permite indagar más allá de lo tangible; su geografía, prácticas, hábitos o destrezas, así como su particular manera de ver el mundo, sus temores y su modo de pensar, reafirmando su realidad e identidad y el lugar que ocupan frente a los demás grupos humanos y la naturaleza.

Para hablar de los objetos y de su relación con la cultura material, creo conveniente hacer algunas observaciones sobre los conceptos más utilizados de cultura, objeto y cultura material, y desprender de estos mis propias reflexiones que me permitan abordar las discusiones frente a los objetos culturales estudiados en la presente investigación, principalmente las shigras tejidas con fibra de cabuya y los distintos aportes, que su elaboración proporciona frente a la construcción de la identidad y la materialidad cultural.

Si bien la palabra cultura ya empieza a utilizarse a mediados del siglo XVIII, es E. B. Tylor, quien en *Cultura Primitiva* acuñó uno de los conceptos más clásicos de cultura, y ya con el sentido que tiene hoy en antropología, concediéndole a la cultura un amplio y complejo sentido etnográfico, donde se incluyen el conocimiento, las creencias, el derecho, la moral, las artes, costumbres y cualquier hábito o capacidad que adquiere el ser humano al formar parte de un grupo social (Tylor 1871). Aunque cada investigador asume y discute un concepto más cercano a sus propias observaciones e impresiones personales en el contexto de sus investigaciones, en la formación histórica del concepto y siguiendo a Gilberto Giménez (2006), es posible reconocer tres fases en torno a la noción de cultura en el ámbito antropológico, estas son: concreta, abstracta y simbólica.

La fase concreta está enmarcada en la tradición antropológica norteamericana, y se inicia con el ya citado Tylor (1871), y su concepto evolucionista de costumbres, formas y modos de vida característicos de un pueblo, donde la cultura está sujeta a un proceso de evolución lineal. La fase abstracta se enmarca entre los años 1930 y 1950, donde la cultura es delimitada por los modelos de comportamiento, convirtiéndola en un sistema conceptual que existe independiente de la práctica social (Giménez 2006). Y en la fase simbólica, cuyo apareamiento se establece con Clifford Geertz y su *The Interpretation of Cultures* (1973), se entiende a la cultura como la organización social de los sentidos y las pautas de significados donde los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias; se la define como el “conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad” (Giménez 2006, I:67).

Por su parte Néstor García Canclini enuncia la acepción como “el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas” (1987, 25). Esta breve exposición de concepciones, nos permite identificar a la cultura, no solo como las expresiones artísticas de un pueblo, sino además, las

prácticas, expresiones y representaciones de los grupos humanos, sus estructuras productivas, sociales, normativas y simbólicas (Saltos Coloma 2012).

De igual manera, al referirnos a objeto, debemos entenderlo en el contexto de las reflexiones que se han elaborado frente a la cultura material, a la organización, clasificación o sistemas utilizados para comprender las sociedades que las producen. Los objetos que citamos en esta parte de la investigación, corresponden a los elaborados en fibra de cabuya por las tejedoras de Nizag, que según Cancino, apuntarían a considerarlos como objetos útiles, o medio que refleja una cultura en particular (1999).

En su ensayo *Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico* Ismael Sarmiento, menciona que los objetos o hechos materiales contienen el conocimiento o significación para comprender al alma humana y al hombre en su época (2007). Siguiendo este concepto, si es a partir de las relaciones sociales entabladas a través de la cultura material que se encuentran las respuestas científicas, es valioso comprender a los objetos y la cultura material como un solo cuerpo conceptual o epistemológico, por lo que para referirnos a los tejidos elaborados por las tejedoras de Nizag y toda la dimensión cultural que abarca el concepto de objeto y cultura material, considero obligatoria la significación que Hunter y Whitten dan al término:

Expresión tangible de los cambios producidos por los humanos al adaptarse al medio biosocial y en el ejercicio de su control sobre el mismo. Si la existencia humana se limitase meramente a la supervivencia y satisfacción de las necesidades biológicas básicas, la cultura material podría consistir simplemente en los equipos y herramientas indispensables para la subsistencia, y en las armas ofensivas y defensivas para la guerra o la defensa personal. Pero, las necesidades del hombre son múltiples y complejas, y la cultura material de una sociedad humana, por más simple que sea, refleja otros intereses y aspiraciones. Cualquier ejemplo representativo de las manifestaciones de la cultura deberá incluir obras de arte, ornamentos, instrumentos de música, objetos de ritual y monedas u objetos de trueque, además de la vivienda, vestido y medios de obtención y producción de alimentos y de transporte de personas y mercancías. Cada objeto del inventario material de una cultura representa la concretización de una idea o secuencia de ideas. Estas, junto con las aptitudes adquiridas y técnicas aprendidas para la fabricación y empleo de productos en actividades tipificadas, constituyen un sistema tecnológico (Hunter y Whitten 1976, 221).

Por su parte Witold Kula, a quien según Sarmiento (2007), se le atribuye el mejor concepto de cultura material al relacionar en sus estudios la historia económica, de las ciencias, de las técnicas y de la cultura material, manifiesta que:

En cambio, en lo que a la historia de la cultura material se refiere, hacemos en ella entrar los medios y los métodos de producción, utilizados en la práctica. La historia de la técnica sería por tanto con este concepto una definición que agruparía en ella una parte de la historia de la ciencia (historia de las ciencias técnicas) y una parte de la historia de la cultura material (utilización práctica de la técnica en la producción) (Kula 1977, 65).

Para terminar esta breve revisión de términos, sumamos el concepto del arqueólogo Jan Gasirowski para quien la cultura material es: "el conjunto de grupos de actividades humanas que responden a una finalidad consciente y poseen un carácter utilitario, realizado en objetos materiales" (Gasirowski 1936, 30).

Como vemos, son muchos los especialistas que han dado sus conceptos de cultura material, pero a pesar de la diversidad de los campos científicos referidos, no podemos hallar una definición que podríamos llamarla general o de consenso, al menos en cuanto a antropología se refiere. Pero para precisar, de nuestra parte en el presente estudio, se analizarán los tejidos u objetos como existencia material actual, como elemento cuya importancia social no sólo atraviesa lo cultural, lo identitario o patrimonial, sino que además proporciona un vínculo social con otras culturas en el intercambio comercial, proporcionando a sus tejidos una vida social y un valor de uso distinto del que originalmente se les destinó.

La cultura material o estudio de los objetos, está totalmente relacionado a la técnica, a la producción y la concreción de las ideas. Los objetos no son estáticos, si bien los mismos corresponden a un tiempo, espacio y cultura determinada, eso no significa que los objetos que estamos utilizando hoy en día no sean producto de los distintos momentos de desarrollo, creatividad, evolución o transformación, creados en algún momento de la historia. Esa vida social de la que forma parte el objeto, está presente en la construcción de cultura, evidencia del permanente intercambio, interno o externo, pues una vida comunitaria y rural, sin duda se diferencia de una vida en las metrópolis europeas o asiáticas donde podrían establecerse algunos objetos desarraigados por medio del turismo, como es el caso de las shigras comercializadas por la COMANI.

La cultura material debe necesariamente comprenderse como la materialización de las ideas, la concreción mediante objetos de las culturas. La cultura material se sustenta de la tecnología para su producción, por tal motivo los objetos producto de las técnicas de determinadas culturas nos permite generar conocimiento y comprensión de los grupos sociales que a través de la materialización cultural proporcionan significados a los objetos, permitiendo a los antropólogos interpretar, analizar, organizar y encontrar respuestas al interior de los grupos humanos.

Con respecto a los tejidos elaborados por las mujeres tejedoras en la comunidad de Nizag, uno de los objetos mayormente producidos y que al mismo tiempo es parte de su identidad, como ellas mismo me lo han hecho saber, es la shigra elaborada con fibras de cabuya. Aunque no tengamos conocimiento desde cuando se las ha venido elaborando, las mismas nos permiten relacionarlas con la cultura material y evidenciar su transformación sufrida desde las primeras pruebas de su existencia.

2.1 El tejido como objeto al interior de la COMANI

Los tejidos definitivamente pertenecen a la materialización cultural de una técnica específica, en los que se hace uso de una materia prima y simbología propia, proporcionando en su aspecto visual tangible, múltiples elementos de análisis que contribuyen a evidenciar una concreción de ideas donde se ven implícitas conciliaciones sociales, técnicas y artísticas.

Al hablar de objeto en esta parte de la investigación, nos referiremos a la shigra, cuya técnica, así como su forma, color y símbolos utilizados en su diseño se han ido transformando con el paso de los años. Si analizamos la shigra que permanece en *The British Museum*³⁹ (fig. 4.), que fue adquirida a inicios del siglo XX, sin datación, y que forma parte de una excavación arqueológica en Perú, podemos notar que en esencia su forma y técnica de elaboración no ha cambiado con respecto a las elaboradas actualmente en territorio ecuatoriano; sin embargo, las características más evidentes de modificación se encuentran en el uso actual del color y sus diseños, que al tiempo de permitirles diferenciarse entre las demás shigras elaboradas por

³⁹ “Bolsa de red hecha de cuerda”, en la web oficial de The British Museum, acceso el 10 de septiembre de 2018, http://www.britishmuseum.org/join_in/using_digital_images/using_digital_images.aspx?asset_id=987495001&objectId=660969&partId=1

las distintas manos, contienen elementos propios que su ubicación geográfica les aporta, así como sus búsquedas personales, proporcionando lecturas textiles que solo las tejedoras que conforman este grupo étnico lo comprenden, como el realizado por Katalina Tapay y que se transcribe en el subacápite 5 que habla sobre la textualidad textil.



Figura 4. *Net bag made of string*, adquirida en 1909. Fuente: Reproducido con permiso de *Trustees of the British Museum*.

Dada su versatilidad, la shigra nunca estuvo restringida a un uso específico, pero ahora además de ser usada para coleccionar semillas caídas (chala) en el desarrollo de la cosecha, guardar las semillas, usarla en la siembra, cargar alimentos, dinero y objetos varios, actualmente su uso cambia para guardar celulares, joyas, documentos o simplemente como

adorno o artesanía, evidenciando transformación técnica, de materia prima, diseño, forma y color (fig. 5.).



Figura 5. Mujer de Nizag cargando shigra en la espalda. Fuente: Robert Orozco, mayo de 2018.

Los objetos y cultura material son significativos, no solo para analizar las técnicas utilizadas en su elaboración, sino además, a las personas que las aplican y entretejen relaciones con otros grupos sociales, permitiéndole a los objetos tener un recorrido producido por el intercambio. "...detrás del universo de los objetos de la cultura material se halla el universo de los hombres y de sus relaciones sociales" (Peroni 1967, 155).

Una de las observaciones donde la elaboración de la shigra se ve modificada conforme a los tiempos actuales, es la confección por parte de algunas tejedoras de Nizag, de la misma shigra, los mismos diseños, colores y formas, pero con distinto material. En algunas oportunidades pude ver como la shigra era elaborada con fibras plásticas obtenidas de los sacos en los que se transportan las papas o verduras. Ellas obtienen estos sacos y extraen las fibras plásticas, y al igual que con la fibra de cabuya, tejen su shigra, preferentemente más grande, para poder transportar alimentos, semillas, cuadernos u objetos varios (fig. 6.). Luego de ver el tamaño de esta shigra plástica, reconozco que en la comunidad ya no se elaboran shigras de cabuya en ese tamaño.



Figura 6. Katalina Tapay Mendoza tejiendo shigra plástica. Fuente: Natalia López, noviembre de 2017.

“Esta shigra demora cinco meses para hacer” (Tapay 2017), me cuenta Katalina; el uso que dan a este tipo de shigras es personal, pues los extranjeros o turistas no compran estos objetos, pues en la ciudad ya están llenos de plástico y no desean comprar más. Ella argumenta que las shigras naturales de fibra de cabuya no pueden ser lavadas, pues se dañaría tanto su forma como sus colores permanentemente; en cambio las shigras plásticas no se destiñen, ni deforman y pueden ser lavadas sin problema alguno. La técnica utilizada es la misma, lo único que cambia es la materia prima y el tiempo de procesamiento, pues la fibra de cabuya requiere de todo un proceso desde la siembra, cosecha y desfibrado, hasta obtener la fibra que permita su teñido, para posteriormente torcer los hilos y tejer.

A pesar de que las shigras plásticas podrían ser analizadas simplemente como un juego de las tejedoras evitando realizar todo el proceso de la cabuya, estos objetos generan nuevos

diálogos e intercambio de saberes, convirtiéndolos en objetos culturales de elaboración exclusiva de las mujeres tejedoras de Nizag, cuyo valor cultural y de uso heredados de las shigras de cabuya, se basa en la utilidad no diferente de su original antecesora.

Según Katalina, este uso de las fibras plásticas se lo viene realizando desde hace aproximadamente 45 años atrás, aunque no todas las tejedoras la utilizan, pues actualmente las shigras son elaboradas casi en su totalidad para la venta a los turistas y no hay tiempo para hacer shigras extras de plástico.

2.2 Agencia del tejido

Las shigras, para seguir con el análisis del objeto más representativo de las tejedoras de Nizag, sin importar si fue hecha con cabuya o plástico, mantienen sus cualidades de agente, de partícipe de la interacción que entorno a ella se manifiesta, y valor que se le otorga al interior de la comunidad y posteriormente a través de su comercialización, también fuera de ella. Al haber participado en varias mingas, recorrido prácticamente toda la comunidad y acompañado especialmente a las mujeres a distintas actividades personales y comunitarias, encuentro en el tejido de la shigra y en sus usos, un valor implícito que se manifiesta inmediatamente puesto en circulación, o como diría Appadurai (1991) en su vida social, pero también desde el momento que es pensada.

Por lo que he podido apreciar en la comunidad de Nizag, la agencia del tejido no se manifiesta solamente desde que el objeto está terminado y listo para su uso, sino que desde el mismo instante en que las mujeres se dirigen a buscar plantas de cabuya, muchas veces a largas distancias, ellas no dejan de tejer, lo hacen caminando (fig. 7.), además que no dejan de hablar de la cabuya como sinónimo de fibra y de shigra, pues siempre están haciendo cálculos sobre cuantas hojas necesitan para trabajar, cuantas shigras pueden tejer de esta cantidad, o para cuanto tiempo de tejido alcanzaría lo recolectado el día de hoy.



Figura 7. Rosario, Teresita y Presentación caminando y tejiendo rumbo a sus terrenos. Fuente: Robert Orozco, mayo de 2018.

Katalina Tapay⁴⁰, nos comparte algunas de sus inquietudes mientras teje y camina, o camina y teje; “a mi gustaría tejer lo que yo mismo estoy cortando las cabuyas, golpeando (...) quisiera dibujar sembrando, cosechando, eso quisiera” (Tapay 2017). Es primordial notar que mientras tejen no dejan de visualizar su próximo tejido, así como su tamaño, forma, elementos a ser incorporados, o sus colores. Eso me lleva a pensar que aún sin contar con la shigra en sus manos, ya se inicia el proceso de proporcionarles agencia, de emocionarse imaginándola terminada, de otorgarles capacidad de transmitir un conocimiento adscrito a su diseño.

Refiriéndose a la importancia que tiene la shigra para los habitantes de Nizag, Presentación Vacacela me cuenta:

Para nosotros aquí en Nizag, para todas las mujeres es shigra primero, (...) por ejemplo decía mi abuelita, si es que quieren casar, primero deben aprender a tejer shigra, para andar llevando cucayo⁴¹, igual para llevar la plata, guardaban el dinero en shigras, en la cintura andaban

⁴⁰ Tapay, entrevista.

⁴¹ Comida que se lleva en viajes, paseos o al trabajo en el campo.

llevando, igual para la cosecha, muy importante para recoger los granitos que han caído en el suelo (M. P. Vacacela 2018c).

De igual manera Katalina me dice: “cuando llevamos *lunch* no se enfría, calentito pasa hasta el medio día... calentito” (Tapay 2017). Estas capacidades otorgadas a la shigra, no solo la convierten en un objeto fundamental de su cultura, sino que además, es una evidencia de la misma y testimonio material del grupo humano que la viene confeccionando ancestralmente.

Entender la agencia que poseen los objetos, nos permite pensar y aplicar esos conceptos hacia los tejidos, entendiéndose estos en su término general, como los distintos productos u objetos elaborados a partir del uso de una materia prima y una técnica de tejido determinada. Estos objetos como ya lo he señalado, podrían poseer agencia incluso desde que son imaginados, en su etapa de preproducción, pues es interesante señalar que las mujeres tejedoras hablan de ellas con afectos de propiedad, cariño por algo que está engendrándose, empezando a tener vida, pues como lo diría Ingold (2011) los objetos tienen agencia por el hecho de estar vivos y no viceversa.

Considerando la idea de agencia de Tim Ingold (2011) y el análisis de los objetos y el proceso que estos siguen para transformarse desde su nacimiento como cosas, con una malla de interacciones y vida latente, a objetos con agencia; podría sugerir que la concepción de un tejido como la shigra, se inicia desde el momento en que la tejedora la piensa y escoge los materiales, formas y colores que utilizará para concretar su idea.

Estos conceptos los relacionamos a los de Dennise Arnold y Elvira Espejo (2013), para quienes las valiosas aportaciones al estudio de la agencia y la vida social acreditada a los objetos, están relacionadas a la percepción que los pueblos andinos tienen de los tejidos, es decir; los objetos textiles son seres tridimensionales en constante elaboración y no objetos terminados como lo plantearía la cultura material. Sumándose a otros teóricos, las autoras consideran pertinente que se estudie a los textiles como personas, donde las tejedoras son comparables en su creación textil a la acción de engendrar un niño.

Personalmente en la comunidad de Nizag, no escuché en ningún momento mencionar a las tejedoras que la elaboración de una shigra es similar a engendrar una guagua; sin embargo, ya he hablado sobre una vida que se va engendrando desde las reflexiones iniciales de

elaboración de un tejido, desde la concepción de la idea que lleva a la tejedora a hablar ilusionada de las características, cualidades y forma que va a tener su próximo tejido. Este orgullo de creador se sigue manifestando aún sabiendo que la shigra fue vendida o entregada a alguien más, pues considera que su shigra siempre será de ella (fig. 8.). En diálogo con Presentación Vacacela, ella me contó que su shigra la ha vendido a un turista extranjero, “esa shigra que yo tejí, ha de estar en otros países, quizá estará sirviendo para algún adorno, ¿qué estará haciendo mi shigra? así pienso” (M. P. Vacacela 2018c).

Arjun Appadurai (1991) en su libro sobre la vida social de las cosas, desarrolla la idea de que el valor que tienen los objetos, cosas, productos, mercancías, se encuentra en el objeto en sí, y en el juicio que nosotros tenemos de él. Tomando las formulaciones clásicas de Marx que nos plantea que el valor de uso de los objetos, está determinado por la transformación que sufre el producto en mercancía a través del intercambio, y reconociendo al objeto como producto del trabajo social, el valor no residiría fuera del objeto, de la cosa, el valor estaría implícito en él, por lo tanto el valor a mi juicio es subjetivo, ya que en el intercambio el valor que adquiere el objeto no es el mismo que podría tener para otra persona, el mismo objeto podría tener distintos valores implícitos, desde su gestación hasta el lugar de destino, uso o residencia del objeto, nuestros juicios sobre el objeto es diferente y por lo tanto distinto el valor que le otorgamos.



Figura 8. Venta de artesanías en la Nariz del Diablo. Fuente: Mónica Cajo, mayo de 2018.

Estas afirmaciones desarrolladas por Appadurai, en las que sitúa a las cosas en su contexto de producción, circulación y consumo, proporcionando a los mismos una relación directa y cambiante con el accionar humano, ratifica la idea de que las mercancías, al igual que las personas, tienen una vida social.

Llegados a este punto de la investigación, podemos ver que el tejido ha sido percibido y analizado desde sus cualidades de agente ya que en su materialidad o concreción formal, se les otorga la capacidad de transmitir valores, conocimiento, y a través de una interpretación amplia de sus significados, un entendimiento e importancia social de los tejidos, así como un valor cultural y antropológico de los grupos que los elaboraron.

3. Visualidad y tejidos

Mucho se ha escrito y se seguirá debatiendo sobre la importancia de la visualidad en los procesos investigativos en la actualidad. Desde las primeras aproximaciones científicas en donde la cámara además de ser una herramienta del investigador, se convierte en un medio para generar conocimiento; un conocimiento que aún hoy se puede extraer de esas imágenes en busca de respuestas, reflexiones, memoria o de análisis comparativo de realidades.

En esta parte de la investigación, y considerando que más adelante se profundizará sobre los elementos formales y metodológicos que nos permitirá discutir sobre el documental etnográfico y su producción; en este sub-acápite me permito discutir sobre las otras posibilidades que la visualidad tuvo para esta investigación, así como sus características y usos dentro de nuestra etnografía y el estudio antropológico; es decir, como herramienta que hizo posible el acercamiento, una aproximación y detonante de la palabra que se suscribe en un diálogo que evoca recuerdos, debate, representación y autovaloración.

Como reflexión de los subacápites anteriores y orientándolos a lo visual, podemos decir que los tejidos ya contienen una visualidad per se, pues el amplio contenido no verbal precisamente está relacionado por su capacidad de estimular la lectura del tejido desde su presencia visualmente espléndida. Así como un tejido podría ser leído, frecuentemente aprendemos a leer imágenes fijas y en movimiento; esta apreciación no es innata, pero se va desarrollando con el tiempo y la práctica nos permite apreciar, valorar y entender lo que encierra una propuesta visual determinada; sin embargo, y sin el afán de discutir las formas y

eficacia visual de uno u otro soporte, podríamos igualmente con práctica, llegar a entender la propuesta visual de una shigra, desde su contexto cultural, técnico, estético y material; análisis desarrollado en nuevos acápites más adelante, pues este proceso etnográfico me llevó a experimentar con otras metodologías visuales que consideré apropiadas para encontrar respuestas sobre la importancia de los tejidos para las mujeres tejedoras de la comunidad.

Metodológicamente para esta investigación, el uso de la visualidad fue implementada desde los primeros días de llegada a la comunidad de Nizag, iniciando con una foto y video elicitación de materiales que había levantado 3 años atrás en mi primer acercamiento a la comunidad y a las tejedoras de la COMANI, tal como lo mencioné en la introducción. Esta primera aproximación visual me permitió entender lo acertado de la visualización de imágenes en el contexto de la investigación, pues inmediatamente surgieron comentarios principalmente sobre mi persona, pues la mayoría no me recordaba, pero a medida que las fotografías y videos circularon, sus recuerdos se manifestaron creando un ambiente de confianza mutua que se convertiría en fundamental a lo largo del proceso etnográfico.

Este acercamiento inicial propició una disposición de colaboración inmediata, pues además de mostrar las fotografías y los videos, también les compartí algunas publicaciones en las que se daba cuenta del trabajo fotográfico que me llevó a Nizag años atrás, entonces, tanto las autoridades de la comunidad como las tejedoras reconocieron que había mucha seriedad y responsabilidad en lo que se iba hacer. Esto definitivamente me dio credibilidad frente a las tejedoras y la comunidad.

De igual manera, la realización de foto y video elicitación (tema que será analizado más adelante) fue esencial en la exploración de inquietudes y activación de recuerdos por parte de los participantes, pues a éstas no solo asistieron las tejedoras, sino que algunas estaban acompañadas de sus esposos e hijos.

Otra inquietud etnográfica que había considerado meses antes de ingresar a la comunidad, fue la de experimentar con la autorepresentación a través del foto-bordado, metodología que aunque poco desarrollada me permitiría encontrar respuestas en base a su manera de mostrarse, asumirse e identificarse ante los demás. Si bien este trabajo nació de reconocer las capacidades artesanales y manejo de materiales y técnicas por parte de las tejedoras de la

comunidad, no se puede asegurar que eso es suficiente para obtener buenos resultados, Este tema está desarrollado más adelante como Autorepresentación: foto-bordado.

Considerando que la construcción de un documental etnográfico con el que identifiquemos la importancia y relevancia social de los tejidos elaborados por las mujeres tejedoras de la comunidad de Nizag es uno de nuestros objetivos al igual que identificar la problemática planteada; los procesos de producción y los diálogos al interior de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag se vuelven fundamentales. Por tal motivo, la implementación del equipo filmico y fotográfico desde los primeros momentos de la investigación, se volvieron imprescindibles.

Este involucrar de la cámara en todos los instantes etnográficos y contemplativos, me permitió muchas veces pasar desapercibido y lograr obtener imágenes más naturales y espontáneas; pero, aún pretendiendo ausencia frente a mis participantes, la interacción era necesaria y el diálogo fue un ida y vuelta de opiniones e inquietudes, proporcionándome una forma de trabajo audiovisual donde la realidad se la construía a cada instante, alterándose desde sus propios intereses y necesidades, hasta incluso intentar reinterpretarse culturalmente. Así, se fue estableciendo una acción participativa del investigador, a veces provocando situaciones con su obvia presencia, pues solo porque no aparezca en la pantalla o su voz no se manifieste significa que el investigador no se enuncie.

4. La etnografía audiovisual y el conocimiento antropológico

Desde los primeros antropólogos que utilizaron las cámaras fotográficas y de video en su trabajo de campo a finales del siglo XIX, el audiovisual es incorporado en las investigaciones etnográficas aceleradamente y cada vez con mayor aceptación y reconocimiento académico que en sus primeros años.

Si bien las discusiones sobre el valor científico de las imágenes aún son tema de análisis, también es cierto que actualmente el discurso visual frente al verbal o escrito va ganando reconocimiento como herramienta estratégica y básica para la reflexión, mediación social y difusión de la investigación etnográfica (Robles 2012).

Al estar la cultura en exposición constante y manifiesta, y su permanente observación transmitida incluso en vivo por medio de la tecnología actual, considero que la línea que

separa un video captado por muchos curiosos en las manifestaciones culturales y las obtenidas por un investigador, difiere en las intenciones de cada uno, no en lo observado, ni en la veracidad o confiabilidad de las imágenes, sino cómo esas imágenes nos ayudan a generar conocimiento desde la utilización de las herramientas visuales con sentido científico que busca estudiar, analizar y describir las culturas.

Sin embargo, las imágenes no son simplemente etnográficas por ser obtenidas por un antropólogo y contribuyen al conocimiento antropológico; sino que, y según lo que sugiere Jorge Grau Rebollo (2012), la documentación visual debería corresponderse a los objetivos de la investigación, incluso los audiovisuales preexistentes; y plantea dos propósitos distintos para recurrir a los medios audiovisuales, “a) generar un producto audiovisual como objetivo vertebral de la investigación, o b) aprovechar los textos audiovisuales preexistentes en cuanto documentos potenciales para la investigación” (Grau Rebollo 2012, 164).

Entonces, al encontrarse entre los objetivos de esta investigación el generar conocimiento a través del documental etnográfico y la identificación de la problemática planteada, surge la necesidad de hacer una distinción entre cine etnográfico documental y cine etnográfico explorativo que oriente nuestro propio audiovisual. Ardèvol (1998) sostiene que depende del proceso de investigación, es decir, el cine etnográfico documental está ligado a técnicas cinematográficas y estéticas, donde la cámara no forma parte del proceso de investigación. Por el contrario el cine etnográfico explorativo incorpora la cámara durante la investigación, interactuando con los sujetos sin tener pleno control de las situaciones, aunque se le olvida agregar que eso no significa que el cine etnográfico explorativo no incluya conceptos, técnicas cinematográficas y estéticas en su producción, sin dejar de comunicar conocimiento antropológico.

5. Video y foto elicitación

Dentro del aspecto metodológico, una de las actividades utilizadas para detonar memoria, diálogo y conocimiento, fue la foto y video elicitación, con la que se procuró que nuestros sujetos de estudio, abran su ventana personal, permitiéndonos configurar puentes de comunicación. “...las imágenes evocan un discurso que es significativo para entender cómo los informantes se representan en relación a las fotos que ellos mismos, u otras personas de su entorno, han tomado” (González 2011, 152).

La apelación visual a la que inesperadamente fueron sometidas las mujeres tejedoras de la COMANI en este ejercicio; la fuerte elocuencia de las imágenes, algunas con las protagonistas presentes, y sus recuerdos manifestados, me hace ver que aún hay mucho que aprender sobre cómo estas técnicas en el espectro amplio de la aplicación, podría proporcionarnos datos significativos en una investigación.

Pink señala que “La clave para una investigación exitosa con fotografías es un entendimiento de las relaciones sociales y las agendas subjetivas a través de las cuales son producidas y los discursos a través de las que se hacen comprensibles” (2007, 76).

Luego desarrollé dos video elicitaciones con material audiovisual relacionado al uso de la cabuya, tema que les interesaba sobremanera por la precariedad de sus procesos en la obtención de la fibra de cabuya. Fue interesante entender cómo han sido antes y ahora sus procesos de trabajo. Presentación Vacacela contó que “una desfibradora se encuentra abandonada desde hace mucho tiempo y un técnico dijo que arreglarla costaría unos 220 dólares” (M. P. Vacacela 2018a). El primer día estuvieron aproximadamente 15 personas entre tejedoras y familiares, y luego en la segunda cita llegaron rostros nuevos.

Posteriormente se realizó una foto elicitación con las imágenes obtenidas durante la investigación, de donde se habrían de escoger 10 fotografías para elaborar una serie de postales como parte de mi apoyo a las tejedoras, pues su comercialización ayudará a avanzar en algo con la construcción de su propio taller en el terreno que se adquirió años atrás (fig. 9.).

En esta elicitación fueron las mismas mujeres las que decidieron cuáles fotos eran las mejores para su impresión; luego de una pequeña introducción de mi parte, estaban conscientes en que el hecho de no aparecer en una imagen o que se vea a alguien que no pertenece a la organización que ellas representan, significaba que debía ser descartada; sino que, lo que realmente importaba era cuan identificadas estaban con la imagen y si ella era una muestra de su realidad.



Figura 9. Serie de postales, foto-elicitación. Fuente: Robert Orozco, agosto de 2018.

Durante el encuentro mantenido, a pesar de que no podían argumentar elocuentemente del por qué una y no otra imagen debería ser escogida para su impresión; luego de haber seleccionado varias fotografías, más con sencillos análisis como “ésta es bonita” se procedió a seleccionar las que consideraban eran las más representativas. La selección de cada fotografía fue por mayoría de votos, de forma democrática. Mónica Mendoza dijo “yo estoy orgullosa de esas fotos, porque esa es nuestra comunidad, la mama Dolores en la foto esta cansada limpiándose la frente, llevando sus animalitos, y así es como trabajamos todos los días” (Mónica Mendoza 2018a). Presentación señalaba “esa foto está bien porque así es como aramos la tierra, con las manos, no con tractor, hay que mostrar que las mujeres somos fuertes y que hacemos todo eso” (M. P. Vacacela 2018b).

Terminada la elicitación, comprendí que los argumentos que ellas planteaban no tenían nada que ver con lo estético, sino directamente con el contenido visual de la imagen, es decir, lo que ella contaba y que las tejedoras reconocían y comprendían. No existía la más mínima intención de folclorizar su cultura o su cotidianidad, sino que se sentían orgullosas de mostrarse de forma natural y real.

6. Textualidad del tejido: La shigra como texto

Al hablar de textualidad del tejido quiero referirme a las posibilidades de lectura que un tejido nos puede proporcionar. Al reconocer en sus características particulares criterios que permitan entender los distintos elementos que lo constituyen como un todo, y sabiendo que dicha lectura no la proporciona un texto en sí, sino una textura, una forma, un color; es decir, la misma relación de elementos que constituyen a un tejido, ayudarían a relacionarlos para entenderlo como texto a través de la cohesión de sus elementos.

Así como a través de la lectura de un texto podemos llegar a entender, conocer, comprender o interpretar su contenido, de la misma manera en la lectura de un tejido podríamos interpretar y analizar sus elementos constitutivos procurando obtener información y conocimiento, en procura de identificar la importancia y relevancia social de los tejidos.

Ya en la primera parte de esta investigación, habíamos analizado las observaciones que hacía el arqueólogo Jaime Idrovo sobre la denominada Bio-Región del Chanchan, área en la que se ubica la comunidad de Nizag. Como se señaló, las características de una bio-región son tan importantes en la determinación histórica, social, económica y cultural de sus habitantes, que podríamos agregar que los tejidos como la shigra, aunque no son necesariamente originarios de la comunidad, si poseen características únicas, simbologías propias, diseños que a partir de su relación con el entorno particular de la bio-región, describen su propia realidad en procura de registrar su espacio, su relación y comprensión del mundo.

En algunas oportunidades, ya sea subido en la parte de atrás de una camioneta rumbo a Nizag, o en mi recorrido habitual por la comunidad, fueron varias las personas que me señalaban que las shigras de Nizag a nivel nacional eran las más apreciadas por su originalidad, técnica y diseños, comentarios de los que resalto que dichas shigras podrían contener elementos de análisis que otras no podrían contener. En esta parte de la investigación no realizaremos un estudio comparativo de los distintos tejidos en fibra de cabuya o de shigras elaboradas en diferentes puntos del país, sino que a través de las observaciones en la comunidad, entrevistas y el análisis de sus tejidos, pretendemos indagar sobre el texto latente y adscrito a las shigras, para conocer cuál es el lugar que ocupan los tejidos en la comunidad de Nizag.

En su *Semiología de los textiles andinos* Verónica Cereceda (2010) estudia las distintas talegas o bolsos elaborados en la región de los Andes, donde asegura han compartido un

diseño básico, sencillo en apariencia y conformado en esencia por bandas y listas, ofreciendo múltiples lecturas para algunos autores. Estas talegas, bolsos, sacos o costales, que para nuestro estudio las relacionamos con las shigras por su uso habitual, en su forma y simbología común desde Ecuador hasta Chile, lo denomina: El lenguaje del diseño, donde señala que en los Andes se mantiene una organización idéntica del espacio textil, encontrando en la simetría la figuración o escritura del tejido.

María Jesús Jiménez (2002), afirma que el nivel técnico, lo estético, los motivos, el estilo y los modos de representación, deben considerarse medios de expresión de cultura y por ende fuente de conocimiento de las sociedades andinas. En Nizag, de acuerdo a lo observado y en expresiones de las propias tejedoras, los diseños se han ido transformando, se han ido aclarando, enriqueciéndose de color, convirtiéndose en diseños comunales, comunitarios, podríamos decir que bajo el mismo concepto de minga, pues la shigra es un arte étnico y popular, pero sobre todo colectivo, de creación colectiva, cuyo diseño no pertenece a una sola persona sino a un bagaje común.

En conversaciones con Katalina Tapay y Presentación Vacacela (tejedoras de la COMANI), conocí el nombre de los distintos diseños que ellas incluyen en sus shigras, pero primeramente me contaron que no tenían alguna palabra que se utilice para definir a las shigras grandes, medianas o pequeñas, ese nombre de haber existido ya no se conservaba a pesar de que el uso de las shigras es diferente de acuerdo a su tamaño. Por otra parte, el uso de hilos de plástico en la elaboración de shigras que mencionamos anteriormente, no hace distinción en la aplicación de la técnica, ni diseño, aunque en tamaño se prefiere usar esa fibra en el tejido de medianas y grandes.

Sobre la técnica, podríamos denominar a la shigra como un tejido sin costuras, pero a la vez cosido, pues si analizamos su forma y técnica, esta se materializa a partir de una sola fibra que a manera de cestería o bordado va cruzándose sobre el mismo cordel anteriormente cosido y poco a poco va creciendo a manera de tapete, pero con la forma y utilidad propia de ella (fig. 10.), algo a lo que podríamos denominar escritura, pues a partir de ese momento se va escribiendo sobre la shigra con puntadas, formas y colores.

Para comenzar a diseñar una shigra, la persona que se está iniciando debe primero aprender a hilar la cabuya, un proceso largo y que podría desilusionar a muchos, pero esencial para poder

contar con los hilos que constituyen la materia primordial para el tejido. Ellas a este proceso le llaman torcer el hilo, una actividad donde sus manos seleccionan algunas hebras de cabuya y con el frotamiento las entroncan en un hilo único; este proceso hace que sus manos se lastimen, les broten ampollas y sangren. Así mismo, al frotar los hilos estos despiden gran cantidad de pequeñas partículas de cabuya que puede entrar en los ojos y en las vías respiratorias (fig. 11.).



Figura 10. Tejedora de la COMANI (base para la shigra). Fuente: Robert Orozco, marzo de 2018.



Figura 11. Tejedora de la COMANI torciendo el hilo. Fuente: Robert Orozco, marzo de 2018.

Siguiendo con el proceso, la aprendiz acepta que la tejedora experimentada le entregue iniciado el trabajo, esta base consiste en unas 4 o 5 líneas de tejido, que según mis entrevistadas, es lo más difícil para quien se está instruyendo en esta técnica. Luego el diseño más común y que se utiliza para que la aprendiz desarrolle la técnica y vaya descubriendo su propia sensibilidad con el tejido, los hilos, la aguja, la puntada; es el llano, es decir, sin ningún diseño, solo la fibra de color natural, principalmente de cabuya negra, pues la fibra de cabuya verde se la utiliza para teñirla. Luego de haber aprendido a tejer una shigra llana, la aprendiz puede utilizar hilos de colores en franjas que circundan la shigra; así, y luego de aprender a intercalar los colores la futura tejedora ya está lista para comenzar a incluir formas, íconos, símbolos, figuras o dibujitos -como dice Presentación- en su diseño (fig. 12.).



Figura 12. Inicio de elaboración de una shigra. Fuente: Robert Orozco, mayo de 2018.

Presentación quien se inició en el tejido de la shigra a la edad de 8 años, aprendió de su madre, como la mayoría de entrevistadas; ella le guio por este arte siguiendo los pasos antes descritos, y cuando ya estuvo lista para incluir figuras, lo primero que su madre le enseñó fue a diseñar el cáliz, diseño que junto a la cruz confirman la presencia de la iglesia y por ende un

sincretismo manifiesto. Posteriormente Presentación ya no recordaba cuál fue su segundo diseño pero prácticamente ha hecho todos los que se conocen en la comunidad.

Dentro de los diseños observados y documentados para este proyecto, están el cáliz, el riñón, el corazón, el mirador, la *ñaccha* (peine), la cruz, el camino del inca, el zigzag (que baja el tren en la Nariz del Diablo), el camino, el cerro o montaña. Según Katalina Tapay “los diseños representan la vida de las personas que habitan en la zona de Nizag” (2017), pues si bien la shigra puede estar constituida por un único diseño o figura, también podría contener más de una para contar una historia, un instante de su vida, de su cotidianidad (fig. 13.).



Figura 13. Diseños varios de shigras. Fuente: Robert Orozco, abril de 2018.

Mientras caminamos hacia la estación del tren de la Nariz del Diablo, Katalina no deja de tejer y aprovecho para que me cuente lo que representa para ella su diseño (fig. 14.).

De mañanita nosotros nos levantamos y peinamos, por eso hemos puesto una ñaccha o peinilla; como nosotros caminamos, viendo nuestro camino hemos puesto un camino en el diseño; siempre al bajar yo le veo a esa montaña por eso he puesto un dibujo de la montaña; ya cerca de llegar a la parte más alta de la Nariz del Diablo, hay una subida, esta es la subida, por eso puse esta caminata, también está el zigzag que baja el tren; viendo todo eso cuando vengo yo lo he puesto aquí (Tapay 2017).



Figura 14. Katalina Tapay realizando lectura de su shigra. Fuente: Robert Orozco, noviembre de 2017.

Estas conversaciones me han permitido comprender que a través de las shigras, sus diseños y colores, existe siempre un pensamiento más general sobre la cultura, una reflexión no enunciada, no hablada, pero comprendida por otra tejedora que reconoce en los símbolos, formas, diseños, códigos que encierran comunicación en un lenguaje no oral, ni lingüístico, pero comprendido por quienes forman parte de esa cultura.

Como he podido evidenciar a través de la etnografía, la shigra está en constante transformación, se ha ido poblando de luz y color, de nuevas formas; y por una serie de pequeños detalles tanto en el trabajo de tejido como en las relaciones entabladas en los procesos, que pudieron pasarse por alto al no tener la posibilidad de un acercamiento etnográfico. Estos detalles humanos, sociales, culturales que se generan al interior del grupo de tejedoras, son los que nos permiten confirmar la precariedad en muchos casos de su actividad, así como lo feminizada que es su labor en la mayor parte del proceso, pues desde la

misma siembra de la planta de cabuya, han sido las mujeres las que a pesar de todas las actividades que desempeñan al interior de la comunidad han trabajado en minga para lograr sembrar 5000 nuevas plantas. También realizan el desfibrado, lavado, teñido e hilado de la cabuya para proceder al tejido. Al respecto Salvador Vacacela, presidente de la comunidad, manifiesta que:

...las mujercitas siempre están también ayudando a través de las artesanías en economía también, en alimentación también, porque ellas hacen los huertos también, no pasan así por de gana, sino mas bien trabajan mucho, nosotros mas bien como hombres a veces salimos a otros lugares a trabajar y pasamos un poco descansados, pero las mujercitas no, trabajan mucho más que nosotros... sí... (Vacacela Pala 2018a).

Al aún tener que desfibrar la cabuya a través de los golpes de las hojas recolectadas sobre una piedra y posteriormente depositarlas en un charco de lodo para que a través de la putrefacción puedan quedar las fibras sueltas y listas para su siguiente proceso de peinado y teñido, nos permite ver esta labor como una ecología del tejido, pues considero que al encontrarse la comunidad ubicada en este espacio geográfico anteriormente denominado como Bio-región Chanchán, esas relaciones de las tejedoras con su ambiente me permite señalar que la shigra está ligada a la geografía que la entrecruza, teje y circunda en Nizag (fig. 15.).



Figura 15. Dolores realizando desfibrado manual de la cabuya. Fuente: Robert Orozco, marzo de

2018.

7. Autorepresentación: foto-bordado

Si bien la etnografía es el método bautismal de los antropólogos y consecuentemente este podría ser el inicio de una valoración profesional de sus pares, también es cierto que su aplicación, desarrollo o manera de abordarla, ha sido motivo de análisis y experimentación desde que la antropología miró hacia dentro de sí y buscó nuevas formas de afrontar el trabajo de campo.

La antropología contemporánea nos proporciona la posibilidad de ensayar nuevas maneras de abordar la práctica etnográfica, permitiendo reflexionar sobre cómo representarla, escucharla, mirarla, producirla y sobre los formatos y soportes en que los datos y sus resultados se evidenciarán. Siguiendo a Ingold:

La etnografía tiene como objetivo describir la vida tal como es vivida y experimentada por un pueblo, en algún lugar, en algún momento. La antropología, por lo contrario, es una investigación sobre las condiciones y posibilidades de la vida humana en el mundo (Ingold 2017, 21, traducción mia).

Plantearme en mi trabajo de campo una etnografía experimental con la cual a través de un taller de foto-bordado, obtener información relevante para mi investigación, fue recomendación de la antropóloga Mariana Rivera quien ha tenido varios acercamientos con tejedoras tanto en México como en Colombia, Bolivia y Ecuador, y además de ser una tejedora e investigadora, ha participado y colaborado con distintos colectivos, proyectos y talleres, cuyo fin ha sido intervenir la imagen propia con un sentido mucho más vivencial y afectivo.

Muchos trabajos previos de foto-bordado están relacionados más con el arte textil y manualidades, en donde lo más valioso es la técnica utilizada en el bordado, pues el tema de la autorepresentación no es mencionado sino lo estético, lo armónico, bello, decorativo y técnico. En este tipo de foto-bordado, la fotografía utilizada no es el retrato de la autora propiamente dicha, sino una imagen que le proporcione argumentos relacionados con el punto de bordado a utilizar y a partir de ahí construir un discurso coherente y significativo.

Otro referente a esta experiencia etnográfica, es el trabajo realizado por el Costurero por la Memoria de Sonsón, grupo conformado por mujeres organizadas alrededor de la memoria de

los desaparecidos y muertos por el conflicto armado en Colombia. Su exposición *Tejer con el hilo de la Memoria: puntadas de dignidad en medio de la guerra. Sonsón-Antioquia-Colombia 2009-2014*, cuyo recorrido por México se registra en el documental *El hilo de la memoria* de Mariana Rivera (2015), donde se narran las historias de injusticia y violencia que se tejen, se denuncian, se cuentan a través de textiles personales o colectivos cuya lectura conmovedora transforma la realidad, reconstruyéndola con hilos, agujas, telas y colores.

Para este ejercicio etnográfico, solicité la participación de las tejedoras de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag; sin embargo, dada la ausencia muchas veces de las tejedoras, invité a otras mujeres de la comunidad a participar en este trabajo, llegando a formarse un grupo de veintitrés mujeres.

Debido a la carga de actividades que tienen las mujeres de la comunidad, ya sea en agricultura, tejido, cuidado de animales, actividades comunitarias y religiosas, así como de alimentación y familiares, pude percatarme que el tema del taller, no era algo que pudiera aplicarse con ellas; por lo tanto, se realizó una reunión con las participantes donde se socializaron ejemplos de trabajos realizados por otras mujeres y de la técnica a emplearse, se diseñó una forma de trabajo para que la ejecuten en sus casas, y se planificó dos reuniones en el lapso de tres meses para ver el avance de sus bordados, para terminar con una exposición en la misma comunidad a finales del mes de agosto de 2018.

La antropología visual al encontrarse en un proceso de construcción, experimentación y validación permanente, en la práctica etnográfica la discusión referente a la representación reside en “¿Cómo nos representamos la diversidad cultural? ¿Cómo la representación audiovisual interviene en la formación de identidades colectivas? ¿Cuál es la función de la antropología en la reproducción o análisis crítico de estereotipos culturales sobre la alteridad?” (Ardèvol 1998, 1). Sin embargo, frente a la autorepresentación la pregunta podría ser ¿De qué manera podemos autorepresentarnos culturalmente? Y frente al ejercicio etnográfico planteado ¿Qué datos puede proporcionarnos el hecho de que personas de determinada cultura se muestren hacia los demás por medio de un bordado? y ¿Puede el análisis de los elementos dibujados, bordados o tejidos, constituirse en documentos etnográficos?

Mostrarnos hacia los demás parecería ser una actividad común a través de la simple interacción de las culturas, sin embargo, la intención es lo que determina si esta forma de representarnos a través del lenguaje, vestimenta o prácticas es la de proporcionar información etnográfica al otro, pues el hecho de que un investigador describa e interprete estas acciones son las que hacen de esta interacción un documento de análisis.

Por lo tanto, el simple hecho de proporcionar el material necesario para un taller en el contexto de un ejercicio etnográfico experimental determinado, apelando al conocimiento de las tejedoras sobre hilos, nudos, colores y formas, pueden llevar precipitadamente a suponer que esta dinámica de buscar en los elementos bordados, ingenuos o extraordinarios, utilizados por las tejedoras en su representación, hacen del foto-bordado una experiencia efectiva para autorepresentarse socioculturalmente.

Llamo etnográfico a este ejercicio de foto-bordado, por encontrarse incluido en el contexto de la investigación etnográfica sobre las mujeres tejedoras de la COMANI; su objetivo fue emplear el foto-bordado como método de autorepresentación con el cual las mujeres tejedoras de Nizag generen diálogos socio-culturales que permitan observar, participar, detonar y analizar prácticas y diálogos sobre la cultura e interacción social; es decir, proporcionales voz y representación. De igual manera lo considero experimental, por como dirían Marcus y Fischer (2000) “Las etnografías siempre han sido en cierto sentido experimentales, y ocasionalmente los etnógrafos han hecho explícita su preocupación por las estrategias de escritura” (2000, 74), pues en la búsqueda constante de un nuevo paradigma en la escritura etnográfica, se descubren ideas, discursos, conocimientos y estrategias para el análisis de datos escritos, narrados o visuales, en el contexto de las nuevas situaciones de investigación (Marcus y Fischer 2000).

La representación y la autorepresentación audiovisual son actualmente las formas preferidas para una antropología visual en desarrollo, su problematización, sus constantes debates y posturas sobre cómo se aborda a la otredad, se habla o se refieren las prácticas culturales, las llevan a redefinirse metodológica, práctica y teóricamente en busca de una autoridad etnográfica compartida, cedida o apropiada por los sujetos de estudio.

Definiendo el término de representación en el contexto del taller de foto-bordado, debemos diferenciarlo del que es utilizado en el capítulo 3 de esta investigación, en el análisis del modo

de representación en el cine etnográfico y documental, más unido al lenguaje audiovisual que al empleado para referirnos al método con el cual las mujeres tejedoras de Nizag utilizan el bordado para incluir elementos que las identifiquen cultural y socialmente, y elaboran un discurso visual con el cual se muestran hacia los demás.

Si bien, la descripción etnográfica de los resultados obtenidos es elaborado por el investigador con la pretensión de dar cuenta de la realidad, pienso que además de considerarla un ejercicio etnográfico experimental, también podría denominarlo, tomando el término de la representación audiovisual, un ejercicio etnográfico colaborativo de representación, cuyo desarrollo también podría llamarse de autorepresentación, cuyas ideas y perspectivas de los otros, los convierten en co-realizadores del ejercicio (Zirión Pérez 2015).

Observando el grado de complejidad contenida en la representación audiovisual, ¿qué podríamos esperar de un taller de foto-bordado en el que la representación estaría determinada por el grado de efectividad de trazos, figuras, hilos, cosidos, colores y puntadas que sobre una tela pretenden contarnos quienes son? a la espera de ser comprendidas, conocidas, respetadas y valoradas a través de una lectura textil, o discurso elaborado a partir de su contenido, ya sea biográfico o de autorepresentación como es el foto-bordado. Evidentemente, no se puede esperar que metodológicamente esta forma de autorepresentarse sea efectiva y que todos los trabajos realizados con este método son documentos etnográficos per se, sin embargo, muchos de los datos obtenidos se los puede considerar etnográficamente valiosos.

La autorepresentación es mirarse a si mismo, dentro de uno, en los bordes, en las esquinas, en los escondrijos y lados más representativos que tenemos y que nos gustaría que los demás conozcan, entiendan, comprendan y acepten; es una forma de resistir a lo que los demás quieren que seamos, que pensemos, que nos veamos. Representarse a sí mismo es exponerse ante los demás tanto como un ser individual como colectivo, con particularidades propias pero también culturales, heredadas o creadas en la convivencia, necesidad, comodidad u obligación.

Al carecer de una metodología específica referencial para este ejercicio etnográfico de autorepresentación a través de foto-bordado, los hallazgos inéditos, análisis y discusiones reflejan probablemente esa falencia, conducidas más por mi necesidad de actividades etnográficas colaborativas, antes que por las necesidades orgánicas de las protagonistas; como

lo diría Mariana Rivera “pienso que la autorepresentación sólo es posible cuando esta iniciativa surge de los mismos individuos, es decir, sin la necesidad de que llegue un personaje del exterior, léase antropólogo, cineasta, ingeniero o arqueólogo, a querer proponer un proyecto” (2012, 78).

Para la implementación del taller de foto-bordado, fue imperioso contar con retratos de cada una de las participantes, por lo que luego de un diálogo mantenido con la mayoría de ellas, y ante la dificultad de obtener imágenes de archivos personales, pues no todas contaban con fotografías con las que deseaban trabajar sus bordados, se decidió por consenso que sea yo quien las retrate y procese esas imágenes posteriormente para su impresión sobre tela a través de la técnica de sublimación⁴² y ser entregadas a cada una para iniciar con su bordado.

Fue utilizada una cámara fotográfica profesional para realizar los retratos y fueron ellas mismas quienes escogieron el día, el lugar y cómo deseaban ser fotografiadas. Posteriormente se utilizó una computadora y un programa de edición de imágenes para dimensionar las fotografías tanto en tamaño como en resolución, para su impresión y revelado en las telas. Estas telas son sintéticas y tienen un tamaño de 45 x 38 cm, y un área de impresión de 27 x 36 cm. Las imágenes fueron impresas a full color con una impresora de formato grande y con tintas de sublimación, mismas que luego fueron pasadas a las telas a través de una estampadora o plancha de calor de formato medio.

Las telas listas fueron entregadas a las participantes junto a un tambor de bordado, un juego de hilos y agujas; sin embargo, les estaba permitido utilizar cualquier tipo de material que desearan en sus bordados.

La selección de las participantes para la aplicación de este taller no estuvo sujeta a fórmulas de muestreo o cálculos matemáticos, sino a la situación real observada en la comunidad en cuanto a la participación de las mujeres asociativamente. Al plantearnos el trabajo junto a las integrantes de la COMANI, me percaté que de las treinta y una mujeres registradas como miembros, apenas entre ocho y doce son constantes y activas dentro de la organización, por lo que al hacer un recorrido por la comunidad y hablar con algunas mujeres sobre el proyecto y

⁴² Técnica de estampado textil perfecta para reproducir imágenes fotográficas. La técnica consiste en imprimir la imagen en un papel y posteriormente estamparla por medio de calor sobre una tela sintética, la tinta penetra en la fibra textil tiñéndola y volviéndola estable y resistente al lavado.

motivarlas a participar, se pudo incrementar a veintitrés el número de colaboradoras, todas mujeres indígenas habitantes de la comunidad de Nizag, con familiares emigrados y con conocimientos en tejido y bordado (fig. 16.).



Figura 16. Grupo de mujeres tanto de la COMANI como invitadas con su retrato impreso en tela.

Fuente: Robert Orozco, abril de 2018.

Luego de un primer diálogo con las tejedoras de la COMANI y una exposición a manera de ejemplo por parte de la tallerista Mónica Cajo⁴³, quien colaboró con su propia autorepresentación de foto-bordado, se mostró la técnica y se despejaron dudas sobre la manera de trabajar (fig. 17.). El proceso de recolección de datos se lo realizó prácticamente en tres instantes en el transcurso de tres meses. El primer momento fue cuando se determinó la hora, el lugar y la situación en la que la participante deseaba ser fotografiada. El segundo, pasado cinco semanas de la entrega de la tela con su retrato, tuvimos un primer diálogo y visualización de algunos trabajos terminados, aunque muchas tejedoras aún no comenzaban. El tercer momento fue cinco semanas después para hacer un análisis de sus bordados, escuchar sus comentarios y planificar una exposición de los trabajos en la comunidad.

⁴³ Propietaria de Mishi Design, empresa dedicada a la elaboración de manualidades, trabajos de sublimación y decoración.



Figura 17. Tallerista de foto-bordado frente a las tejedoras de la COMANI. Fuente: Robert Orozco, abril de 2018.

El acto de autorepresentarse se inició en el momento en que decidieron el lugar y el cómo querían ser retratadas; las que escogieron el taller artesanal de la corporación, lo hicieron principalmente por comodidad al no tener que buscar otro día para encontrarnos, también supe que algunas lo hacían para no tener que invitarme a su casa, pues a pesar de que todas pertenecen a la misma comunidad, algunas se sienten menos afortunadas que otras y avergonzadas de las condiciones en las que viven. Sin embargo, la mayoría que escogió este lugar se sentían más cómodas por la presencia de sus compañeras y porque estaban habituadas a que en el taller se encuentren cámaras enfocándolas permanentemente en sus actividades de tejido.

Cuando nos reunimos en el taller artesanal para realizar los retratos, la mayoría se encontraba hilando las fibras de cabuya para sus shigras, por lo que cinco de ellas decidió que les retrate realizando esa actividad. Esta parte del proceso artesanal no es muy agradable para la mayoría y querían mostrarse fuertes, luchadoras y orgullosas de su trabajo; mientras que las restantes escogieron el telar, tejer o algún material de trabajo (fig. 18.).



Figura 18. Teresa Pala posando con su shigra. Fuente: Robert Orozco, marzo de 2018.

Tomando en cuenta que las imágenes a ser utilizadas en su proceso de representación a través del bordado, no son exactamente autorretratos de las participantes sino una representación, si bien no 100% definida por el fotógrafo, si afectada por la mirada, la cámara, la estética y el conocimiento de mi parte de cada una de ellas, procuraron ser retratos honestos y coherentes con sus requerimientos personales, a veces idealizados como lo ocurrido con dos mujeres que me pidieron les vuelva a retratar pues no se sentían conformes con la imagen impresa en la tela, la primera me dijo que se ve fea en la foto y la segunda que la ropa que lleva puesta en la imagen esta sucia y vieja. Sin embargo, las dos mujeres bordaron las dos telas y también fueron expuestas frente a la comunidad.

De las ocho mujeres que eligieron su casa para ser retratadas, siete escogieron sus jardines o huertos para el retrato; antes que orgullosas de su casa en sí, se sentían contentas de estar en sus jardines, de manera especial la tía Rosario, quien definitivamente sabía que quería retratarse dando de comer a sus pequeños patitos, misma que al momento de ser fotografiada se quitó el sombrero para ser mejor reconocida (fig. 19.). Generalmente no es muy fácil entablar diálogo con algunas mujeres tejedoras, pero al momento de realizar su retrato, se produjo un ambiente agradable, con risas y diálogos distendidos que facilitaron el trabajo de retratarlas.



Figura 19. Tía Rosario dando de comer a sus patitos. Fuente: Robert Orozco, marzo de 2018.

El que algunas mujeres prefirieran retratarse junto a un familiar esta sujeto a asuntos emocionales y eventualmente de evidenciar algún tipo de compromiso adquirido. Nelly Mendoza deseó ser retratada con sus dos hijos, pues al parecer ya tenía en mente lo que haría. Este fue uno de los trabajos que nunca pude documentar, pues su autora lo había enviado a su esposo que se encuentra en el extranjero. Según supo decirme Nelly, en uno de los *chats* mantenidos con su esposo, ella le había mostrado su trabajo y viendo la felicidad demostrada por él al ver a su familia retratada, decidió enviársela; decisión igual fue tomada por su hija Mercy y su tía Rosario Mendoza.

Por su parte Dolores Vacacela quien actualmente es la presidenta de la COMANI, pidió ser retratada junto a su sobrino Wilmer (fig. 20.), de quien se hizo cargo desde hace 9 años atrás, ya que su hermano tuvo que migrar. El muchacho llama mamá a su tía aunque sabe muy bien quién es su padre y su madre. Dolores no tiene hijos propios, pero ha cuidado de él desde el primer día como si fuera realmente su hijo. Pienso que pretendiendo perennizar sus afectos hacia Wilmer solicitó este retrato, aunque no dejaba de ser quisquillosa por detalles como que su boca semi abierta deja ver sus dientes y pedía una nueva foto que por tiempo y costos ya fue imposible realizarla. Este era el segundo retrato de Dolores, quien pidió uno nuevo argumentando que en la tela anterior se veía fea.



Figura 20. Dolores y Wilmer. Fuente: Robert Orozco, marzo de 2018.

Para concluir esta revisión de retratos realizados en el domicilio, está el de Margarita Mendoza quien deseaba ser retratada junto a su pequeño nieto Kevin y al que se sumó un travieso chivito que le dio un toque de espontaneidad, alegría y pertinencia al retrato. Ella me había invitado estar muy temprano en su casa, pues luego de las siete de la mañana se ocuparía en otras actividades.

María Presentación, María Dolores y María Teresa decidieron ser retratadas con las hojas de cabuya, Presentación las cortó y Dolores con Teresa las limpiaron de espinas (fig. 21.). Habíamos estado en el taller artesanal cuando simplemente me dijeron que querían en ese momento que las retrate sacando las hojas de cabuya, así que ellas mismas bajo una pequeña llovizna, tomaron sus implementos y salieron hacia los linderos donde se encontraban sembradas algunas cabuyas, estaban muy contentas de ser retratadas en esa actividad, pues como me diría Presentación, “debemos tener una autoestima alta por lo que hacemos” (2018e).

Los últimos tres retratos corresponden a quienes aparecen con sus shigras ya sea tejiéndola o posando con ella. Katalina Mendoza actualmente dirigente de la COMANI, me pidió que usara una imagen obtenida meses antes en un recorrido hacia la Nariz del Diablo, ella se

identificó mucho con esa imagen que la prefirió para su trabajo de bordado. Por otro lado, las dos restantes posaron con su shigra en proceso.

En el segundo momento con las participantes de este ejercicio, la intención fue ver el proceso y avance de sus trabajos. A esta cita sólo llegaron siete mujeres con sus bordados, dos de las cuales ya habían terminado, pero la mayoría apenas había iniciado el proceso. En este diálogo resalto el interés de las mujeres de compartir su técnica con las demás, creándose un espacio de interacción con mujeres tejedoras que no pertenecen a la COMANI, que aunque aún sin mayores evidencias me contaban cuáles eran sus planes para el bordado y qué elementos utilizarían en sus diseños. “Yo voy a poner florcitas alrededor de la foto” (COMANI y otras 2018) me dice Dolores; “Yo aún no sé que voy a poner, pero la compañera me está enseñando a bordar hojas y flores” (COMANI y otras 2018) me cuenta Alicia mientras conversa con mujeres adultas de la COMANI.



Figura 21. María Teresa quitando los espinos a su hoja de cabuya. Fuente: Robert Orozco, marzo de

En este punto del proceso etnográfico y de autorepresentación, reflexioné que aunque yo había previsto todas las posibles complicaciones que en el desarrollo del ejercicio podrían surgir, y de haber facilitado la manera de realizar el trabajo sin presión o demasiado control, considero que metodológicamente el trabajo etnográfico si bien estaba pensado acorde a la realidad de las mujeres tejedoras de Nizag, podría mejorar y darnos resultados más inmediatos y significativos para la investigación, si se lo realizara a través de talleres con encuentros permanentes de interrelación, intercambio y diálogo.

El tercer momento se utilizó para documentar los testimonios de cada una de las participantes junto a su foto-bordado, esto tuvo lugar tres meses después de haber iniciado el proceso de etnografía. En este momento cada una de ellas frente a sus compañeras y a la cámara expuso el contenido de su tela y de qué manera ese contenido la autorepresentaba.

Si bien el discurso de la mayoría era similar, pues al escuchar a sus compañeras las demás repetían muchos argumentos, se pudo extraer algunos detalles específicos sobre varios asuntos. En este punto deseo hacer una separación de la representación fotográfica obtenida por consenso con las participantes y mi persona, poniendo en evidencia que no se tratan de autorretratos sino de representaciones dialogadas, retratos realizados con previo acuerdo con sus protagonistas sobre el cómo, cuándo y dónde deseaban ser fotografiadas.

Este hecho les agradó mucho pues nunca antes habían tenido la oportunidad de ser retratadas profesionalmente para luego recibir su imagen impresa en tela; peor aún, según dijeron anteriormente ningún investigador que les ha fotografiado a retornado para obsequiarles alguna foto obtenida.

Centrándome en los discursos individuales y precisando las observaciones personales y el análisis de los foto-bordados; solo dieciséis de las veintitrés participantes del ejercicio de foto-bordado expusieron sus trabajos terminados ante la comunidad en un acto que reunía además trabajos artesanales, un proyecto de postales fotográficas sobre las tejedoras y su comunidad y la proyección de un primer corte del documental Tejiendo identidad, que se desarrolló en Nizag durante el mismo periodo etnográfico. Debo puntualizar que este acto de socialización tuvo lugar dos meses después que se registraran los testimonios de las tejedoras y sus foto-bordados descritos a continuación.

María Teresa Pala, integrante de la COMANI desde su creación, al igual que la mayoría inicia su presentación con un saludo y agradecimiento, posteriormente realiza un listado de todos los productos artesanales que elaboran en la COMANI, haciendo énfasis en que todas saben hacer de todo. “Este bordadito es para tener recuerdo que yo he trabajado en artesanía” (M. T. Pala 2018), me dice, pues para ellas es muy importante que se sepa que son artesanas y que están orgullosas de serlo, si bien las palabras iniciales son similares en los discursos, puedo entender que lo que desean es que se reconozca que saben muy bien lo que hacen, que conocen todo el proceso para tejer una shigra, desde la siembra de la planta hasta el teñido de la fibra.

Los agradecimientos se extendieron a sus compañeras de la COMANI, pues reconoce que si no hubiese sido por ellas, su bordado no habría quedado tan bonito. Cualquier elemento utilizado en su bordado lo relacionó inmediatamente con su comunidad, situación familiar o su trabajo artesanal, pues una de las cosas que pude observar inmediatamente iniciado el proceso de documentación es que el bordado se convirtió en un pretexto para el diálogo, todas tenían algo que decir, fue una manera eficiente de romper el incómodo silencio.

Enseñándome su tela, en la que ella sostiene una hoja de cabuya verde a la cual quita sus espinas, y luego de explicarme cuál es la diferencia entre la cabuya negra y verde, María Teresa me cuenta que “en la comunidad hace algunos años atrás se inició el trabajo artesanal, antes no recibíamos platita de esto, ahora ya conocemos, aunque sea para comprar sal” (2018). Sobre los elementos utilizados en su bordado, me explica que son florcitas y adornos puestos en el contorno de la foto, porque a ella le gusta mucho las flores, pero sobre una flor ubicada al interior de la foto me dijo “esta florcita es para que tengan mis hijos de recuerdo, yo la puse por el día de la mamá. Esta foto es de mí... cuando yo muera van a mandar en cajita” (M. T. Pala 2018) (fig. 22.). También me explicó que a ella le gusta bordar de todo, especialmente mangas y cuellos de camisa. Este testimonio así como los que se registran más adelante, me ayudan a comprender como los tejidos en la comunidad de Nizag han ido redefiniendo su valor de uso y de cambio, así como su importancia intrínseca a la actividad del tejido y la autodefinition de ellas como tejedoras.

Otro de los testimonios que he considerado para el análisis, es el de María Presentación Vacacela, integrante de la COMANI; ella realiza una descripción primeramente de la

fotografía haciendo hincapié en que le gusta este retrato porque le muestra a ella cosechando cabuya y se siente feliz de ser artesana de esta fibra. “Yo bordé siguiendo el filo de las hojas de cabuya y los espinos, también rellené las zonas de las hojas cortadas” (M. P. Vacacela 2018e), Debo resaltar que esta forma de trabajar su foto es completamente diferente a todos los demás foto-bordados documentados; el dibujar los elementos que constituyen la imagen propiamente dicha, el rellenar algunas zonas como su suéter o los espacios dejados por las hojas cortadas, nos proporciona una reflexión hacia el interior de la imagen, reflejando la importancia otorgada a la planta, ya sea por proporcionarles la fibra con que elaboran sus shigras o la obtención del tzawar mishki, y ancestralmente también detergente, medicina y combustible (fig. 23).



Figura 22. María Teresa Pala con su foto-bordado. Fuente: Robert Orozco, junio de 2018.



Figura 23. María Presentación Vacacela con su foto-bordado. Fuente: Robert Orozco, junio de 2018.

Su intención fue intervenir con bordado toda la imagen, pero por sus ocupaciones le resultó muy difícil; sin embargo, espera terminar su trabajo porque “quiero ponerlo en un cuadrito para que cuando sea mayor vean los hijos y nietos, y cuando muera vean y digan mi madre ha sido artesana” (M. P. Vacacela 2018e). Ella se enorgullece y quiere tanto su trabajo artesanal que desea poder mirar su retrato todo el tiempo, pues “debemos tener autoestima” (2018e) me dice.

María Natividad Tenemaza, además de repasar nuevamente todos los productos que elaboran en la COMANI, intenta explicarme cada uno de los siete elementos bordados en su tela. Su nombre lo había bordado en el centro de la parte inferior de la tela, a manera de título, para lo cual utilizó un color distinto en cada letra de María. Dos elementos que me llamaron la atención fueron una casita y un barquito, figuras con características muy básicas, pero que representaban dos cosas muy importantes para ella; la primera es su preocupación por no poder terminar la construcción de su casa, por lo que un dibujo de una casita sin paredes fue su representación utilizada. La otra imagen correspondía a un barquito con una vela cuyos colores hacen alusión a Ecuador; “mi hija se fue de migrante en barco, por eso pongo esto, esta tela es un recuerdo para mi” (Tenemaza 2018b) (fig. 24.).



Figura 24. María Natividad Tenemaza con su foto-bordado. Fuente: Robert Orozco, junio de 2018.

Prácticamente en una comunidad donde todos están emparentados, el tema de la migración es un diálogo cotidiano, de hecho anteriormente a este registro de los trabajos de foto-bordado, como lo expresé en el primer capítulo, Natividad me había contado sobre su otro hijo que regresó el año anterior desde Estados Unidos; lamentablemente él falleció a los pocos días en un accidente de tránsito muy cerca de la comunidad, en un sector denominado Las Cruces, designado así por la cantidad de cruces que hay en el lugar a causa de los accidentes.

Al poner el barquito en su fotografía bordada, Natividad intenta superar la pérdida de su hijo con una imagen que hace mención a quien esta viva y aunque le preocupa su condición de migrante, prefiere recordarla positivamente.

Mónica Mendoza una de las mujeres más jóvenes de la COMANI, inicia explicándonos que la comunidad de Nizag se encuentra entre las montañas, por esa razón ella había puesto unos dibujos que hacen referencia a ello. Uno de los elementos que le interesó destacar de su bordado fue un pequeño ramo de flores multicolores que para ella representan a sus familiares, tanto los que habitan en la comunidad como los que están en el exterior. De igual manera, una rosa lila con capullos rojos y dos hojas bordadas sobre su falda, representan a su esposo quien también migró a Estados Unidos, “esta flor significa que es mi esposo que está

muy lejos y le extraño mucho” (Mónica Mendoza 2018b). Señalando una pequeña flor me explica que representa a sus hijos Jhasú y Erick cuyos nombres también están bordados en la parte inferior de la tela. “Antiguamente han sabido poner anaco⁴⁴ por eso hice vestir a mi madre de color negro” (2018b). Además Mónica había dibujado un pequeño árbol que me dijo representar al que está sembrado en casa de sus padres y que es muy antiguo, por lo que respetando su pasado no lo piensan tumbar.

De la interpretación hecha por Mónica frente a su bordado, se destaca el tema de la migración y la familia, una constante en la comunidad en donde un buen grupo de mujeres se han quedado solas al cuidado de sus hijos y de ellas mismas.

Interesada en su cultura, Mónica decidió vestir a su madre con un anaco bordado; fue muy interesante ver lo que pretendía hacer, pues ella me dijo que nunca vio a su madre con anaco, así que la intervino en su fotografía donde su madre aparece sentada junto a ella en labor de hilado. Al plasmar este elemento se deduce que hay un intento de fijar el recuerdo cultural de su existencia, de proporcionar un tema de diálogo cuando sus hijos le pregunten qué es eso, y un respeto hacia su madre, su cultura y tradición (fig. 25.).



Figura 25. Mónica Mendoza hablando sobre su foto-bordado. Fuente: Robert Orozco, junio de 2018.

⁴⁴ Prenda femenina para vestir, propia de comunidades indígenas tanto en épocas prehispánicas como actuales.

Por su parte Katalina Mendoza, prefirió bordar alrededor de la imagen y fuera de ella, pues señala querer dejar libre su fotografía; al hablar de su diseño ella se centró a interpretar los colores que había incluido en su foto-bordado; “el verde es parte de la naturaleza y de nuestra vida” (Tapay 2018). Asimismo, sobre el color rojo me dice que siempre lo utiliza en sus tejidos, además de vestirlo en su bayeta. “Me gusta combinar los colores con los de mi vestimenta” (2018). De igual manera, la puntada utilizada en su bordado explica que se llama zigzag y se usa en los bordados de su propia vestimenta.

Si bien son pocos los datos que nos pudo proporcionar Katalina a través de su foto-bordado, como lo menciono anteriormente, considero que lo que permitió además de los datos etnográficos producto del ejercicio, es la oportunidad de abrir el diálogo hacia otros temas fuera del área de bordado, como fue el caso con Katalina, ella aprovechó el momento para contarme sobre su esposo que está en el extranjero y estaba algo molesto por haber participado en un video donde ella aparece caminando hacia la Nariz del Diablo hablando sobre la comunidad y el proceso de elaboración de las shigras. Al parecer le molestó que ella sepa expresarse bien y que no le hayan comunicado primeramente a él antes de subir el video a YouTube.

Este aspecto de control a la distancia por parte de los esposos especialmente hacia sus esposas, es bastante común en la comunidad, según pude observar. A Katalina le molestaba que le prohíba tomar sus propias decisiones con respecto a asuntos personales como el estudio, el trabajo en la COMANI o simplemente lo que debe o no hacer. Este asunto considero que instintivamente llevó a Katalina a decorar su retrato externamente sin la pretensión de contar algo con él, pues por la documentación audiovisual analizada en el subacápite anterior, conocemos que ella realiza buenas lecturas de los diseños trabajados en sus shigras.

También me comentó que estaba muy arrepentida tanto de no tener tiempo para asistir al taller artesanal a trabajar junto a sus compañeras, así como de no haber podido cosechar las flores y plantas necesarias para teñir las fibras de cabuya, pues considera que deberían volver a la forma ancestral de elaboración de colores para confeccionar sus artesanías, pues actualmente la mayoría utiliza tintes artificiales para teñir.

Si bien sólo se incluyen pocas citas de los testimonios de los dieciséis retratos (fig. 26, 27.) que se expusieron frente a la comunidad, estas fueron escogidas por los contenidos del discurso y porque muchas de las tejedoras repetían varios detalles ya expuestos por sus compañeras, no aportando nada nuevo a las palabras ya registradas.



Figura 26. Exposición de foto-bordados en la casa comunal de Nizag. Fuente: Mónica Cajo, agosto de 2018.



Figura 27. Exposición de foto-bordados en la casa comunal de Nizag. Fuente: Mónica Cajo, agosto de 2018.

Sobre los elementos incluidos en el diseño de sus foto-bordados se destacan principalmente las flores y hojas, corazones, estrellas, adornos de todo tipo y forma, los nombres de sus familiares o autoras, nombre de lugares, e intervención directa en la imagen (fig. 28). La cantidad y calidad de estos elementos fue limitado y repetitivo, y los argumentos asociados a la inclusión de uno u otro elemento eran motivos simples del tipo “porque me gusta”.



Figura 28. Detalles de foto-bordados. Fuente: Robert Orozco, junio de 2018.

Sin duda que como gestor y observador de la etnografía experimental planteada, la expectativa personal era alta sobre los datos que pudiera aportar el ejercicio sobre el conocimiento cultural e identitario de las tejedoras, así como de sus discursos socioculturales

que se desprendan de ellos; sin embargo, considero escasos los datos obtenidos aunque no por ello menos trascendentes.

Como ya se mencionó anteriormente, de las veintitrés mujeres participantes en el taller, solo se tomaron para este análisis datos de siete tejedoras, es decir solo el 30% de las mujeres interesadas, por lo que una revisión a la metodología utilizada se hace fundamental tomando en cuenta que el tiempo destinado al ejercicio fue más que suficiente para lograr obtener información relevante por otro medio.

Considero esencial que la metodología pueda estar acorde a las posibilidades técnicas, manuales y prácticas de las participantes, así como de disposición de tiempo y compromiso con la actividad. Luego de analizar algunos pasos dados para la ejecución de este ejercicio etnográfico, he comprendido que no se puede esperar tener resultados similares a los logrados por otros investigadores en trabajos análogos con grupos de mujeres artesanas, pero con otras realidades, necesidades y posibilidades, tanto urbanas o rurales donde los talleres de trabajo para la ejecución del ejercicio fueron fundamentales.

La realidad con la que me encontré en la comunidad era diferente y a pesar de reunirse una vez a la semana a trabajar en su taller artesanal, no era propiamente para realizar su foto-bordado, sino para discutir asuntos relacionados a la organización, a la comunidad y principalmente a tejer sus shigras. Noté que el trabajo de foto-bordado fue tomado como un trabajo extra a sus actividades, fue visto más como una tarea externa, impuesta, no necesaria o que les vaya a rendir réditos económicos a ellas; de hecho, siento que realmente lo hicieron más por mí, pues estaban tan agradecidas por otros proyectos realizados para ellas que como correspondencia se obligaron a ayudarme con este ejercicio; pero reconozco y entiendo que su trabajo artesanal, en agricultura, en la comunidad o en hogar, para ellas es lo primero; como bien dice Dolores Vacacela “para nosotros es shigra primero” (2018a).

Al no haber surgido de ellas esta necesidad de autorepresentación a través de un trabajo de foto-bordado, considero que la hayan podido sentir como una obligación o imposición, sin embargo, desde el mismo momento de socialización del trabajo a realizarse, fui muy claro y al parecer todas habían comprendido las razones para que esta actividad se realice durante mi proceso de trabajo de campo en la comunidad. Presentación Vacacela miembro y dirigente de

la COMANI fue quien tradujo al kichwa mis palabras para que no existan dudas ante la idea propuesta.

Considero que un taller previo para aprender a pasar imágenes desde impresiones caseras hubiese sido fundamental para que ellas se apropien del trabajo de bordado que luego se realizaría. Aprender a llevar las imágenes impresas en papel a la tela sería primordial, pues eso les permitiría no solo usar una imagen propia para su autorepresentación, sino tener varias opciones y en tamaños diferentes; dominada la técnica incluso se podría pensar en una posibilidad de comercialización posteriormente. Fue por asuntos de tiempo y disposición de recursos en el momento de la etnografía, que yo ofrecí imprimirles profesionalmente la fotografía escogida a través de sublimación en la ciudad de Riobamba y porque desde mi errada percepción consideré que un retrato en formato grande sería más representativo para las mujeres.

Durante el proceso de registro de testimonios junto a sus foto-bordados y luego con los resultados expuestos frente a la comunidad, si bien todas se mostraron muy orgullosas y felices de poder mostrar lo realizado, aquel día ya sea por que el acto inicio tres horas tarde y porque se impuso el orden y programa propuesto por las autoridades de la comunidad, no hubo tiempo para que las mujeres puedan expresar frente a sus telas el trabajo de autorepresentación realizado; pero lo que si pude escuchar fueron opiniones de algunos asistentes no residentes de la comunidad, sobre lo hermoso de los trabajos a los que calificaron de arte; sobre la importancia concedida a las mujeres y la comunidad; y sobre el rescate de técnicas de bordado.

A manera de conclusión, considero que esta experiencia etnográfica me ha permitido conocer algunos detalles de la vida de las tejedoras que desconocía, comprender algunos aspectos de la dinámica entre migrantes y habitantes de la comunidad, sus relaciones sociales, la importancia otorgada a su labor de tejido y lo complicado que les resultó cumplir con un programa de actividades para este ejercicio. También considero primordial señalar que la aplicación de esta etnografía experimental, a pesar de sus posibles falencias, puede generar conocimiento imprescindible para una investigación y servir de prueba para futuras aplicaciones.

Capítulo 3

Construcción del documental etnográfico “Tejiendo identidad”

Introducción

El capítulo inicia con una discusión sobre el grado de etnograficidad que tiene el documental Tejiendo identidad, para lo cual retomo tres conceptos que son: Proceso de producción, modo de representación y circulación. Estos tres conceptos apropiados por Franco Passarelli (2016), serán lo que nos proporcionen los datos útiles para el análisis.

Se inicia la discusión evidenciando que la investigación se encuentra inserta en un estudio etnográfico, que tiene apoyo económico, y a su vez reflexiona sobre el por qué se escogió la comunidad de Nizag y a las tejedoras para la producción del documental.

El segundo concepto se lo remedia con la exposición de los modos de representación observacional y participativo, propuestos para la realización documental y con los cuales se discute el manejo de la cámara, la composición de la imagen, la voz de enunciación y la interacción de los protagonistas con la cámara y el realizador.

El tercer concepto se lo analiza desde el modo de circulación que tiene el documental, es decir, sólo en círculos académicos, o de circulación masiva.

El capítulo también analiza el proceso que se siguió en la construcción del documental, la forma en que se captaron los contenidos visuales y su estructura narrativa; evidencia de la experiencia etnográfica que busca responder a la pregunta de investigación y lograr nuestros objetivos. Hemos decidido narrar el accidente que tuvimos que afrontar con la pérdida del disco duro externo en el que se guardaron los archivos visuales del proceso etnográfico, y de qué manera se llevó adelante la reestructuración del proceso constructivo del documental posterior a este hecho.

Considerando experiencias personales, se plantea en este apartado la discusión sobre la autoridad etnográfica, es decir la forma en que nos referimos a las prácticas culturales y sus protagonistas, y cómo damos a conocer estos hechos. De igual manera se estudia el tema de la alteridad desde la perspectiva de conocer al otro desde una mirada descontaminada de

prejuicios, abierta a descubrir que conociendo al otro nos impulsamos a conocernos a nosotros mismos.

Antes de finalizar el capítulo se realiza una revisión del guión que orientó el desarrollo del documental *Tejiendo identidad*, su sinopsis y el análisis de los perfiles de sus protagonistas y las locaciones. A través de una escaleta damos a conocer cuál es la estructura narrativa y las partes en que se construye nuestro documental, así como su tratamiento estético.

Al final, se hace una descripción del acto de socialización del documental en la comunidad de Nizag y el proceso reflexivo de cine foro, en el que se narra las dificultades suscitadas, su proyección, las distintas voces dando sus opiniones y nuestras observaciones y conclusiones al respecto.

1. Características de etnograficidad del documental “Tejiendo identidad”

Para considerar que un documental tiene características etnográficas o no, consideraré los conceptos apropiados por Franco Passarelli en su tesis sobre la etnograficidad de los dos primeros filmes de Rolf Blomberg de 1936 (2016). En este análisis, Passarelli propone tres conceptos que son con los cuales haré un estudio sobre el grado de etnograficidad del documental *Tejiendo identidad*.

Considerando que no existen muchos estudios sobre una categoría o metodología de análisis etnográfico de los filmes, y habiendo utilizado ya anteriormente este formato propuesto por Passarelli para observaciones similares; y por otro lado, la disparidad de términos como cine antropológico, cine etnográfico, documental etnográfico, documental antropológico, etnografía visual, video etnográfico, cine etnográfico documental y cine etnográfico explorativo, por mencionar algunos, forman parte de lo que vendría a denominarse Antropología audiovisual, haciendo “...que se pierda la especificidad de la disciplina y que por esa razón tanto desde la Antropología como desde el resto de las Ciencias Sociales, los estudios desde la imagen ocupen una posición marginal” (Passarelli 2016, 1).

Los tres conceptos responden a los distintos análisis que sobre cine etnográfico han formado parte de las discusiones teóricas desde los comienzos del cine hasta la actualidad, conllevan abordar la inclusión de equipos de registro visual, audiovisual y sonoro en los trabajos de campo en el contexto de una investigación; además, la propia naturaleza interdisciplinaria del

cine abre la posibilidad a distintas formas de producciones cinematográficas, teóricas y metodológicas (Ardèvol 2008), así como la manera en que el otro es representado y los distintos espacios en los cuales el filme circulará.

Entonces, para el análisis de la etnograficidad de nuestro documental, tomamos los tres conceptos que son: 1) Proceso de producción, 2) Modo de representación, y 3) Circulación. Estas categorías, según el autor, relacionan dos formas de entender el cine etnográfico.

1) Filmes con una investigación sistemática donde participe un antropólogo (proceso de producción), en los cuales teoría y metodología se correspondan con los problemas antropológicos (modo de representación) y que circulen sólo en círculos académicos (circulación). (...) 2) Filmes producidos por realizadores que no pertenecen a la antropología, que no responden a una investigación sistemática y la reconstrucción de las situaciones puede ser ficcionalizada (proceso de producción), pero que tratan sobre aspectos culturales que pueden ser relevantes para las discusiones antropológicas (modo de representación) y que circulan masivamente (circulación) (Passarelli 2016, 27).

1.1 Proceso de producción

Parto de la consideración de que el documental *Tejiendo identidad* está inserto en un estudio etnográfico aplicado en la comunidad de Nizag, en el cantón Alausí, en la provincia de Chimborazo, a las mujeres tejedoras de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, COMANI, como parte de la tesina resultante de la investigación etnográfica en la comunidad.

Si bien recibí apoyo económico tanto de la Flacso como del Ministerio de Cultura de Ecuador, para financiar en parte la investigación, nunca me sentí presionado por cuándo, qué, dónde o cómo debería realizar mi trabajo, lo único que se me pedían era calidad y responsabilidad con el proyecto. Sin embargo, pienso que sin duda hay diferencia en cuanto a lo que se puede obtener sin ningún tipo de apoyo y el logro con un apoyo económico, académico y logístico.

¿Por qué las tejedoras? Bueno, desde mi primer acercamiento a ellas en el 2015 a través de un proyecto fotográfico, sentí que debía realizar un trabajo más completo con el cual evidenciar ampliamente su actividad así como sus interacciones sociales, culturales y comerciales. En aquella oportunidad, y luego de haber recorrido la provincia de Chimborazo en busca de los

tejedores y tejedoras que aún sobrevivían a la desigual competencia del trabajo artesanal versus el industrial, llegué a Nizag donde conocí a las mujeres de la COMANI y sus shigras, con quienes tuve un buen diálogo y recibí de ellas mucha colaboración que me ayudó a obtener en un medio día toda la información e imágenes que necesitaba en esa ocasión.

Durante los próximos años había vuelto a Nizag en tres oportunidades, por lo que fui estudiando la idea de realizar un documental sobre las tejedoras en cuanto tenga una oportunidad. Ese momento se dio cuando planteé la propuesta de esta tesis de investigación en el marco de la Maestría en Antropología Visual.

A pesar de tener una idea clara de lo que quería obtener audiovisualmente, no conocía las discusiones antropológicas en torno a temas etnográficos o de representación, por lo que una revisión al respecto era necesaria. Por otro lado, al nunca haber realizado una investigación etnográfica, tampoco tenía idea de cuál sería la respuesta de la comunidad, sus habitantes y sobre todo las mujeres tejedoras de Nizag.

Aunque se analizará más adelante el proceso de la construcción del documental, resalto que para el levantamiento audiovisual de la información, pude contar en el primer mes del proceso con un camarógrafo, pero por asuntos prácticos, dada la poca posibilidad de cumplir un cronograma estrictamente al interior de la comunidad o confirmar entrevistas y salidas, tuve que prescindir de él y manejar personalmente el tema de la filmación, junto con otra persona que realizó la documentación fotográfica y sonido; es así que el levantamiento de datos filmicos y fotográficos fue realizado por dos personas durante la mayor parte del proceso etnográfico.

Sobre los resultados de la investigación, en cuanto a los datos etnográficos hallados, encuentro relevante para las discusiones antropológicas temas como los lazos de parentesco, costumbres y tradiciones, temas de memoria y valor de uso y de cambio de los tejidos, temas sustanciales que se evidencian en el documental y que le proporcionan un grado de etnograficidad.

Sobre el tipo de relación entablada durante la etnografía, el equipo alquiló un cuarto en casa de Nelly Mendoza, esposa de un migrante quien vive con sus dos hijos y su tía Rosario Mendoza. Con ella el tipo de relación fue más de carácter familiar, compartiendo comidas y

diálogos sobre varios temas, más relacionados con asuntos comunitarios y preocupaciones educacionales y familiares. A pesar de que Nelly no forma parte de la COMANI, la relación con ella fue muy valiosa para obtener información de contactos e informantes que ayudaron al proceso de investigación, como su propio suegro Antonio Mendoza, personaje muy informado y muy colaborador cuando se lo requería. También con Nelly se trataron asuntos relacionados a la agricultura y el trabajo en minga.

Por otro lado, quienes me proporcionaron la mayor cantidad de información tanto de la COMANI, como la de quienes a la postre sería los personajes que se concretarían en el documental, a partir de su influencia y dirigencia, fue la presidenta de la corporación Dolores Vacacela y su tesorera Presentación Vacacela, fundadoras y conocedoras de todos los entresijos de la comunidad, de las mujeres, sus familias y la COMANI. La relación con ellas se volvió muy familiar, al tiempo de pasar días enteros en su compañía en distintas actividades, invitaciones a comer y diálogos.

En conclusión, las relaciones desde antes y las que se generaron en el desarrollo de la investigación, fueron fundamentales para conseguir las tomas e imágenes necesarias para el documental *Tejiendo identidad*, situación que aporta también, según el análisis planteado, etnograficidad al proceso de producción.

1.2 Modo de representación

El modo de representación es fundamental para analizar el grado de etnograficidad de un documental. Según la antropóloga Elisenda Ardèvol,

El modo de representación es el producto del estilo de filmación, el modelo de colaboración y la técnica de montaje. Depende, además, de los presupuestos implícitos del productor y de las convenciones que establezca con el receptor sobre la relación entre el representante y lo representado (Ardèvol 1997, 135).

Por lo que, analizando el modo de representación de nuestro documental, procuro aportar datos puntuales que reflexionen sobre el grado de etnograficidad del documental *Tejiendo identidad*. Para lo cual, se analizaron los modos propuestos por Ardèvol y que consideramos son a los que nuestro documental se suscribe.

El primer modo de representación es el observacional, modelo que pretende filmar la vida social en su espontaneidad, procurando que el registro visual no sea alterado y corresponda a cómo se presenta al observador sin actuación por parte de la gente, sino de forma natural, espontánea y normal (Ardèvol 1997).

Nuestro documental da cuenta de este modo de representación de la gente, donde la cámara procura pasar desapercibida, aunque a veces su cercanía al protagonista sea corta, no podemos considerarla entrometida, pues no llega a incomodar al otro; el estilo de filmación advierte una cámara en movimiento, con uso de planos diversos para proporcionar el mayor nivel de información a través de la visualidad, uso de enfoques generales como selectivos, con distancia a la acción variada con una visión de los hechos implicada y a veces subjetiva.

El segundo modo de representación que se aplicó y que se evidencia en el documental, es el participativo; en este modo el realizador a través de la intervención en la composición de la imagen construye la propia forma de vida de los sujetos (Ardèvol 1997). Durante el rodaje de nuestro documental, se puede descubrir la interacción de los protagonistas ya sea con la cámara, el realizador o entre todos ellos. Pues en algunos diálogos que se visualizan en el documental *Tejiendo identidad*, los personajes parecería que hablaran solos, pero se comprende que están dialogando con el realizador, pero conscientes de que una cámara lo está registrando todo. MacDougall lo denomina un encuentro cultural, un encuentro del realizador, del sujeto filmado y del espectador, que entrecruzan sus miradas produciendo una relación intercultural, y no solamente una película sobre otra cultura (1995a).

Si bien el cine participativo MacDougall lo asume en oposición al observacional, en nuestro caso no podríamos decir que existe una contradicción teórica en la manera de trabajar la representación de nuestro documental, pues tanto el observacional como el participativo nos han proporcionado significativas imágenes para elaborar un discurso visual y narrativo con sonido natural y una mirada próxima de la cámara, donde la voz de los protagonistas es la que conduce los distintos temas abordados.

Para completar el análisis sobre el modo de representación, debo mencionar que la música utilizada en el documental es extradiegética, compuesta especialmente para el documental, en distintas versiones melódicas y rítmicas, utilizada principalmente a modo de transición entre temas.

1.3 Circulación

Para hablar sobre la circulación que tendrá el documental Tejiendo identidad, Passarelli nos menciona dos formas de circulación que servirían para el análisis de la etnograficidad del documental. La primera nos habla de una circulación sólo en círculos académicos, y la otra de una circulación masiva (2016).

El documental Tejiendo identidad ya tuvo una primera proyección, aunque se trató de un primer corte, en la misma comunidad de Nizag frente a sus habitantes, a las tejedoras, a algunos invitados y las autoridades del Gobierno comunitario, evidencia un interés de circulación no sólo en círculos académicos entendidos en la temática, sino personalmente considero fundamental que el trabajo audiovisual sea difundido principalmente a grupos del sector urbano y rural donde situaciones análogas narradas en el documental les permita identificarse y discutir sobre su propia realidad. De igual manera existen muchos festivales y muestras de cine en los cuales su circulación sería beneficiosa para mostrarse en otros contextos y realidades donde podrían generarse nuevas áreas de discusión.

Tampoco podemos descartar la circulación por medio de DVD o Blu-ray, o a través del internet cuya presencia en la actualidad es muy amplia y llena de posibilidades.

Para concluir y a manera de resumen, recalco que el documental Tejiendo identidad se enmarca en una investigación etnográfica que evidencia una planeación técnica, un sustento teórico previo o un trabajo de campo que busca responder ¿Cuál es el lugar que ocupan los tejidos en la comunidad de Nizag, y cómo a través del documental etnográfico identificamos la importancia y relevancia social de sus tejidos?

También señalamos que el modo de representación utilizado es el observacional y el participativo, a través de los cuales los distintos personajes han sido filmados procurando contextualizar sus vidas de manera fiel, de forma natural y normal.

Y sobre la circulación que tendrá el documental, se buscará la más amplia variedad de opciones, tanto en contextos académicos, como de forma masiva en muestras comunitarias, festivales y plataformas de internet. Passarelli nos señala que “el sentido etnográfico que se le asigna a un filme está por fuera del mismo, se construye en la relación entre el que ve la

película, el contexto en el que circula y la película en sí” (2016, 53). Sin embargo, reconocemos en estos conceptos un interés académico e intelectual, que limitaría otras posibilidades de análisis en cuanto a lo etnográfico de un documental, pues las relaciones que se entretienen en el contexto de una investigación etnográfica y las intenciones del realizador, abrirían nuevos espacios de análisis aún por discutirse.

2. El proceso en la construcción documental

Para lograr el objetivo de determinar la importancia social, económica, simbólica y cultural que tienen los tejidos para las mujeres de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag por medio de la realización de un documental etnográfico, fue preciso plantearme desde antes de ingresar a la comunidad y desarrollar el trabajo de campo, la manera en que se filmarían los contenidos visuales, el manejo de cámara y planos, así como el modo de representación, la narrativa, el sonido y la posible estructura que tendría.

Dada la experiencia audiovisual obtenida por mí en varios años de producir videos institucionales con bajos recursos, consideré necesario separarme completamente de la narrativa visual que en ellos implementaba, me refiero a la manera expositiva de representación, donde los actores sociales no tenían voz, sino que la información llegaba a través de un discurso previamente aprobado por la institución contratante para contar y decir lo que se necesitaba, y nada más que eso; además nunca me quedé más de un día en el lugar de filmación o locación, a donde me llevaban sin siquiera luego saber cómo volver entrar o salir de allí.

Según Bill Nichols “cada modo de la representación documental surge en parte de una sensación creciente de insatisfacción entre los cineastas respecto a otros modos” (2013, 184), por lo que en el documental *Tejiendo identidad* busqué que mi voz no se escuche en el filme, no se me vea, mis interlocutores no piensen en la cámara, aún consciente de que nuestra interacción se evidenciará de todas formas. Para ello, determiné que el modo de representación sería observacional que para Nichols sería filmar la realidad tal y como es; y participativo que según Ardèvol sería donde “el cineasta se adapta y aprende del contexto; y, en este sentido, su trabajo es muy distinto al de un director de cine” (1997, 146). A este modo Nichols (2013) lo denomina interactivo, y es donde se muestra la relación generada en el contexto de la investigación, entre el sujeto filmado y el realizador.

Al hablar de observacional, no me refiero al modo estático y perspicuo propuesto por Peter Crawford (1992) conocido como mosca en la pared, donde el realizador guarda distancia con los hechos registrados, procurando pasar desapercibido; sino más bien ser como una mosca en la sopa, donde el cineasta y su cámara viven los mismos acontecimiento que sus sujetos filmados (Crawford 1992).

Los diálogos previos al trabajo de campo mantenidos con las mujeres artesanas y posteriormente con las autoridades de la comunidad de Nizag, fueron fundamentales para que se me permita desplazarme por la comunidad con la cámara en todo momento, situación que permitió obtener una gran cantidad de imágenes fílmicas y fotográficas para el montaje posterior; sin embargo, en el campo audiovisual, generalmente uno escucha que el material visual que va obteniendo en el proceso de documentación, debería respaldarlo con una copia por seguridad de la información y el resultado esperado; no obstante, y a pesar de los cuidados que uno pueda tener, no nos podemos sentir del todo libres de sufrir algún incidente de este tipo.

La gran cantidad de imágenes fijas y en movimiento que empecé a obtener, me obligó a descargar todos los días estos datos en una laptop y pasarlas inmediatamente a un disco externo de tres terabytes de capacidad. Luego de haber convivido en la comunidad de Nizag por aproximadamente 95 días, realizando mi investigación y documentando visualmente casi todos los días de mi permanencia, inicié en la ciudad de Riobamba el proceso de escritura y edición del material audiovisual. Al ser yo mismo quien generalmente edito mis trabajos, sé que la gran variedad de tomas obtenidas durante la investigación, nos permitirá elaborar un mejor texto visual para que su lectura facilite la comprensión y aunque no es lo más importante, visualmente sea atractivo.

Si aquellas tomas de las puertas de las casas, las plantas, frutos y verduras, los distintos caminos, las ventanas, la luna, el sol, si los niños, o los vendedores ambulantes, si las montañas, los múltiples ángulos de la comunidad, el ir y venir de las mujeres con sus animales, los canales de riego, o los trabajos municipales en las entradas hacia la comunidad, eran trascendentes, ya no eran tema de ansiedad, pues el disco duro en el que guardé absolutamente toda la información etnográfica tuvo un absurdo accidente, y a pesar de buscar ayuda profesional especializada, no se pudo recuperar ningún dato. Quizás más tiempo o más dinero, u otro laboratorio o con “suerte”, se pueda recuperar en algún momento, pero dadas

las circunstancias del proceso académico eso ya no sería posible. Luego entendí que ningún dato es imprescindible, pero todos lo son al mismo tiempo. Había que pasar página y mirar lo que se tiene.

Considerando este hecho, hubo que modificar muchas cosas en cuanto al proceso de construcción del documental etnográfico. Primeramente, aún contaba con la mayoría de entrevistas realizadas, pues se encontraban en fase de sistematización en otra computadora, aunque algunas solo en audio. Sin embargo, al realizar una recuperación de datos sobre la laptop utilizada de puente para el paso de archivos al disco externo malogrado, se pudo recuperar aproximadamente el 4% de videos y el 1% de fotografías, mismos que me permitieron seguir adelante con mis propósitos audiovisuales. No obstante, fue necesario volver a la comunidad, recorrer sus calles, reunirme con las tejedoras y acompañar nuevamente a algunas actividades comunitarias para filmarlas, aunque ya no con el detalle, cantidad, variedad y periodos de tiempo como las efectuadas durante el trabajo de campo propiamente dicho.

Dados los hechos, replantearse la construcción del documental que responda a mi pregunta de investigación se volvió ineludible. Yo estoy acostumbrado a visualizar en mi cabeza la manera en que deseo se vea una obra visual específica, su introducción, los personajes, los planos, el desarrollo, las tomas de paso, las pausas, los silencios, las conclusiones, su color, la música, el sonido. Prácticamente intento visualizar el total de detalles, aun sabiendo que el resultado final nunca será como lo imagino, pero este ejercicio me ayuda a buscar el material que requiero para intentar que quede como lo vislumbro. En este caso específico, pasó mucho tiempo para poder tener una sensación de idea visual, pues luego de lo ocurrido con los datos etnográficos visuales me había quedado suspendido en una introspección constante, sin nada que imaginar y mucho que recordar.

Al final y gracias a mi asesora de tesis, amigos, familiares y miembros de la comunidad, reparé en mi cavilación e inicié el nuevo proceso de visualizar un documental etnográfico, pero no muy diferente a lo que primeramente me planteé relacionado a mi pregunta de investigación. La voz constante de mis informantes fue la que condujo la visualidad y los temas de análisis sobre el contexto, problemática y hallazgos estudiados en la comunidad de Nizag, pues no hay que olvidar que la construcción del documental etnográfico, es el resultado de una búsqueda y construcción teórica previa.

Los contenidos del documental siguieron siendo los mismos que me había propuesto en un comienzo, a través de una narración polifónica, diversa y coherente; las distintas voces ayudaron a conectar la particular forma que las tejedoras miran sus vidas, su entorno, trabajo y realidad; así como las voces masculinas que aparecen en esta versión, subrayan el contexto comunitario, su historia, organización, así como la importancia que tienen los tejidos para Nizag.

Cabe anotar que durante todo el proceso etnográfico y las imágenes posteriormente filmadas por la pérdida casi total del material, fue realizada por el mismo investigador, es así que conociendo las necesidades para una narración visual coherente al guión elaborado como pauta para su montaje, las imágenes forman parte no de una tesis ajena o nueva, sino la misma elaborada por mi persona, cuyo guión se describe más adelante. Por lo tanto, no puedo considerar que el documental *Tejiendo identidad* sea un documental de exposición que se desliga del proceso de investigación como sugiere De France (1989), pues no creo que la obtención de imágenes extras para la edición del filme, son posteriores a la investigación propiamente dicha, ya que el contacto y relación con los participantes aún continúa y sigue proporcionando datos que me permiten identificar la importancia y relevancia social de los tejidos elaborados por la mujeres tejedoras de Nizag.

A manera de cierre de esta parte del proceso de construcción del documental, señalaré que estoy consciente de que la cámara no es solo una herramienta, o como lo diría Ardèvol “la introducción del vídeo en la investigación antropológica modifica la experiencia etnográfica, la relación del investigador con el campo, la interacción con los participantes y la construcción y análisis de los datos” (1998, 7). Por eso, ahora que recapitulo mi experiencia etnográfica, la solicitud de la cámara en hechos cotidianos, produjo instantes de interacción únicos, actividades que se reordenaban por mi tiempo, o como sucedió más de una vez, sentirme más como un invitado que como uno de ellos, pues a pesar de buscar integrarme completamente, las barreras a manera de respeto que querían ellos demostrar hacia mí, creaba una distancia; no siempre, pero esto alteraba en algo la experiencia y los datos; a manera de ejemplo, en algunas oportunidades cuando se desarrollaban actividades comunitarias a modo de minga, llegada la hora de comer, todos sacaban de sus shigras o bolsos la comida que compartirán entre todos, generalmente productos preparados por ellos mismos; sin embargo, al momento de servirse habían solo dos o tres cucharas para todos, pero sólo a mí, me servían

en un plato aparte y todos los demás comían de la pamba mesa con sus manos o con la cuchara sobrante. Eso me incomodaba, pero ellos insistían que me sirviera de esa manera.

Concluyo señalando que el documental *Tejiendo identidad*, si bien es un documental etnográfico polifónico, observacional y participativo, que evidencia en su montaje la problemática planteada en esta investigación, debemos reconocer la autonomía de su lenguaje, diferenciándose del escrito pero complementándose a través de sus imágenes y voces para cumplir de forma expositiva y respondernos ¿Cuál es el lugar que ocupan los tejidos en la comunidad de Nizag, y cómo a través del documental etnográfico identificamos la importancia y relevancia social de sus tejidos? al igual que intenta rescatar la importancia y valor que tienen socialmente tanto las mujeres tejedoras de la COMANI como sus tejidos, lo digno de su actividad, así como sus expectativas de creación y comercialización; pero sobre todo, reflexiona sobre su cultura, su identidad y su futuro.

3. Sobre la autoridad etnográfica

Luego de la crisis de la representación acaecida en la década de 1970, donde la revisión o ruptura realizada a los paradigmas etnográficos, redefinió la etnografía como un proceso de diálogo matizado por tensiones y rupturas, muchos teóricos han escrito sobre la manera de abordar la etnografía actualmente. James Clifford al problematizar la autoridad etnográfica, señala:

Ahora es más crucial que nunca que los diferentes pueblos formen imágenes complejas y concretas de los demás, y de las relaciones de conocimiento y poder que los conectan. Pero ningún método científico o instancia ética soberanos pueden garantizar la verdad de tales imágenes. Ellas están constituidas -la crítica de los modos coloniales de representación lo ha mostrado suficientemente- en términos de relaciones históricas específicas de dominación y diálogo (Clifford 1995, 41).

Elisenda Ardèvol refiriéndose a los aportes de MacDougall menciona:

Las imágenes siempre escapan al control del realizador; una película etnográfica es el resultado de una superposición de estructuras: la estructura que impone el realizador al film y la estructura del acontecimiento registrado. Su propuesta se dirige hacia la co-autoría de las películas etnográficas y hacia la aceptación por parte del realizador de las aportaciones de los sujetos filmados, cediendo éste parte del control de la producción (Ardèvol 1997, 145-46).

De igual manera, Mariana Rivera nos dice que:

La antropología es una disciplina que invariablemente problematiza con las cuestiones de representación, debido a que el trabajo es de carácter fundamentalmente etnográfico e involucra el conocimiento y la aproximación a un “otro”, es decir, el planteamiento no está sobre el cómo se abordan las prácticas culturales, sociales, políticas, económicas e ideológicas que envuelven la vida de las sociedades, sino cómo nos referimos a ellas y lo que decimos acerca de ellas (Rivera 2012, 76–77)

Es ese qué y cómo nos referimos al otro, lo que nos hace reflexionar sobre cuál modo de representación deberíamos escoger al momento de plantearnos la producción del documental. En nuestro caso, al haber preferido una construcción dialógica y polifónica como forma democrática de dar voz al otro en la construcción de nuestro documental etnográfico, pienso que como dice MacDougall (1995b), procuramos ser conscientes de la política y la ética de la representación que se realiza del otro. La película pertenece, ante todo, a las personas filmadas y debe recoger sus necesidades y expectativas.

4. Alteridad, identidad y representación

Muchas veces hemos escuchado decir que la antropología es conocida como la ciencia de la alteridad, pero ¿qué significa esto? Al estudiar a los diferentes grupos humanos, su cultura, costumbres, tradiciones, ritos o representaciones, estamos identificando a un otro, y esta identificación nos debe permitir entenderlos desde su perspectiva, haciendo un ejercicio de empatía a través de la cual nos pongamos en su lugar, para comprenderla, dialogar y promover relaciones sinceras y pacíficas.

De igual manera al entender que la alteridad puede ser trastocada por medio de la instrumentación por parte del investigador, o dicho de otra manera, a veces por el interés de obtener información concebida con anterioridad para nuestro provecho u objetivos, tendemos a proyectar nuestras propias ideas sobre el otro borrando cualquier rastro de identidad propia y de su existencia. Esta discriminación es propia de quienes retratan estereotipos, postales etnográficas, prejuicios, esencialismos o fantasías sobre los otros.

Sin embargo no podemos estar exentos de caer en una representación inventada del otro a causa de nuestras propias expectativas, intereses, intenciones o búsquedas, de una u otra

manera esa invención personal que damos del otro, le proporciona una identidad que la distingue y diferencia de nosotros. Podemos caer en ello sin percatarnos muchas veces que la representación que hemos construido sobre una cultura determinada, le pueda restar credibilidad.

Respecto a nuestro documental *Tejiendo identidad*, desde un principio se consideró que la manera de abordar el acercamiento al otro, sería por medio de una apertura que contemple la voluntad de entender y respetar otras formas de concebir el mundo (Canals 2011). Jean Rouch reflexionando sobre el tema nos dice que:

Esta apertura a la alteridad es posible desde una mirada libre de prejuicios, que no pretende juzgar al otro antes de tiempo, sino que concibe la relación cultural como un descubrimiento, como un aprendizaje, como una posibilidad de conocer al otro y de conocerse a sí mismo (Canals 2011, 77).

Para Rouch el cine etnográfico siempre fue una herramienta que nos permite relacionarnos con otras realidades culturales despojándonos de nuestros propios prejuicios de cara a la otredad.

El principio de este cine no sería filmar lo que ya se sabe (o se pretende saber), sino precisamente descubrir la realidad filmándola. Por esta razón Rouch consideraba que la figura del cineasta y la del antropólogo son absolutamente inseparables. En efecto, solamente el antropólogo, después de un largo trabajo de campo, puede tener los conocimientos necesarios para filmar adecuadamente la alteridad cultural e, inversamente, sólo desde el dominio del medio cinematográfico el antropólogo visual será capaz de expresar a través de la imagen en movimiento su mirada e interpretación sobre la realidad filmada (Canals 2011, 80).

Ahora, recordando mis primeros acercamientos a la comunidad de Nizag y sus tejedoras hace tres años atrás, reconozco mi desconocimiento sobre la importancia de reflexionar sobre la otredad, indagar sobre su identidad o saber cuál es la representación que debería hacer de ellos para hacer patente su propia voz y no la mía; aunque podría justificarme en que eran visitas de una sola tarde, reconozco que aún no había aprendido desde la teoría, la práctica de escuchar, observar y compartir desde el más sencillo acto hasta los más complejos entresijos culturales con la humildad de quien está aprendiendo y no enseñando.

5. Guión del documental etnográfico “Tejiendo identidad”

5.1 Story line

En Nizag, pequeña comunidad indígena en la provincia de Chimborazo, Ecuador, las integrantes de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, realizan diversos tejidos con la fibra de cabuya y lana de borrego que comercializarán posteriormente en la estación del tren de Sibambe, más conocida como la Nariz del Diablo. A través de testimonios y las diversas actividades comunitarias, organizativas y familiares, los habitantes de Nizag reflexionan sobre el pasado de su comunidad, su escasa producción agrícola, la migración, el turismo y su futuro inmediato atravesado por el tejido, su valor e importancia social. Sus expectativas como mujeres organizadas son grandes; y sus tejidos, un sello identitario cuyo valor de uso se adapta a la demanda turística, se reinventa permanentemente, tejiendo y actualizando puntada tras puntada su propia identidad.

5.2 Sinopsis

De la mano de Dolores, Presentación, Katalina y Natividad, integrantes de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag (COMANI), así como de otros miembros de la comunidad, se analiza la problemática que llevó a un grupo de mujeres de la comunidad de Nizag en la provincia de Chimborazo, a organizarse en torno al tejido tradicional, principalmente elaborado en fibra de cabuya y lana de borrego. El documental acompaña a las protagonistas en sus distintas actividades cotidianas, comunitarias, organizativas y familiares, cuyas reflexiones nos llevan a conocer datos significativos sobre la estructura social y organizativa de la comunidad, su escasa producción agrícola, su situación económica y la migración, pero sobre todo, nos llevan a entender cómo la elaboración de tejidos adquiere importancia social, económica, simbólica, cultural y política para estas mujeres.

5.3 Perfiles de personajes y locaciones

María Dolores Vacacela es la actual presidenta de la COMANI y heredera como la mayoría de las mujeres tejedoras del sector, de los saberes de sus mayores. Dolores recuerda las enseñanzas de sus abuelas y abuelos en el arte del tejido y sus técnicas, también nos cuenta sobre la creación y el trabajo de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, la importancia social que tiene para ellas sus shigras y su valor de uso; asimismo nos habla sobre los distintos tratamientos que hay que dar a la tierra para la siembra y el trabajo recíproco de la minga, mientras recuerda lo ricas y productivas que eran sus tierras años atrás

a diferencia de hoy, señalando este hecho como una de las razones por las que han migrado muchos jóvenes.

María Presentación Vacacela ejerce de directora administrativa y financiera de la COMANI, a través de ella y su historia personal, conocemos la importancia que tiene para las mujeres de la comunidad tejer shigras, los usos, sus diseños y comercialización. También nos cuenta cómo las integrantes de la COMANI sembraron 5 mil nuevas plantas de cabuya en terrenos propios.

María Katalina Tapay miembro de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag y actual directora de comercialización y producción, ha participado desde la creación misma de la asociación en las distintas actividades, decisiones y talleres que sus integrantes han recibidos en estos 17 años de existencia. Katalina es conocedora de la historia de la comunidad, sus leyendas y de todo el proceso para la obtención de la fibra de cabuya. A través de ella conocemos cómo según cuentan los mayores, se extrajo por primera vez la fibra de la cabuya y se inició con la tradición del tejido. También nos realiza una lectura de su shigra donde nos cuenta los nombres de los elementos utilizados en su diseño y lo que representan.

María Natividad Tenemaza directora ejecutiva de la COMANI, además de contarnos cuál ha sido su experiencia familiar con el tejido en fibra de cabuya, nos relata sus preocupaciones como madre al tener a sus hijos en el extranjero; su preocupación de si se estarán alimentando bien, le lleva a enviarles comida típica de su comunidad, así como manifestar su completa desaprobación en cuanto a la migración, pues prefiere tener a sus hijos en casa antes que recibir dinero ocasionalmente por parte de ellos.

Salvador Vacacela, José Pala, Antonio Mendoza y Manuel Saquisillí, son las voces que nos cuentan aspectos sobre los habitantes de la comunidad de Nizag y su dirección, su forma de organizar el trabajo, aspectos esenciales sobre la historia de la comunidad y el origen de los nigseños, su tradición textil, agrícola y turística, así como algunos números sobre la migración y sus consecuencias.

Sobre las locaciones, los escenarios serán diversos dada las variadas actividades, trabajos, personajes, testimonios y lugares en donde se desarrolla de alguna manera una parte de la historia contada.

La comunidad de Nizag, será el escenario principal, pues es el lugar donde habitan los personajes entrevistados y que narran el documental. Las viviendas de las protagonistas y de otras integrantes de la COMANI, así como sus calles, callejones, chaquiñanes, sembríos y terrenos comunales donde cultivan la cabuya y pastan sus ovejas, al igual que los distintos puntos de reunión de las autoridades de la comunidad.

El taller artesanal de la COMANI que actualmente funciona en una pequeña aula en un centro cooperativo y por el que pagan un arriendo, será otro de los escenarios, pues es donde se reúnen semanalmente a trabajar y ponerse al día sobre la marcha de la corporación. En este lugar tendrán lugar muchas de las escenas grupales, asociativas, además de los talleres y metodologías a ser implementadas para obtener datos etnográficos.

La estación del tren de la Nariz del Diablo es de suma importancia en cuanto a locaciones, pues es aquí donde se comercializa la producción artesanal de la COMANI y se da la interacción con los turistas nacionales y extranjeros. Además, es por el especial trazado de la vía férrea, en este tramo del ferrocarril ecuatoriano, que al mismo se lo conoce como El tren más difícil del mundo. Los habitantes de Nizag siempre han recorrido estas rutas desde la antigüedad, y para ellos La Nariz de Diablo es conocida ancestralmente como Cóndor Puñuna.

5.4 Propuesta estética

El documental *Tejiendo identidad* propone una estética narrativa y visual más acorde a lo que se denomina documental observacional y expositivo, partiendo de los conceptos sobre modos de representación abordados por Bill Nichols (2011) y Elisenda Ardèvol (1997). Utiliza la imagen a manera de explicación de lo narrado, sin ser necesariamente literal en las observaciones realizadas. La voz que conduce la narrativa es la de las protagonistas, en una polifonía cuya autoridad etnográfica tradicional se concede a ellas y donde distinguimos a los diferentes personajes en el desarrollo del documental y no solo vemos una masa de gente que no tienen voz ni importancia.

En cuanto a la manera de filmar, hemos mencionado que tendrá un carácter observacional, en el que la cámara a pesar de introducirse en los espacios más íntimos e imprevistos, sin ser intrusiva, intenta pasar desapercibida ante la mirada de los protagonistas con la pretensión de representar los aspectos culturales de forma holística, como lo menciona Ardèvol (1994).

El manejo de la cámara está relacionado con la forma de representación, para lo cual se utilizarán todo tipo de planos y distancias focales. Las tomas de ubicación y contexto se las realizará con dron al igual que los paisajes poco accesibles; de igual manera se realizarán algunos paneos de 360 grados para sentirnos inmersos en el entorno y tener una mejor comprensión del espacio.

En cuanto al sonido, habrá un registro de los diferentes espacios y lugares en los que se desarrolla la historia y se pondrá mucho cuidado en el registro de los diálogos, para lo cual el uso de la caña y los lavalier serán de suma utilidad. Por otra parte, a manera de transición sonora se usará música extradiegética compuesta exclusivamente para el documental, además de sonidos ambientales y efectos sonoros andinos.

La fotografía será cuidadosa en cuanto a composición, contenido y movimientos de cámara, procurando transmitir tanto la fidelidad de los hechos, como la belleza natural, humana y paisajística. Se procurará una iluminación natural, pero de ser necesario se recurrirá a iluminación artificial cuando la situación o el lugar lo requiera.

5.5 Escaleta

A través de una escaleta se presenta a continuación la secuencia de imágenes y sonidos, así como de la intención de estos en la historia que se desarrolla en “Tejiendo identidad” (cuadro 1.).

Cuadro 1. Escaleta del documental Tejiendo identidad.

SECUENCIA	IMAGEN	SONIDO	INTENCIÓN
1. Las mujeres y sus tejidos	Planos generales, medios y primeros planos de las mujeres artesanas de Nizag, sus tejidos y parte del entorno donde viven.	Solo de rondador de la canción “Bajando a Nizag”, sonido directo correspondiente a cada imagen, sonido ambiental.	A manera de introducción se ven distintas imágenes que nos informan inmediatamente de qué se trata el documental.
2. Presentación de personajes femeninos	Planos varios de los personajes principales, actividades que evidencian su trabajo	Sonido directo correspondiente a cada imagen, voz en off de protagonistas	Conocimiento de las mujeres con quienes se cuenta la historia, previo al apareamiento del

	de tejido, así como el trabajo asociativo.	contándonos quienes son.	título del documental “Tejiendo identidad”.
3. Presentación de personajes masculinos	Planos varios de personajes secundarios, tomas panorámicas de la comunidad y sus habitantes.	Sonido directo correspondiente a cada imagen, polifonía de voces contando el contexto de la comunidad y su historia.	Contextualizar la historia de la comunidad, el Camino Real del Inca, producción agrícola en tiempo de los abuelos.
4. Clip de imágenes sobre agricultura	Imágenes varias sobre agricultura, plantas, frutales, huertos y mercado.	Canción “Bajando a Nizag”, interpretado con rondador, dulzainas y bombo. Sonido directo correspondiente a las imágenes, sonido ambiental.	Clip a manera de transición hacia el siguiente tema.
5. La baja producción agrícola y migración	Baja producción agrícola, abandono de las tierras, migración, tomas de las tierras comunales, mercado, trabajo de arado, frutales, huertos y cultivos orgánicos, los protagonistas.	Polifonía de voces de los protagonistas, sonido directo y ambiental.	Comprender las razones por las que la comunidad inició un proceso de migración. Retorno al campo, huertos y cultivos orgánicos.
6. Pasos para preparar el terreno para la siembra, minga	Trabajo de arado, minga.	Voz en off, sonido directo y ambiental.	Conocer el proceso de la siembra y las relaciones sociales de la minga.
7. Minga de una trilla de trigo	Minga de trilla, planos varios.	Solo de guitarra de la canción “Bajando a Nizag”.	Mirar el desarrollo de una minga. Clip a manera de transición para pasar al siguiente tema.
8. Tradición textil, vestimenta de los abuelos y abuelas de Nizag.	Protagonistas, imágenes descriptivas.	Voz directa de protagonistas, sonido ambiental.	Conocer la tradición textil y la vestimenta antigua en la comunidad.
9. Conformación de la COMANI, la shigra, historia del inicio de la tradición, usos e importancia social.	Primeros planos de tejidos, manos hilando y tejiendo, vestidos, trajes, telares. Camino hacia la Nariz del Diablo, plantas de cabuya y proceso de la fibra.	Voz de las protagonistas contando que significan para ellas, sonido directo, los tejidos, las fibras, los diseños.	Entender cuál es la importancia que han tenido y tienen los tejidos y las shigras para las tejedoras de Nizag, su valor de uso y comercialización.

	Paneos de las tejedoras en actividades de tejido.		
10. Video clip de la cosecha y proceso de la cabuya.	Planos varios sobre la cosecha de la cabuya y su proceso de obtención de la fibra, panorámicas.	Canción “Bajando a Nizag” instrumental. Sonido ambiental.	Mostrar el trabajo duro que representa cosechar la cabuya en terrenos alejados y peligrosos, así como el proceso de obtención de la fibra.
11. Shigra, diseños y lectura textil	Shigras y otras artesanías hechas en cabuya, sus formas, colores y diseños, manos tejiendo.	Voces de los protagonistas, sonido directo y ambiental.	Testificar los distintos diseños que se elaboran en la comunidad y su significado.
12. Comercialización, Nariz del Diablo	Turistas en la Nariz del Diablo junto a tejedoras, ferrocarril ecuatoriano, comercialización en el puesto de la estación, productos. Paisajes, tomas hechas con drone.	Voces de los protagonistas, sonido directo y ambiental.	Observar el desarrollo de comercialización de los distintos productos elaborados por la COMANI a los turistas en la Nariz del Diablo.

Fuente: Robert Orozco, enero de 2018.

5.6 Proceso reflexivo de cine foro

El día viernes 31 de agosto de 2018, se realizó la proyección del primer corte del documental Tejiendo identidad en la comunidad de Nizag; el evento estaba programado a partir de las 3 de la tarde, para lo cual se repartieron invitaciones y se convocó por redes sociales al programa. Las autoridades de la comunidad, lamentablemente habían recibido una invitación al pueblo de Tixán para ese mismo día por la mañana. Sin embargo, se preparó todo tal lo planificado, pues ese día además de la proyección del documental, se dispuso una mesa con las distintas artesanías que ellas elaboran; también se socializó la colección de postales que se imprimieron como ayuda social a la labor de las tejedoras para su comercialización. Uno de los actos fundamentales fue exponer los trabajos de foto-bordado realizados por las tejedoras como ejercicio de autorepresentación.

Lamentablemente, por la falta del presidente de la comunidad no se pudo dar inicio el acto a la hora planificada. Pasada las 6 de la tarde y con 3 horas de retraso se dio inicio con lo programado, por lo que había que entender que mucha gente e invitados ya se habían retirado.

Este boicot luego me fue explicado por parte de las mujeres tejedoras de la COMANI, pues a pesar de que yo había conversado un mes antes con las autoridades del Gobierno comunitario sobre lo que se realizaría ese día y al estar completamente de acuerdo y deseosos de participar en él, no supuse que habría motivo de preocupación alguna. Sin embargo, parece ser que los celos ante el hecho de ser un acto dedicado especialmente a las mujeres, les hizo recular en último momento, sin reflexionar que sobretodo se trataba de un acto comunitario.

A pesar de la hora, la sala estaba llena y se pudo realizar la proyección a las 7 de la noche, durante ese tiempo pude observar la atención con la que los habitantes de la comunidad miraban la pantalla, sus sonrisas al reconocerse y los cuchicheos sobre lo que veían. Terminada la proyección, tomé rápidamente el micrófono para agradecer la presencia de la comunidad y preguntarles que opinaban sobre lo que acabábamos de ver; pero lamentablemente, nuevamente el presidente de la comunidad tomó el micrófono y agradeciendo a todos los presentes dio por terminado el acto.

Rápidamente, un amigo y compañero de la maestría en Antropología Visual de Flacso, Daniel Vargas, que había respondido a la invitación, tomó la cámara y entrevistó a seis personas para conocer su opinión sobre el documental, una de ellas fue el presidente, por lo que un proceso reflexivo de cine foro propiamente dicho, no se pudo dar, pero algunas opiniones registradas a manera de entrevista y el diálogo mantenido inmediatamente en el taller artesanal de la COMANI donde fuimos invitados a cenar en compañía de las autoridades de la comunidad, así como con las tejedoras, es lo que se sintetiza a continuación.

Ante la pregunta ¿qué fue lo que sintió al ver el documental? Zoila Guamán, integrante de la COMANI, manifiesta:

Fue algo bonito que nunca antes había visto en la comunidad, y es muy importante para que puedan mirarlo las madres con sus hijas, para que nuestra cultura no se pierda y se siga elaborando las artesanías para los turistas. Este esfuerzo sirve para ayudar a nuestros esposos y a nuestros hijos cuando necesiten de nuestra ayuda económica. Esto es para mi una ayuda grande que hayan podido ver toda la comunidad (Guamán 2018).

Por su parte Martina Mendoza, miembro de la COMANI, dice que “todo me gustó, y estamos felices que nos apoyen así” (2018). Una joven muchacha cuyo nombre no se registra

menciona que “todo está bien, me gustó ver que hemos tenido una comunidad turística” (Anónima 2018).

Salvador Saquisillí, presidente de la Asociación de Servicios Turísticos Nizag, manifiesta que “todo salió bien... nuestra cultura es así, así es nuestro trabajo. Antiguamente las abuelas y los abuelos trabajaban y han enseñado a los nuevos ayudando a nuestras costumbres y nuestra cultura... así es” (S. Saquisillí 2018b); y ante la pregunta si el documental refleja la realidad de la comunidad responde que “sí... todo está bien... magnífico está, pero aún hay mucho que se puede hacer, sobre todo en actividades antiguas” (S. Saquisillí 2018b).

Salvador Vacacela, presidente de la comunidad de Nizag, manifiesta que lo que más le gusto del documental fueron “los productos que se sacan, la naturaleza de aquí de nuestra comunidad es importante que se conozca nacional e internacionalmente, porque aquí se produce de todo, tanto de la costa como de la sierra” (Vacacela Pala 2018b). Luego hace un listado de diversos productos agrícolas, así como frutales; y ante la pregunta de qué opinaba la gente de la comunidad sentada a su alrededor, contestó:

La gente se siente satisfecha porque nunca antes se ha hecho eso aquí. El ingeniero Orozco (refiriéndose a mi) ha hecho un esfuerzo tremendo para su estudio, nosotros hacemos un agradecimiento por todo el sacrificio. La gente de la comunidad está muy satisfecha y agradecida, ellos están contentos (Vacacela Pala 2018b).

Dolores Vacacela, presidenta de la COMANI, nos dice sobre el documental que:

Era bien bonito la parte de las artesanías de COMANI, y agradecemos al ingeniero con todo el corazón por habernos ayudado. Nosotros queremos seguir avanzando más con la tejida y quisiera que nos ayuden más con la organización; estoy muy contenta por la ayuda a la organización de mujeres (M. D. Vacacela 2018b).

Por último, respondiendo a una invitación de la comunidad a compartir una comida luego de la proyección del documental, y aprovechando la presencia de las autoridades del Gobierno comunitario y las tejedoras de la COMANI, soltamos la pregunta sobre lo que les gustó del documental. Respuestas sueltas y distendidas manifestaban su complacencia ante lo observado, también fue común escuchar lo agradecidos que estaban por lo mostrado. Manuel

Saquisillí, encargado del centro de interpretación y museo de la estación del tren de la Nariz del Diablo, manifestó su interés en hacer una película sólo sobre el turismo de la comunidad. Mientras que otras voces querían saber cuánto costaría hacer otra película, Luis Criollo, joven migrante retornado, manifestaba su gusto por la música que se escuchaba en el documental. Las voces de las mujeres tejedoras eran de agradecimiento por retratarlas a ellas, y por que nunca antes alguien que hizo una investigación en la comunidad había retornado a devolver en parte los resultados alcanzados.

Resumiendo, como lo mencioné anteriormente, a esto podríamos llamar un proceso reflexivo de cine foro, ya que nos permitió tener una idea sobre lo que pensaron y sintieron los presentes el día de la proyección. Por un lado están las voces de autoridades, voces masculinas enfocadas en la producción agrícola de la comunidad, la historia, el turismo y la cultura. Por otro lado las voces de las tejedoras, agradecidas por mostrar sus tejidos, su organización, preocupadas por mantener su tradición y su cultura, así como lograr que la COMANI crezca y se fortalezca.

Haciendo una reflexión sobre los gestos y comentarios durante la proyección, noté que la mayoría mostró mucha curiosidad ante lo observado, prestando interés principalmente a lo que se decía. Constantemente se rumoreaba frente a ciertas imágenes, principalmente de actividades, y al sentirse retratados a través de las protagonistas muchas veces reían ante su saludo característico *Banshtí o banshtita*; las imágenes de hechos cotidianos, pero vistos desde la perspectiva del realizador, les parecían extrañas y extraordinarias al mismo tiempo, como el arado de la tierra, la trilla, los animales, el rebuzno de los burros, el tren o su propia comunidad.

En términos generales considero bastante exitosa la actividad realizada, a pesar de los inconvenientes señalados. Las autoridades de la comunidad, así como las mujeres tejedoras de la COMANI, me solicitaron una copia del documental para poder compartir con sus familiares en el extranjero, así como con otras personas según dijeron. Personalmente, luego de la función, tuve la sensación de haber cumplido con ellas, aunque si bien no completamente satisfecho con el producto audiovisual, al haber perdido el material primero, sabía que el corte final será el que en definitiva se socialice y comparta.

Conclusiones

En esta investigación se determinó la importancia social, económica, simbólica y cultural que tienen los tejidos para las mujeres de la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, por medio de la realización de un documental etnográfico; ésta etnografía audiovisual polifónica, observacional y participativa, identifica la problemática que llevó a las mujeres tejedoras de Nizag a organizarse en torno a sus tejidos, los valores de uso y apropiaciones que les otorgan las tejedoras en la actualidad, así como la agencia social otorgada especialmente a sus shigras elaboradas en fibra de cabuya.

Por medio de esta investigación, conocemos a la comunidad de Nizag en su contexto social, político y cultural; reconocemos su problemática y las tensiones generadas en torno a los procesos migratorios e identificamos la importancia de los tejidos por medio de un recorrido por la historia de la comunidad de Nizag y su relación directa con los saberes ancestrales heredados de sus mayores y que han configurado su identidad desde tiempos antiguos.

El que la comunidad de Nizag se encuentre ubicada en la hoya interandina del Chanchán y forme parte de la denominada Bioregión Chanchán, nos permite establecer que hay cuatro factores que determinan su historia, así como su situación social y económica; estos factores son: su situación geográfica, el factor ecológico, el factor social, y el arqueológico (Auqui 2016). Estos componentes determinantes fueron observados, detectados y analizados en el desarrollo del trabajo de campo, proporcionándonos información fundamental para junto a Antequera Baiget confirmar la afirmación que “una bioregión es una región en cuya estructura sistémica hay un elemento de carácter ecológico que sobredetermina o que condiciona la naturaleza y el funcionamiento regional” (2012, 34).

En la comunidad de Nizag se pueden valorar directamente los cuatro factores señalados por Auqui (2016), pues su ecología vertical (Salomon 1980), es vivida, sentida y apreciada desde el mismo instante de bajar a la comunidad y percibir su entorno. Esta verticalidad les confiere independencia productiva, económica, étnica y cultural, así como una diversidad natural y agrícola, donde la unidad doméstica depende de las relaciones de parentesco, reciprocidad y redistribución con otros núcleos familiares (Sánchez Parga 1984). En cuanto al cuarto factor, los restos arqueológicos hallados en el sector, sugieren una permanente relación e intercambio con los distintos pueblos que habitan la región; es así que la influencia amazónica, costeña,

cañari, tiquizambi y puruhá se evidencian en sus objetos de barro y textiles. Debo mencionar en esta parte, que en un hallazgo arqueológico casual del que formé parte, se encontró en el interior de una cueva natural, una pequeña vasija globular con una franja de engobe rojo, sin elemento de diseño de ningún tipo, pero anecdóticamente llevaba una cuerda de cabuya atada en el cuello de la vasija y en su acabado rústico y a manera de alisamiento o raspado, una serie de líneas paralelas cuyo análisis personal y a priori, parecen haber sido producidas con un diente de tiburón. A pesar de que se han hallado en el Ecuador en algunas fosas funerarias dichos dientes de tiburón, sus usos y aplicaciones aún son desconocidos, haciéndose imperioso más estudios, demostraciones y certezas arqueológicas.

Por otra parte, al estudiar la procedencia de los habitantes de la comunidad de Nizag y el origen de su nombre, el consenso apunta a una procedencia externa a la hoya del Chanchán; las tres teorías más conocidas son las que nos mencionan la mayoría de habitantes de la comunidad, así como los estudios realizados. La primera nos habla de una procedencia mitimae, pueblos leales al inca traídos del norte de Bolivia o del sur del Perú (A. Mendoza 2018). Desde la comunidad de Nizag aún se pueden recorrer los caminos reales del inca y en lo que corresponde actualmente a la casa comunal, se levantaban, según sus habitantes, portales y casas de piedra donde descansaba el chasqui a su paso por el sector.

La segunda hace alusión al toponimio de Nizag, para cuyo análisis utilizamos el estudio de Aquiles Pérez (2000), para quien su origen se encuentra en la lengua antiguamente conocida como jíbara, actual shuar-chicham, cuyo pueblo procedente de la Amazonía, llegó a través del río Zula y su rastro toponímico se encuentra en todo el sector. Entonces, el nombre de Nizag, proviene del shuar, *Iñi* (abajo, adentro); y *sag* (huerta abandonada), traducándose como, huerta abandonada abajo o adentro.

Y por último, una tercera posibilidad sobre la procedencia de sus habitantes es la que se registra en la primera Relación Geográfica de Indias correspondiente al asiento y doctrina de Alausí en 1582, realizada por el presbítero español Hernando Italiano quien describe que los habitantes de Alausí o Alausí hablaban la lengua del Inga, el quechua, pero que preferían hablar la lengua cañar de la provincia de Cuenca y la lengua de los puruayes de la provincia de Riobamba, por lo que podríamos reflexionar que su procedencia podría entenderse como de origen Cañari o Puruhá. La Relación Geográfica de Indias correspondiente a Alausí, no hace mención a ningún otro dato que nos pueda llevar a comprender mejor la procedencia de

los Lausíes y sus tribus anexas, por lo que esta versión es la menos concluyente en cuanto al origen de los habitantes de Nizag.

Por otra parte, cuando mencionamos a la migración como uno de los hechos sociales más trascendentales al interior de la comunidad de Nizag, hacemos referencia a sus consecuencias, así como a los varios rostros de la misma, desde el abandono de las tierras, hasta la construcción de viviendas cuyos diseños se hallan fuera del contexto rural o comunitario, sin olvidarnos del desmembramiento familiar.

El desgaste de las tierras a causa de su erosión, ha provocado una pérdida de la capacidad cultivable de los suelos, convirtiendo a muchos terrenos de la zona media y alta en zonas pecuarias, disminuyendo gravemente la producción agrícola y por consecuencia ocasionando su abandono; esto llevó desde el año 1999 a una acelerada migración de los nigseños, especialmente hacia la costa y las principales ciudades del país, para posteriormente seguir la ruta marcada por los habitantes del Austro ecuatoriano hacia el exterior, especialmente Nueva York.

Las consecuencias de la migración en el aspecto cultural se manifiestan a través del uso de prendas de vestir totalmente mestizas o de moda, muchas veces enviadas desde el exterior o compradas en los mercados nacionales. De igual manera, muchos niños y jóvenes ya no pueden comunicarse en su lengua nativa, haciendo difícil su interacción tanto en la escuela como en su entorno social y familiar.

El paisaje rural se ha visto modificado al interior de la comunidad, pues es común encontrarse con edificios de cuatro pisos construidos por encargo de algún migrante; casas modernas, muchas veces de diseño europeo, completamente deshabitadas, contrastando con la manifiesta pobreza a su alrededor. Sin embargo, el desmembramiento familiar es una de las consecuencias más graves, cuyas secuelas se manifiestan en la soledad producto del abandono de niños y jóvenes, deserción escolar, matrimonio y embarazo de adolescentes, así como el uso descontrolado del internet. Por otra parte, fue precisamente la migración una de las razones para que un grupo de mujeres se organicen en torno a los tejidos ancestrales y constituyan la Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag.

La Corporación de Mujeres Artesanas de Nizag, COMANI, se constituye en el año 2000 como una acción de encontrar en la elaboración de sus ancestrales shigras tejidas en fibra de cabuya y su comercialización, una posibilidad para su propio sustento, dejar de sentirse solas o abandonadas por la migración de sus compañeros y esposos, y para entre sus hilos, diseños, formas y colores contar su forma de vida, su cultura, así como reivindicar su condición de mujer ante la comunidad, defendiendo y rescatando los saberes heredados de sus abuelos, pues la importancia de los tejidos en la provincia de Chimborazo, se evidencia desde el registro histórico sobre la antigua provincia de Riobamba o tierra de los Puruháes, donde la cabuya era considerada su mayor riqueza, por lo que sus usos han permanecido ligados culturalmente hasta la actualidad con muchos pueblos de la región.

Reconociendo la importancia de la cabuya para su cultura y tradición, la COMANI junto a la comunidad sembraron un total de 10000 plantas de cabuya en terrenos comunitarios y personales tanto degradados como abandonados, donde difícilmente podrían sembrarse productos agrícolas. La planta de agave que se utiliza generalmente es la negra o azul y la verde o blanca.

La comercialización de los productos elaborados con fibra de cabuya, son vendidos principalmente en la estación del tren de la Nariz del diablo; aunque originalmente este puesto de venta había sido cedido a la COMANI por la Empresa de Ferrocarriles reconociendo a la comunidad de Nizag la propiedad ancestral de estas tierras, actualmente las tejedoras deben pagar una cuota mensual de 10 dólares en la ciudad de Riobamba, pues de no hacerlo, perderían la oportunidad de comercializar en el lugar.

Esta investigación también plantea que los objetos elaborados por las mujeres tejedoras de Nizag, especialmente sus shigras, son parte de su cultura material ya que contienen conocimiento y alcance para comprender al grupo humano que las elaboraron, su tecnología, estructura social y desarrollo cultural. También se considera a la shigra como el objeto más representativo para las tejedoras de Nizag, y a la que se le otorga agencia dada la capacidad de generar interacción social, a los distintos niveles de valor implícitos y a su posterior comercialización con la que su circulación le otorgaría una vida social.

La aplicación de metodologías experimentales no necesariamente nos lleva a resultados satisfactorios por el hecho de ser aplicadas y discutidas en torno al grupo de estudio, ni por las

destrezas o manejo de herramientas y materiales por parte de las tejedoras; tampoco debería estar sujeta a las búsquedas o intereses del investigador, pues una metodología experimental que no nace del interés o necesidad del grupo de estudio, se vuelve una presión, obligación o compromiso. Si bien la aplicación de un ejercicio de autorepresentación de foto-bordado parecía una manera interesante, novedosa y de posibilidades etnográficas en sus resultados, estos no fueron ni en característica, ni en número lo que se esperaba, por lo que un replanteamiento metodológico se hace obligatorio. Sin embargo, y a pesar de sus posibles falencias, la implementación del taller de foto-bordado logró generar conocimiento para la investigación.

Una de las reflexiones que se desprende de los resultados del taller de foto-bordado, es la constante presencia del tema de la migración, pues todas las mujeres participantes tienen más de un familiar en el exterior y muchas inquietudes fueron manifestadas en torno a este tema; de igual manera se habló mucho de la comunidad y su entorno natural, sus relaciones familiares, sus preocupaciones sobre su condición de mujer en un entorno patriarcal y su identidad.

La construcción del documental *Tejiendo identidad*, establece que la etnografía audiovisual y el conocimiento antropológico estuvieron sujetos a los objetivos de nuestro estudio. Basándome en las opiniones registradas durante el proceso reflexivo de cine foro, realizado sobre la proyección del primer corte del documental en la comunidad de Nizag ante sus habitantes, invitados y autoridades, puedo considerar al filme un trabajo muy gratificante y satisfactorio, que permitirá una difusión más amplia y diversa de la investigación etnográfica.

El grado de etnograficidad del documental se analizó y explicó con los tres conceptos apropiados por Franco Passarelli (2016), proceso de producción, modo de representación, y circulación. Estos conceptos nos permitieron afirmar que el documental está inserto en un estudio etnográfico, que ha recibido apoyo económico para la investigación por parte de la Flacso, así como del Ministerio de Cultura de Ecuador. Que el modo de representación utilizado fue el observacional para un registro visual no alterado, espontáneo, natural y normal; y el participativo, con el que se construyó una forma de vida de los sujetos por medio de la composición de la imagen (Ardèvol 1997). En cuanto a su forma de circulación, se afirma que además de la académica, buscará espacios masivos tanto en salas como en

espacios populares urbanos y rurales, así como plataformas de Internet, festivales y muestras de cine.

Lista de referencias

- Antequera Baiget, Josep. 2012. “Propuesta metodológica para el análisis de la sostenibilidad regional”. Programa de doctorado de sostenibilidad, Universidad Politécnica de Catalunya.
- Appadurai, Arjun. 1991. *La vida social de las cosas*. Grijalbo. México, D.F.
- Ardèvol, Elisenda. 1997. “Representación y cine etnográfico”. *Quaderns de l’Institut Català d’Antropologia*, n° 10: 125–168.
- . 1998. “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. *Revista de dialectología y tradiciones populares* 53 (2): 217–240.
- . 2008. “Cine etnográfico: relato, discurso y teoría”. *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*, Dinámicas interculturales, , n° 12: 31–49.
- Arnold, Denise Y., y Elvira Espejo. 2013. *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Auqui, Freddy. 2016. “Microverticalidad, poder y mercado en los Andes Equinocciales.” Master’s Thesis, Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- Ayol, Jorge, y Mariela Robles. 2015. “Sistematización del proyecto: Manejo y conservación de los recursos naturales en las zonas de Achupallas y Nizag del Cantón Alausí.” Sistematización. Alausí: Programa de pequeñas donaciones ppd-pnud, Quinta fase operativa.
- Burgos, Hugo. 1997. *Relaciones interétnicas en Riobamba*. Corporación editora nacional. Vol. 1. Colección Quitumbe. Quito.
- Canals, Roger. 2011. “Jean Rouch Un antropólogo de las fronteras”. *Universitat de Barcelona*, Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das imagens, 1: 63–82.
- Cancino, Ronald. 1999. “Perspectivas sobre la cultura material”. *Laboratorio de Desclasificación Comparada. Universidad Católica de Temuco. Chile*, Anales de la desclasificación, 1 (2).
- Cereceda, Verónica. 2010. “Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga”. *Chungará (Arica)* 42 (1): 181–198.
- Clifford, James. 1995. “Sobre la autoridad etnográfica”. En *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, 39–77. Gedisa.
- Crawford, Peter Ian. 1992. “Chapter: Film as Discourse: the Invention of Anthropological Realities Film As Ethnography”. En *Film As Ethnography*, editado por David Turton y

- Granada Centre for Visual Anthropology. Manchester: Manchester University Press in association with the Granada Centre for Visual Anthropology.
- France, Claudine de. 1989. *Cinéma et anthropologie*. Paris: Les Editions de la MSH.
- García Canclini, Néstor. 1987. *Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano*. Segunda. México, D.F.: Grijalbo, S.A.
- Gasiorowski, J. S. 1936. *Le problème de la classification ergologique et la relation de l'art à la culture matérielle*. Cracovie: Imprimerie de l'Université.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Giménez, Gilberto. 2006. *Teoría y análisis de la cultura*. Vol. I. Colección Interacciones. México: Conaculta e Instituto Coahuilense de Cultura.
- González, Paula. 2011. "La fotografía participativa como medio de investigación y análisis social. Nota etnográfica sobre la experiencia con un grupo de adolescentes en el ámbito educativo." *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia* 16: 147–158.
- Gratton, Brian. 2005. "Ecuador en la historia de la migración internacional ¿Modelo o aberración?" En *La migración ecuatoriana Transnacionalismo, redes e identidades*, FLACSO, Sede Ecuador; Plan Migración, Comunicación y Desarrollo. Quito.
- Grau Rebollo, Jorge. 2012. "Antropología audiovisual: reflexiones teóricas". *Alteridades* 12 (43): 161–75.
- H. Congreso Nacional, Ecuador. 2004. "Codificación de la Ley de Organización y Régimen de Comunas". H. Congreso Nacional.
- Hunter, David E., y Phillip Whitten. 1976. *Encyclopedia of Anthropology*. Harper & Row.
- Idrovo, Jaime. 2004. *Aproximaciones a la historia antigua de la Bio-Región del Chanchán*. Municipal de San Pedro de Alausí. Quito, Ecuador: América Latina.
- INEC. 2002. "Migración y Distribución Espacial 1990-2001". Estudios demográficos en profundidad. Quito: Instituto Nacional de Estadística y Censos.
- . 2010. "Pobreza por necesidades básicas insatisfechas". Censo de población y vivienda 2010. Quito: Instituto Nacional de Estadística y Censos. ecuadorencifras.gob.ec.
- Ingold, Tim. 2011. "Llevando Las Cosas a La Vida: Enriedos Creativos En Un Mundo de Materiales." *Realities Working* 15: 1–13.
- . 2017. "Anthropology Contra Ethnography". *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 7 (1): 21–26. <https://doi.org/10.14318/hau7.1.005>.
- Italiano, Hernando. 1881. "Relación geográfica de Alusí". En *Relaciones geográficas de Indias*, 3:192–95. Relaciones geográficas. Madrid: Ministerio de Fomento.

- Jiménez de la Espada, Marcos. 1881. *Relaciones geográficas de Indias*. Vol. 3. 4 vols. Relaciones geográficas. Madrid: Ministerio de Fomento.
- Jiménez, María Jesús. 2002. “Una ‘reliquia’ inca de los inicios de la Colonia: el ‘uncu’ del Museo de América de Madrid”. *Anales del Museo de América*, n° 10: 9–42.
- Kula, Witold. 1977. *Problemas y métodos de la historia económica*. Barcelona: Península.
- MacDougall, David. 1995a. “Beyond observational cinema”. En *Principles of visual anthropology*, editado por Paul Hockings, 2nd ed. Berlin: Mouton de Gruyter.
- . 1995b. “¿De quién es la historia?” *Imagen y cultura. perspectivas del cine etnográfico*, 401–22.
- Marcus, George E, y Michael M.J Fischer. 2000. *La antropología como crítica cultural: un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Martínez, Luciano. 2005. “Migración internacional y mercado de trabajo rural en Ecuador”. En *La migración ecuatoriana Transnacionalismo, redes e identidades*, FLACSO, Sede Ecuador; Plan Migración, Comunicación y Desarrollo. Quito.
- Menares, Verónica. 2010. “Conservación y restauración de textiles arqueológicos: análisis y tratamientos realizados a tres piezas provenientes de la costa sur-central del Perú”. Tesis Postgrado, Lima: Universidad de Chile.
- MIES, Chimborazo. 2011. “Acuerdo Ministerial No. 418, Estatutos de la COMANI”. Acuerdo 418-DP-MIES-CH. MIES.
- Murra, John V. 1975. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. I. Perú: Instituto de estudios peruanos.
- Nichols, Bill. 2013. *Introducción al documental*. II. Miradas en la oscuridad. México: Universidad Autónoma de México.
- Noni, Georges de, y Germán Trujillo. 1986. “La erosión actual y potencial en Ecuador: localización, manifestaciones y causas”. *Centro ecuatoriano de investigación geográfica*, Documentos de investigación, 6.
- Oberem, Udo. 1981. “‘Indios libres’ e ‘Indios sujetos a haciendas’ en la Sierra ecuatoriana a fines de la Colonia.” *Instituto Otavaleño de Antropología*, Pendoneros, 20: 343–54.
- Ontaneda, Luciano, y Antonio Fresco. 2001. *Catálogo del Museo de Riobamba*. Banco Central del Ecuador. Quito.
- Passarelli, Franco. 2016. “Rolf Blomberg y el cine etnográfico. Un análisis de la etnograficidad en sus dos primeras películas (1936) en Ecuador.” Tesis de Maestría, Quito: Flacso Ecuador. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/10780>.
- Paz Maldonado, Juan de. 1881. “Relación del pueblo Sant-Andres Xunxi”. En *Relaciones*

- geográficas de Indias*, 3:149–54. Relaciones geográficas. Madrid: Ministerio de Fomento.
- Pérez, Aquiles. 2000. *Toponimia y Antroponimia de Alausí, Chunchi y Pallatanga*. INHI-CP. Vol. 5. Memorias alauseñas. Alausí: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. 1987. *Diccionario biográfico del Ecuador*. Vol. 8. 23 vols. Guayaquil: Universidad de Guayaquil.
- Peroni, Renato. 1967. “Tipología e analisi stilistica nei materiali della preistoria: breve messa a punto”. En *Dialoghi di Archeologia*, 1:155–72. Italia: Il saggiaiore(IS).
- Pink, Sarah. 2007. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage Publications.
- Rivera, Mariana. 2012. “Sueños de mayo: la etnoficción como metodología para entender el fenómeno onírico entre los tiemporos de San Pedro Nexapa en el estado de México.” Tesis de Maestría, Quito: Flacso Ecuador.
<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5665>.
- . 2015. *El hilo de la memoria*. HD. <https://vimeo.com/151735928>.
- Robles, Juan. 2012. “El lugar de la Antropología audiovisual : metodología participativa y espacios profesionales”. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales* 0 (44): 147–62.
- Salomon, Frank. 1980. *Los señoríos étnicos de Quito en la época de los Incas*. Instituto Otavaleño de Antropología. Vol. 10. Etnohistoria 10. Otavalo.
- Saltos Coloma, Fabián. 2012. *Bases y estrategias de la gestión (de lo) cultural: derechos culturales para el buen vivir*. Primera edición. Quito: CCE Benjamín Carrión.
- Sánchez Parga, José. 1984. *Estrategias de supervivencia en la comunidad andina*. Vol. 8. Centro Andino de Acción Popular.
- Sarmiento, Ismael. 2007. “Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico”. En *Anales del Museo de América*, 217–236. Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Tylor, Edward B. 1871. *Primitive culture researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. CIHM/ICMH. London: J. Murray.
- Ulloa, Bayardo. 2009. *Caciques de Chimborazo*. Riobamba: Casa de Cultura Ecuatoriana Núcleo de Chimborazo.
- Velasco, Juan de. 1841. *Historia del Reino de Quito en la América meridional: que contiene la historia antigua*. Quito: Imprenta de Gobierno.
- Zirión Pérez, Antonio. 2015. “Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada”. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 78: 45–70.

Entrevistas

- Anónima. 2018. Impresiones sobre el documental “Tejiendo identidad”. Entrevista realizada el 31 de agosto de 2018.
- COMANI y otras. 2018. Segunda reunión de taller de foto-bordado. Diálogo general en abril de 2018.
- Guamán, Zoila. 2015. Expresidenta de la COMANI. Entrevista realizada en agosto de 2015.
- Guamán, Zoila. 2018. Impresiones sobre el documental “Tejiendo identidad”. Entrevista realizada el 31 de agosto de 2018.
- Mendoza, Antonio. 2018. Habitante de Nizag. Entrevista realizada el 8 de abril de 2018.
- Mendoza, Martina. 2018. Impresiones sobre el documental “Tejiendo identidad”. Entrevista realizada el 31 de agosto de 2018.
- Mendoza, Mónica. 2018a. Foto elicitación de postales. Entrevista realizada el 30 de junio de 2018.
- Mendoza, Mónica. 2018b. Testimonio sobre su foto-bordado. Entrevista realizada el 30 de junio de 2018.
- Pala, José. 2018. Habitante de Nizag. Entrevista realizada el 9 de junio de 2018.
- Pala, María Agustina. 2018. Habitante de Nizag. Entrevista realizada el 3 de marzo de 2018.
- Pala, María Teresa. 2018. Testimonio sobre su foto-bordado. Entrevista realizada el 30 de junio de 2018.
- Saquisillí, Manuel. 2018. Habitante de Nizag. Entrevista realizada el 1 de mayo de 2018.
- Saquisillí, Salvador. 2018a. Presidente de la ASOTUNIZ. Entrevista realizada el 10 de junio de 2018.
- Saquisillí, Salvador. 2018b. Impresiones sobre el documental “Tejiendo identidad”. Entrevista realizada el 31 de agosto de 2018.
- Tapay, María Katalina. 2017. Directora de comercialización y producción de la COMANI. Entrevista realizada en noviembre de 2017.
- Tapay, María Katalina. 2018. Testimonio sobre su foto-bordado. Entrevista realizada el 30 de junio de 2018.
- Tenemaza, María Natividad. 2018a. Directora ejecutiva de la COMANI. Entrevista realizada el 25 de mayo de 2018.
- Tenemaza, María Natividad. 2018b. Testimonio sobre su foto-bordado. Entrevista realizada el 30 de junio de 2018.

- Vacacela, María Dolores. 2018a. Presidenta de la COMANI, Entrevista realizada el 26 de mayo de 2018.
- Vacacela, María Dolores. 2018b. Impresiones sobre el documental “Tejiendo identidad”. Entrevista realizada el 31 de agosto de 2018.
- Vacacela, María Presentación. 2018a. Directora administrativa y financiera de la COMANI. Entrevista realizada el 25 de mayo de 2018.
- Vacacela, María Presentación. 2018b. Ejercicio de foto y video elicitación. Entrevista realizada en marzo de 2018.
- Vacacela, María Presentación. 2018c. Foto elicitación de postales. Entrevista realizada el 30 de junio de 2018.
- Vacacela, María Presentación. 2018d. Rumbo a extraer tzawar mishki. Entrevista realizada el 27 de abril de 2018.
- Vacacela, María Presentación. 2018e. Testimonio sobre su foto-bordado. Entrevista realizada el 30 de junio de 2018.
- Vacacela Pala, Salvador. 2018a. Presidente de la comunidad de Nizag. Entrevista realizada el 4 de mayo de 2018.
- Vacacela Pala, Salvador. 2018b. Impresiones sobre el documental “Tejiendo identidad”. Entrevista realizada el 31 de agosto de 2018.