



«SEGUIR HABLANDO»: EL MUSEO VIVIENTE OTAVALANGO Y LAS PRÁCTICAS DE RESIGNIFICACIÓN DE LAS RUINAS DE LA MODERNIDAD*

*«Keep Talking»: Museo Viviente Otavalango and the
Practices of Resignification of the Ruins of Modernity*

María Elena Bedoya Hidalgo

The University of Manchester. Reino Unido

mariaelena.bedoyahidalgo@manchester.ac.uk | <https://orcid.org/0000-0002-9421-9438>

Pamela Cevallos

Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador

pcevallos708@puce.edu.ec | <https://orcid.org/0000-0001-9259-072X>

Fecha de recepción: 30/06/2024

Fecha de aceptación: 17/12/2024

Resumen: En Ecuador, los museos comunitarios, tanto los de trayectoria consolidada como aquellos de creación más reciente, han sido objeto de escasos estudios a pesar de su relevancia. Estos espacios destacan por la comprometida participación de la comunidad en su concepción, diseño y gestión, lo que los convierte en vehículos esenciales para la apropiación y activación comunitaria de bienes culturales, tradiciones y memorias. Este artículo analiza el caso del Museo Viviente Otavalango, ubicado en Imbabura, para explorar cómo se configura como un espacio de autorrepresentación y estrategias performáticas que desafían los modelos museológicos nacionalistas y tradicionales. A partir de una metodología cualitativa que incluyó entrevistas semi-estructuradas y talleres participativos con

* Esta investigación contó con el auspicio de la Convocatoria Pública para Proyectos Artísticos y Culturales 2018-2019, impulsada por el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades del Ecuador. Extendemos nuestro agradecimiento a Oscar Enríquez y María José Jarrín, integrantes del equipo de investigación, así como a Yann Paré, quien apoyó con el registro fotográfico. Asimismo, expresamos nuestra profunda gratitud a Luzmila Zambrano, René Zambrano y su familia por su generosidad al compartir sus memorias y reflexiones con nosotras.

Cómo referenciar este artículo / How to reference this article:

Bedoya Hidalgo, M.^ª E. y Cevallos, P. (2025). «Seguir hablando»: el museo viviente Otavalango y las prácticas de resignificación de las ruinas de la modernidad. *El Futuro del Pasado*, 16, pp. 239-255.

<https://doi.org/10.14201/fdp.31765>

miembros de la comunidad Kichwa-Otavaló, se examinan las dinámicas de este museo, fundado en 2011 por aproximadamente veinte familias. Desde su creación, el museo ha centrado su misión en la conservación y revitalización del patrimonio cultural tangible e intangible, reivindicando el trabajo indígena y denunciando las injusticias históricas asociadas al obraje y la fábrica de textiles. Los hallazgos destacan cómo el museo trasciende su función de preservación para convertirse en un espacio de resistencia cultural y autoafirmación identitaria. Las conclusiones subrayan que el carácter dinámico y participativo del Museo Viviente Otavalango no solo revitaliza el patrimonio cultural local, sino que también propone un modelo alternativo de museología que reconfigura las narrativas dominantes sobre el patrimonio y la representación cultural.

Palabras clave: museos; comunidad; autorrepresentación; oralidad; Kichwa-Otavaló; Ecuador.

Abstract: In Ecuador, community museums, both those with an established trajectory and more recently created ones, have received limited scholarly attention despite their significance. These spaces stand out for the committed participation of the community in their conception, design, and management, making them essential vehicles for the communal appropriation and activation of cultural assets, traditions, and memories. This article examines the case of the Museo Viviente Otavalango, located in Imbabura, to explore how it functions as a space of self-representation and performative strategies that challenge nationalist and traditional museological models. Using a qualitative methodology that included semi-structured interviews and participatory workshops with members of the Kichwa-Otavaló community, this study analyzes the dynamics of the museum, founded in 2011 by approximately twenty families. Since its inception, the museum has focused on conserving and revitalising tangible and intangible cultural heritage, advocating for indigenous labor and denouncing the historical injustices associated with textile production and the obraje system. The findings highlight how the museum transcends its role as a preservation site to become a space of cultural resistance and identity affirmation. The conclusions underline that the dynamic and participatory nature of the Museo Viviente Otavalango not only revitalizes local cultural heritage but also proposes an alternative museological model that reconfigures dominant narratives about heritage and cultural representation.

Keywords: museums; community; self-representation; orality; Kichwa-Otavaló; Ecuador.

Sumario: 1. Introducción; 2. De la casa del «patrón» al museo viviente; 3. Memorias del trabajo fabril: la ruina como detonante; 4. Mujeres, memorias y violencias: trabajo fabril y dinámicas de la hacienda; 5. Oralidad como resistencia y desborde de lo nacional; 6. Reflexiones finales; 7. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN

En América Latina, los museos comunitarios emergen como espacios de resistencia y resignificación, donde las comunidades crean narrativas propias frente a las representaciones oficiales del patrimonio y la identidad cultural. Consideramos que

las experiencias de este tipo son diversas y responden a realidades cultural e históricamente situadas. En Ecuador, aunque estos espacios poseen una rica diversidad de experiencias y significados, su estudio sigue siendo limitado. Este artículo se centra en el caso del Museo Viviente Otavalango, situado en las ruinas de la antigua Fábrica de Tejidos San Pedro en Otavalo. Desde su fundación en 2011, este museo ha sido gestionado colectivamente por familias Kichwa-Otavaló, convirtiéndose en un modelo alternativo que combina oralidad, performatividad y memoria viva como ejes centrales de su práctica museológica. La comunidad indígena Kichwa-Otavaló, asentada principalmente en la región de Imbabura, destaca por su rica tradición cultural y su participación en el comercio, la artesanía textil y la música. A pesar de haber enfrentado procesos históricos de marginalización, ha resignificado su identidad mediante la integración de prácticas ancestrales y contemporáneas. Su capacidad organizativa y su resistencia han sido fundamentales en la gestión del Museo Viviente Otavalango, consolidándolo como un espacio de memoria.

La idea de «seguir hablando», enunciada literalmente por los mediadores del museo, sintetiza una dinámica que trasciende la simple exhibición de objetos para dar prioridad a las historias, los relatos y las prácticas culturales como herramientas para la construcción de memoria colectiva. Este enfoque, que se activa continuamente a través del diálogo y la participación comunitaria, representa una crítica directa a los modelos museológicos nacionalistas y tradicionales. En este marco, adoptamos el concepto de *performance* desarrollado por Diana Taylor (2015) definido como una práctica encarnada que, más allá de la representación, transmite y resignifica conocimiento cultural, histórico y político a través de actos efímeros y situados. Su noción del *repertorio* destaca las prácticas corporales y orales como formas de conocimiento dinámicas y resistentes frente a los modelos dominantes de archivo, que privilegian lo material y lo textual. En el Museo Viviente Otavalango, la *performance* se materializa en las mediaciones de los guías, los relatos rituales y las interacciones con los visitantes, convirtiendo el espacio en un escenario vivo donde se activa la memoria colectiva. Esta perspectiva teórica enriquece el análisis al subrayar cómo el museo trasciende la exhibición estática de objetos para convertirse en un lugar de resistencia cultural y autorrepresentación.

A partir de una metodología cualitativa basada en entrevistas, talleres participativos y observación etnográfica, este estudio analiza cómo el Museo Viviente Otavalango redefine la experiencia museal en su contexto local, cuestionando las lógicas de poder y las narrativas hegemónicas asociadas al patrimonio. El análisis se guía por tres preguntas clave: ¿cómo gestionan las comunidades indígenas sus espacios museales y qué significados les atribuyen?, ¿de qué manera estos museos contribuyen a la construcción de una memoria colectiva que desafía las narrativas oficiales?, y ¿qué rol desempeña la performatividad como estrategia museológica en este contexto? Al explorar cómo las narrativas locales se activan y resignifican mediante la oralidad y las mediaciones, este texto establece un diálogo crítico entre

la teoría museológica y las prácticas comunitarias. De esta manera, contribuye al debate sobre la museología social en América Latina y su potencial para cuestionar las narrativas hegemónicas, dinamizar memorias colectivas y promover procesos de descolonización.

2. DE LA CASA DEL «PATRÓN» AL MUSEO VIVIENTE

El Museo Viviente Otavalango está ubicado en la ciudad de Otavalo, provincia de Imbabura, en el norte de Ecuador. Dicha área se caracterizó desde la época colonial por ser un sector obrajero de importancia¹. De hecho, el museo se asienta justamente en las ruinas de la fábrica fundada por Pedro Pérez Pareja, en los años en los que el país soñaba en un proceso de industrialización a la manera europea o norteamericana. Pérez Pareja creó la Fábrica de Tejidos San Pedro en 1858, durante en el gobierno de Francisco Robles, buscando mejorar las condiciones de producción textil local. Esta edificación sufrió los estragos del terremoto de 1868, que devastó gran parte de la provincia y provocó la muerte de su propietario y varios trabajadores².

La historia de creación del museo se conecta con la quiebra de la fábrica San Pedro en 1998. Con el feriado bancario de 1999 este inmueble pasó a manos del Estado a través de la Agencia de Garantía de Depósitos (AGD), ente encargado de gestionar los inmuebles que habían quedado de la banca privada cerrada como parte del pago de sus deudas. El sitio quedó abandonado y sus anteriores dueños se llevaron toda la maquinaria para venderla como chatarra al peso. Para el museo esta es una de sus más grandes pérdidas porque no quedó nada de la maquinaria de la fábrica. La AGD transfirió el inmueble a la Corporación Financiera Nacional (CFN), y en ese momento se organizaron 60 familias, entre ellas numerosos ex trabajadores de la fábrica, con el objetivo de adquirirlo en la subasta que estaba por convocarse. Finalmente, las familias compraron el conjunto arquitectónico por 365 650,23 dólares, con un plazo de pago de 15 años.

Este conjunto patrimonial cuenta con varias edificaciones históricas del siglo XIX, que son: el Obraje, la Casa Cruz y la Casa del Patrón, y el galpón de la fábrica de tejidos San Pedro (Imagen 1). La visita al museo Otavalango es una experiencia

¹ En la historiografía ecuatoriana (Soasti, 1991) existe un consenso en la importancia de los obrajes y el trabajo de las comunidades indígenas en el desarrollo económico de la Audiencia de Quito, especialmente para el siglo XVII. En el siglo XIX, las actividades económicas y comerciales de la provincia de Imbabura se ligaban todavía al área textil. Esta área especial se articularía bastante a la hegemonía de ciertas familias blancas asentadas en la capital; sin embargo, estas élites se conectaban con sus pares por nexos de parentesco establecidos en su área de influencia (Saint-Geours, 1994).

² Más datos sobre la historia de la edificación se encuentran en la página del museo: <https://otavalango.wordpress.com/history-historia/> Consultado el 20 de febrero de 2022.



Imagen 1. Conjunto de edificaciones que conforman el museo, 2019. Fotografía: Yann Paré.

siempre diferente y diferenciada. En las diversas ocasiones en que tuvimos la oportunidad de recorrer los espacios, observamos que la mediación no siempre era la misma. Cada visita resultaba distinta a la anterior, dependiendo de factores como el tiempo disponible, los grupos de turistas, la organización de actividades o las festividades del momento. Sin duda, se trata de una concepción particular de lo museal, donde lo relevante no es tanto el tipo de objetos que se pueden observar, sino quién guía el recorrido y cómo se generan nuevos diálogos en cada espacio. Aunque ciertos temas puedan repetirse, ninguna visita al museo es igual a otra.

Si quisiéramos explicar la visita a las salas del museo de manera general, podríamos decir que esta consta de tres partes y es realizada por Luzmila Zambrano o René Zambrano, quienes administran el espacio y son apoyados por sus hijos. La primera experiencia corresponde a la «Casa del Patrón», un espacio que, en la mayor parte de ocasiones, funciona como punto de bienvenida. Allí se relatan diversas anécdotas sobre su construcción. Se trata de una edificación de madera con salones amplios y largos corredores, asentada sobre una estructura metálica de mediados del siglo XIX. El lugar está decorado con una variedad de muebles antiguos, como sofás, mesas, radios, relojes y espejos, que evocan un ambiente del pasado. René destacaba que la «Casa del Patrón» era un espacio formal, amueblado con piezas de época, al que los indígenas y trabajadores de la fábrica tenían estrictamente prohibido ingresar.

La sólida estructura de metal forma parte del recorrido. Nuestra guía, Luzmila, con un imán en mano, nos muestra cómo este inmueble logró sobrevivir al terremoto de 1868. Entre los elementos destacados se encuentra un ladrillo inscrito con un sello estadounidense, que fue parte de las importaciones realizadas por Pérez Pareja para la fábrica a mediados del siglo XIX. Este ladrillo funciona como una huella del tiempo, simbolizando la promesa de progreso proveniente del norte, asociada con las maquinarias y tecnologías con las que las élites blancas locales buscaban identificarse en el periodo decimonónico. En la actualidad, Luzmila y su familia habitan la mitad de la «Casa del Patrón». Con paso lento y pausado, la abuela de René se encarga de limpiar los jardines de esta casa que ahora pertenece a la comunidad. El valor patrimonial de esta edificación radica en que es uno de los pocos testimonios sobrevivientes del devastador terremoto de 1868, que cobró la vida de miles de personas en la provincia.

El primer recorrido introduce el proceso de musealización de la experiencia en Otavalango. Entendemos la «musealización» como una «transformación general de un lugar viviente en una especie de museo, ya sea un centro de actividades humanas o un sitio natural» (Desvallés y Mairesse, 2009, p. 50). Además, implica «la operación que extrae, tanto física como conceptualmente, un elemento de su contexto natural o cultural original para conferirle un estatus museal, transformándolo en *museum* o *musealia*, «objeto de museo», al integrarlo en el campo de lo museal» (Desvallés y Mairesse, 2009, p. 50). En este sentido, podríamos considerar a Otavalango como un espacio musealizado que se activa continuamente, aunque este concepto admite discusión, como analizaremos más adelante.

La denominación «viviente» cobra especial relevancia en el caso de Otavalango, no como un simple adjetivo descriptivo, sino como el eje central de su praxis museológica. Este museo no se enmarca en la definición «clásica» ni en los términos «institucionales» occidentales tradicionales. Como bien señala Mairesse (2018, p. 33), «se ha vuelto común hablar del museo como un espacio de poder [...] una institución emblemática de la civilización occidental que siempre ha despertado el interés de diferentes regímenes políticos, cualesquiera que estos sean». En este contexto, el museo contemporáneo debe concebirse como un «ente inestable y contingente», al entenderlo como «un artefacto sujeto a los intereses y avatares de grupos de poder, comunidades científicas e instituciones» (Morales, 2019, p. 21) cuya «autoridad de saber» ha sido profundamente cuestionada.

El Museo Viviente Otavalango se inscribe en un marco que tensiona y desafía estos conceptos, constituyéndose en un espacio que busca activar la experiencia oral. Su práctica museológica no está enfocada en «rescatar», sino en «seguir hablando», una dinámica que estructura su concepción y lo convierte en un lugar lleno de paradojas y contradicciones que conviven en constante flujo. Además, el museo siempre está dispuesto a performar ese pasado constantemente, de allí que

sus recorridos y mediaciones cambien continuamente y sean espacios de contacto directo con los públicos diversos.

Una pregunta central sería: ¿cómo y sobre qué se habla en un museo cuyo propósito es «seguir hablando»? En la introducción de la página web del museo podemos empezar a comprender cómo «lo viviente» es considerado:

En 2011, nuestra compañía de veinte familias Kichwas Otavalos se hizo los primeros dueños indígenas de La Fabrica San Pedro — una fábrica de textiles alimentado por 200 años con labor indígena explotado. Desde eso, hemos estado desarrollando con cariño un museo para compartir, preservar, y rescatar nuestra cultura. *En vez de solo exhibir artefactos viejos, el Museo Viviente muestra con energía los juegos tradicionales, bailes, y cuentos ancestrales con todos que vienen, sirviendo como un centro comunitario tanto como un museo. Nuestros guías hablan de la experiencia vivida* así como la formación profesional, entonces venga para aprender acerca de la cultura indígena de aquellos que lo conocen mejor. ¡A sólo cinco minutos del centro de Otavalo!³.

Gran parte de la comprensión de esta «experiencia vivida» está ligada a la relación personal de René Zambrano, presidente de la comunidad que dirige el museo, con la fábrica de tejidos San Pedro, donde trabajó durante su adolescencia. Cuando René guía el recorrido por el museo, los recuerdos de los días fabriles resurgen en cada detalle, vinculándose con aspectos del trabajo como los horarios, los días de pago, las experiencias de falta de salario, las deudas, el pago de jubilaciones con cobijas, los maltratos físicos, las diferencias sociales, la discriminación y el racismo. Para René, este espacio de memoria se transforma y enriquece a medida que avanza el recorrido, como exploraremos más adelante.

En otras salas del museo se exhiben diversos objetos que incluyen máscaras rituales, accesorios usados en festividades, herramientas de hacienda, varios tipos de telares, tradiciones funerarias, relatos sobre medicina andina, fotografías, imágenes y noticias, entre otros elementos (Imagen 2). Aunque su disposición recuerda a la de un museo tradicional de «corte etnográfico», lo que destaca es el tipo de discurso que se articula en el recorrido. Este discurso combina anécdotas, relatos diversos e identificación de personajes, haciendo que la narrativa verbal tenga mayor relevancia que los objetos en sí. No importa tanto lo que está físicamente presente —los objetos—, sino lo que se narra y cómo se narra. Por ejemplo, el ritual de la muerte adquiere sentido no solo a través de su explicación gráfica o museográfica, sino también mediante el grito que René emite durante la mediación, ilustrando cómo se despiden de los muertos en su tradición. De este modo, la experiencia trasciende lo visual, operando desde lo sonoro y lo sensible, y preservando estos rituales a través de los relatos que René recuerda de sus familiares y amigos.

³ Recuperado el 17 de diciembre de 2024 de <https://otavalango.wordpress.com>. Las cursivas son nuestras.



Imagen 2. Luzmila Zambrano realiza la mediación en la sección del museo sobre festividades, 2019. Fotografía: Oscar Enríquez.

3. MEMORIAS DEL TRABAJO FABRIL: LA RUINA COMO DETONANTE

Un galpón vacío, desprovisto de vestigios significativos, con paredes deterioradas y metal oxidado por doquier, recibe a los visitantes. El aire está impregnado de un aroma a pasado. Aunque no hay objetos, la voz llena el espacio: este es el lugar donde alguna vez estuvo la fábrica (Imagen 3). En el museo, René Zambrano actúa como eje articulador de las narrativas. Otavalango se convierte en un espacio para hablar del trabajo, y en cada mediación que René realiza, su relato sobre los años fabriles varía, dependiendo del grupo y el contexto, pero siempre mantiene un hilo conductor que resalta las vivencias de aquellos días.

En un evento organizado por el museo en junio de 2019, titulado «Encuentro con los taitas y mamas de las comunidades de Otavalo», René compartió su testimonio en un espacio dedicado a recordar la historia kichwa y a reflexionar sobre la continuidad de las sabidurías intergeneracionales. Durante su intervención, relató:

Yo voy a contar un poquito la historia de esta fábrica, ¿por qué estoy aquí? Lo que pasa es que aquí en estas haciendas, que llamaba Quinta San Pedro, en 1821, era de un señor Doctor Félix Valdivieso, español. En 1850 compra un señor Pedro Pérez Pareja, él

es el fundador de esta fábrica. Mentira es que dicen la Fábrica Imbabura, en Atuntaquí es esa fábrica. Mentira. Yo tengo la escritura-tronco encontrada aquí en esta fábrica, mire esta es la escritura-tronco. Hecho a mano. Vinieron los del Archivo Nacional de Quito, cuando vieron dijeron «Es el original». A veces, es un valor incalculable que puede ser más el costo de esta escritura que el valor del predio me decía el señor. Bueno, aquí yo me basó en la escritura que lo tengo (René Zambrano, 15 de junio de 2019).

En este fragmento de su presentación René se refiere a las escrituras originales de la fábrica, un documento del siglo XIX de Pérez Pareja que se encontró en las paredes del inmueble. Como él lo denomina, este es el «tronco» del pasado que quieren contar, de la fábrica, del textil, de la producción. Es un documento escrito —quizá el único— en el cual se articula el pasado relatado en el museo. Estas escrituras no solo representan un registro del poder económico de las élites blancas del siglo XIX, sino que, al ser apropiadas y expuestas por René en el contexto del museo, simbolizan una subversión de esas mismas dinámicas de poder. Este acto convierte al documento en un objeto político que reactiva memorias locales desde una perspectiva comunitaria, desafiando las narrativas hegemónicas que usualmente invisibilizan el papel de las comunidades indígenas en la historia textil de la región.

La narrativa de René también incluye relatos sobre Arturo Benalcázar, un trabajador de la fábrica y fundador del primer sindicato. En sus palabras, Arturo representa la lucha contra el maltrato laboral y la discriminación racial que imperaban en el espacio fabril. René expresa la importancia de Arturo de la siguiente manera:

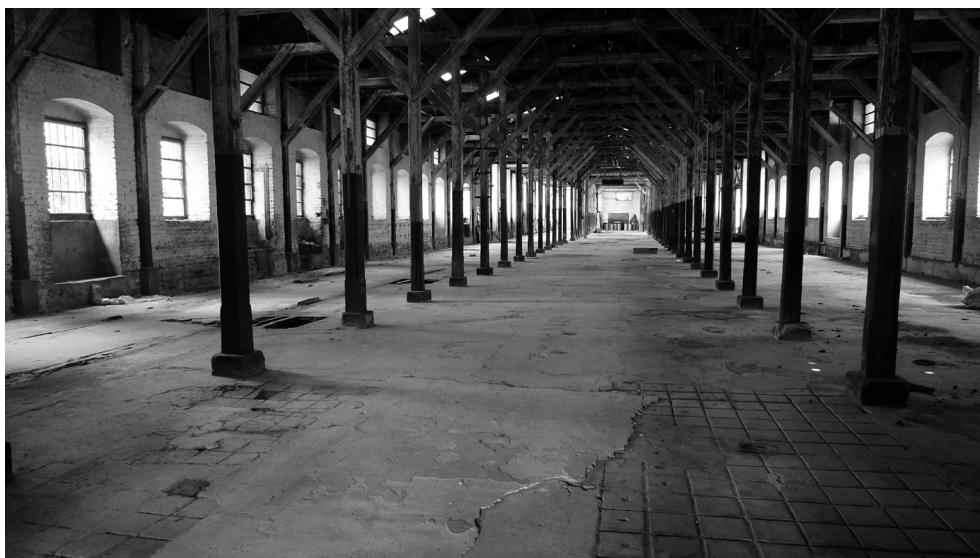


Imagen 3. Galpón de la fábrica, 2019. Fotografía: Yann Paré.

Este señor es don Arturo Benalcázar, tal vez han de conocer. Él cuenta un poquito la historia de este lugar. Él dice que vino casi de 16, 17 años, este señor, a trabajar aquí. Cuando el patrón, yo hablo de Pietro Miranda Lalama que era italiano, último casi de los patrones. Dice que, de aquí, cuando tuvo 18 años, le mandaron al cuartel. Vino. Él habla como llorando a veces cuando cuenta esta historia. ¿Por qué estoy contando lo de este señor don Arturo? Porque lamentablemente era de estar aquí conmigo. Pero está enfermo. Por eso no está aquí, lamentablemente. Dice: «Yo veía a mis compañeros como les maltrataba. Especialmente el don Pietro Miranda Lalama. A ustedes, a los indígenas. Cogían del pelo, dice, de aquí, así daba la vuelta, así, y sacaba, dice, de donde quiera, a veces cuando cualquier cosa pasaba, aquí en esta fábrica. Era, dice, cinturón negro, artes marciales. Y así mismo era boxeador, dice. Nadie le paraba. Por eso es que él aquí nos pegaba. Como quiera, dice, pero a mí nunca me topó, porque yo, dice, ver que a todos mis compañeros sean mestizos o especialmente indígenas trataban como que fueran animales, dice. Por eso yo formé el sindicato de todos los trabajadores, dice. Primero comenzó aquí, dice, aquí en esta fábrica San Pedro. Aquí yo formé, dice, el sindicato, porque como maltrataban, dice, a los trabajadores, aquí en esta fábrica». Único, lo que él dice que es que «A mí me da mucha pena, dice, por ustedes, por los indígenas especialmente, como el maltrato que hacían» (René Zambrano, 15 de junio de 2019).

El extrabajador Arturo Benalcázar ocupa un lugar destacado en la memoria colectiva de Otavalo, y René Zambrano se encarga de mantener vivo su testimonio, que da cuenta de una violencia que no se limitaba al espacio laboral, sino que permeaba todos los aspectos de la vida de los trabajadores. Las narraciones sobre Benalcázar no solo evidencian la violencia estructural ejercida en la fábrica, sino también los vínculos de poder que sostenían sus dueños, como Pietro Miranda Lalama, relacionado con el gobierno de Galo Plaza Lasso.

En uno de los episodios relatados por René, se cuenta cómo Benalcázar se enfrentó «a puñetazo limpio» con la policía para salvar a su hijo, que estaba preso. Según René, en esa ocasión se notificó por telégrafo que se debía dar la siguiente orden a la policía:

«Al señor Pietro Miranda Lalama nadie, ni siquiera tomen el nombre». Es la orden desde la Presidencia. Así de esa manera el poder que tenía este personaje, el dueño de esta fábrica; así los últimos dueños que fueron. Imagínese si al policía pega en su propio destacamento, a los trabajadores ¿quién le va a parar? Y el poder que tenía económico, todo (René Zambrano, 15 de junio de 2019).

Estos relatos forman parte de la mediación que René realiza en el museo. Su testimonio da cuenta del espacio masculino del trabajo, marcado por el orden, la autoridad, la violencia, la jerarquía y la discriminación racista. En este contexto, el museo viviente se transforma en un escenario de justicia simbólica, donde el recuerdo se convierte en una praxis política de la memoria, permitiendo construir,

conectar y cuestionar el pasado desde una perspectiva que centra las desigualdades históricas sostenidas en el tiempo. Por ello, la pregunta «¿quién le va a parar?» resulta clave para reflexionar sobre el reconocimiento de los derechos y la lucha por la dignidad de los trabajadores.

4. MUJERES, MEMORIAS Y VIOLENCIAS: TRABAJO FABRIL Y DINÁMICAS DE LA HACIENDA

El papel de las mujeres en el Museo Viviente Otavalango contrasta significativamente con el de los hombres, especialmente en relación con las lógicas del trabajo. Mientras que el discurso museológico destaca la memoria laboral masculina asociada a la Fábrica de Tejidos San Pedro, las mujeres están presentes en las prácticas cotidianas del museo, como la gestión de la cocina (comedor turístico), la administración, la comunicación, y las labores artesanales (tejidos). En el relato narrativo del museo, las mujeres suelen estar ligadas a los festejos y vestimentas tradicionales, así como a la labranza de la tierra y el cuidado de los animales.

Sin embargo, durante el evento de recuperación de memorias organizado por el museo, se recogieron testimonios significativos sobre el trabajo femenino en las haciendas, como los de Mercedes Panamá. Estos relatos evidencian una diferenciación de género tanto en el discurso del museo como en su función como espacio de memoria. Mientras que el escenario fabril era un ámbito predominantemente masculino, las haciendas constituían un espacio donde las mujeres indígenas trabajaban como sirvientas o en actividades agrícolas. En este contexto, las violencias retratadas incluyen la explotación sexual, traducida al español por Luzmila Zambrano a partir del testimonio de Mercedes, quien expresó en kichwa:

Compañeras, compañeros, lamentablemente pues algunas personas al no saber el kichwa de pronto, como digo, hasta les puede dar sueño de lo que Mama Mercedes habla. Pero de los que sabemos entender este idioma maravilloso de nuestros taitas, de nuestras mamas, un poquito de lo que ella decía es verdad. Muchos dicen que en la zona de Quichinche hay las haciendas, y en estas haciendas vivían niñas, vivían jóvenes, vivían mamas, tías. Y a esas mamas, a esas tías, les violaba el capataz, les violaba el mayordomo. Y de eso, algunas mamas nacieron. Y de eso, orgullosamente, Mama Mercedes Panamá, eso está hablando. Y sí, ahora yo digo, es guerrera, una compañera que defiende la medicina ancestral y siempre cuando nosotros vamos a la comunidad de Tangalí, donde ella vive, pues cuando vemos el [pueblo] de Tangalí y le vemos que la compañera está haciendo su baño ritual a la gente; o sea eso es mama Mercedes Panamá. Y por eso es por lo que le hemos invitado para que comparta su vida, comparta sus vivencias (Luzmila Zambrano, 15 de junio de 2019).

La mediación de Luzmila, al traducir del kichwa al castellano el testimonio de Mercedes Panamá sobre las violencias sufridas por las mujeres en las haciendas, destaca el potencial del museo como un espacio de autorrepresentación y resistencia crítica. Este acto desafía las narrativas etnográficas tradicionales, que han exotizado y descontextualizado las culturas indígenas, al enmarcar las experiencias de opresión fuera de su contexto histórico y social. En contraste, Luzmila, desde su posición como mediadora, conecta estas historias de violencia con prácticas contemporáneas de resistencia, como el trabajo de Mercedes Panamá en la medicina ancestral. Así, construye una narrativa que no solo denuncia las injusticias, sino que reivindica las luchas sociales desde una perspectiva de género. Mercedes, como partera y promotora de la medicina ancestral, comparte sus saberes y experiencias vinculados al cuidado de las mujeres durante el trabajo de parto. Su relato recupera una tradición que visibiliza el acompañamiento femenino y resalta la agencia de las mujeres indígenas en la construcción de redes de cuidado y resistencia.

Los testimonios de estas mujeres no solo hacen visibles las violencias de género diversas, sino que también abordan el racismo estructural que ha moldeado la sociedad ecuatoriana y la historia de las haciendas. Como señalan Patricia Hill Collins y Sirma Bilge (2019), la interseccionalidad es una herramienta fundamental para analizar estas experiencias, al permitir que las mujeres procesen eventos traumáticos y articulen sus estrategias de resistencia desde sus propias perspectivas. En este contexto, la reivindicación del kichwa, el habla de los abuelos y abuelas, el recuerdo de las múltiples violencias sufridas y la defensa de la medicina ancestral enriquecen el análisis crítico. Estas prácticas amplían el discurso sobre la memoria en el museo, transformándolo en un espacio para procesar traumas, sanar colectivamente y promover la autorrepresentación desde miradas plurales y decoloniales.

5. ORALIDAD COMO RESISTENCIA Y DESBORDE DE LO NACIONAL

La potencialidad de los museos comunitarios radica en su capacidad para posicionar una voz propia. En varios testimonios recogidos, se expresó un fuerte descontento hacia las prácticas de ciertas agencias de turismo e investigadores que, en ocasiones, distorsionan las realidades de estas poblaciones. Por ejemplo, se mencionó cómo algunos guías nacionales fabrican narrativas «exóticas» para atraer turistas, y se cuestionó el papel de antropólogos que han impuesto categorías exógenas. Ante estas prácticas, las comunidades insisten en la importancia de la autorrepresentación, argumentando que nadie puede hablar por el otro. En este contexto, este tipo de museos se convierten en espacios que permite a las comunidades expresarse y posicionarse sin intermediarios.

El museo, como dispositivo occidental creado en el siglo XIX, fue concebido inicialmente con una función pedagógica: formar al ciudadano y organizar la cultura

material en un marco visual. Este modelo disciplinaba a los cuerpos a través de recorridos silenciosos y pausados. Sin embargo, en experiencias como la del Museo Otavalango, esta lógica visual y comportamental es desplazada por la oralidad. Aquí, los objetos no son meros elementos de contemplación, sino puntos de partida para activar diálogos y transmitir conocimientos mediante la palabra. En este tipo de museos, el recorrido autónomo del visitante cede protagonismo a la mediación del guía, cuya palabra es central en la experiencia.

Aunque la disposición espacial del Museo Otavalango puede parecer convencional, el sentido del recorrido está definido por la mediación, quienes siempre provienen de las comunidades. Este trabajo es fundamental por dos razones: en primer lugar, porque transmiten memorias colectivas y, en segundo lugar, porque expresan cosmovisiones a través del idioma kichwa. Ambas dimensiones están profundamente conectadas y reflejan cómo las sociedades indígenas han recurrido a la oralidad como una estrategia de resistencia frente a los procesos de colonización y silenciamiento. Como señala Ariruma Kowii:

Ante la persecución y silenciamiento de la lengua, los portadores del conocimiento, su población se preocupó en desarrollar diversas estrategias de comunicación; de hacer de la oralidad, el principal instrumento de mantener su memoria y de depositar en ella los dispositivos necesarios para promover la insurgencia de la población (Kowii, 2019, p. 6).

En el Museo Otavalango, la experiencia es sensorial y viva. Por ejemplo, el sonido del violín acompaña las explicaciones sobre rituales funerarios, mientras que la sonoridad del kichwa se integra como parte esencial de la tradición oral. Este enfoque no solo refuerza el valor del idioma kichwa, sino que también convierte al museo en una estrategia para la transmisión y valorización de la lengua. Como sostiene Kowii:

La oralidad kichwa está blindada por la sonoridad y musicalidad al momento de narrar; por la intencionalidad de su contenido, así como la riqueza gestual que se hace presente el momento de narrar. La oralidad a través de las matrices culturales de su pueblo mantiene vigente la memoria cultural, histórica, artística de su población para ello se abastece de sus propios dispositivos culturales como el rol que cumple en la cultura kichwa los “achikyachik, los censores culturales” (Kowii, 2016) que son activadores de la memoria cultural, censores que se activan para rememorar la historia de su población (Kowii, 2019, p. 10).

Esta es una particularidad muy importante de estos museos porque recalcan en la centralidad de las personas que hacen el proyecto museal. En este sentido, los objetos son puntos de partida y no de llegada, porque permiten activar

conversaciones y discusiones desde lo «viviente» y, por otro lado, al tener un discurso que, mayoritariamente se ha apoyado en la tradición oral frente a la tradición escrita, permite la reactualización de los contenidos porque los diálogos se nutren de las situaciones cotidianas y las coyunturas del momento, por lo que se perciben experiencias de recorridos museales renovados. La traducción del kichwa al español en los relatos del museo no es un proceso neutro, sino que introduce nuevas capas de significado y mediación. Esta mediación impacta cómo los visitantes entienden las prácticas y los sentidos comunitarios.

El énfasis en la oralidad en los museos comunitarios como Otavalango contrasta con las prácticas de los museos nacionales, que a menudo perpetúan narrativas rígidas, estáticas y enfocadas en lo estético. El caso más emblemático es el Museo Pumapungo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador que se localiza en la ciudad de Cuenca. Este museo posee la colección etnográfica más importante del país con cerca de 11 000 bienes clasificados según categorías étnicas. Desde la década de 1990 este museo ha realizado una importante labor en relación con las comunidades representadas, fomentando su involucramiento en la investigación y en programas educativos. Sin embargo, el despliegue museográfico encuentra limitaciones al asumir lo multiétnico y pluricultural que se articula a través del discurso de nación y que, paradójicamente, parcela las diferencias étnicas invisibilizando diálogos, cruces e interferencias⁴.

El Museo Pumapungo utiliza dioramas y maniqués para representar a las comunidades según su ubicación geográfica. La museografía ubica a los bienes culturales a manera de escenificación de la vida cotidiana y de las festividades. Se presentan como imágenes fijas que no dicen de la movilidad cultural y los cambios que se producen en el tiempo. Tampoco permiten intercambios porque se representan como culturas cerradas. En este museo el énfasis es la cultura material por lo que se deja de lado la dimensión histórica y las cosmovisiones.

Frente a estas narrativas rígidas, los museos comunitarios representan un desborde: son espacios de pervivencia, actualización constante y posicionamiento desde lo local. Aunque también utilizan recursos museográficos tradicionales, la diferencia radica en los procesos de activación que promueven el diálogo y la participación. En lugar de ser repositorios de objetos, estos museos son escenarios vivos que valoran la interacción humana, permitiendo la construcción colectiva de significados y la revalorización de las identidades. En este sentido, estos museos trascienden las limitaciones del discurso nacional, convirtiéndose en instrumentos

⁴ Esta problemática se evidencia en la reserva del museo que alberga una gran cantidad de objetos que generan ruido con respecto a filiaciones étnicas y que son catalogados a partir de la categoría «mestizo». Sobre esta categoría ver el proyecto artístico «Historia testis temporum est» (2018) de Pamela Cevallos para la XIV Bienal de Cuenca, que trabajó con la colección del Museo Pumapungo. <https://www.pamelacevallos.net/historia-testis-temporum-est>

políticos y educativos que reivindican las voces de las comunidades y fomentan un diálogo crítico y transformador.

6. REFLEXIONES FINALES

Este estudio nos ha permitido mirar cómo el Museo Viviente Otavalango trasciende las concepciones tradicionales de los museos institucionales al configurarse como un espacio dinámico y en constante flujo, donde convergen relaciones simbólicas, políticas, económicas y culturales entre diversos actores, como el turismo, la academia, el gobierno, la cooperación internacional y la comunidad local. Este enfoque integral entrelaza lo material y lo inmaterial, redefiniendo lo comunitario como un continuo de interacciones complejas. Además, su concepción y prácticas responden a una historicidad específica enmarcada en los procesos sociales y antropológicos de la región de Imbabura. Desde esta posición, el museo asume una crítica anticolonial que confronta las representaciones tradicionales de la alteridad impuestas por el escrutinio científico y las reinventa en estrategias comunitarias que subvierten las narrativas hegemónicas, devolviendo agencia y voz a los pueblos originarios.

En este contexto, el Museo Viviente Otavalango trasciende la función convencional de preservar el patrimonio al configurarse como una herramienta crítica de descolonización y autorrepresentación. Encontramos resonancias con la noción de lo *ch'ixi* desarrollada por Silvia Rivera Cusicanqui (2018), entendida como una práctica epistemológica y política que no busca homogeneidad, sino que reconoce las tensiones y contradicciones como fundamentos de su existencia. A través de las prácticas colectivas de las familias Kichwa-Otavaló, se gestan saberes regenerativos que subvierten las narrativas hegemónicas, despojándolas de su solemnidad y transformándolas en experiencias significativas que revalorizan la realidad viva. Este proceso implica reconstrucciones continuas con implicaciones complejas dentro y fuera de las comunidades, dando lugar a formas de autorrepresentación inestables, negociadas y siempre en construcción. Así, el museo se erige como un espacio de conocimiento y memoria que cuestiona y replantea las estructuras coloniales, transformándolas en dinámicas comunitarias capaces de resignificar la historia y el territorio desde una praxis crítica y situada.

En síntesis, en esta experiencia museal, la fábrica textil en ruinas opera como una poderosa metáfora de la historia del trabajo de hombres y mujeres Kichwa-Otavaló. Su estado decadente no se limita a ser un objeto de contemplación pasiva ni sigue las lógicas tradicionales de conservación patrimonial. Como señalan Márquez, Bustamante y Pinochet (2019): «En una era de temor y negación de la memoria, la ruina abre la posibilidad de recordar, ella inscribe la experiencia en una materialidad donde aún podemos o queremos reconocer lo sucedido» (p. 113). En este senti-

do, las ruinas de la fábrica se convierten en escenarios activos, capaces de inscribir en sus paredes, a través del sonido, los recuerdos de años de trabajo, violencia, discriminación racista y desigualdad social. Estos testimonios, narrados por René Zambrano y otros mediadores, sirven como recordatorios de las luchas vividas hace apenas cuarenta años, durante el retorno a la democracia en 1979, y mantienen vivo el debate en torno a los derechos y la justicia social. Así, la ruina permite construir una nueva forma de existencia en clave de «imaginación anti-colonial». Como lo expresa el *Manifiesto indígena anti-futuro* (2023): «No es una reacción subjetiva al futurismo de la colonia; es nuestro futuro anti-colonizador. Nuestros ciclos vitales no son lineales, nuestro futuro existe sin tiempo. Es un sueño sin colonizar».

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartolomé, O., Zabala, M. E., Casado, L. y Jeria, V. (2019). Dossier: Nueva Museología, Museología Social. *Revista Del Museo De Antropología*, 12(2), pp. 123-128. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v12.n2.25236>
- Hill, P. y Bilge, S. (2019). *Interseccionalidad*. Madrid: Ediciones Morata.
- Kowii, A. (2019). Pedagogía y memoria de la oralidad en el mundo kichwa. De la oralidad a la escritura. De la escritura a la oralidad. *Paper Universitario*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Lavado Paradinas, P. (2015). La museología social: en y con todos los sentidos. Hacia la integración social en igualdad». *Her&Mus. Heritage & Museography*, [en línea], 16, pp. 55-68. <https://www.raco.cat/index.php/Hermus/article/view/313258>
- Mairesse, F. (2018). Política y poética de la museología. *ICOFOM Study Series*, 46, <https://doi.org/10.4000/iss.834>
- Márquez, F., Bustamante, J. y Pinochet, C. (2019). Antropología de las Ruinas. Desestabilización y fragmento. *CUHSO*, 29(2), pp. 109-124. <https://doi.org/10.7770/cuhso-v29n2-art1852>
- Morales, L. (2019). Conocimiento, rito y placer en la museología. En *Museología crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock*. México: British Council/ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / MUAC.

Nación Mapuche. Un manifiesto Indígena anti-futurista: «¿Por qué podemos imaginar el fin del mundo, pero no el fin del colonialismo?» *Resumen Latinoamericano*, [En línea] 11 de julio de 2023. URL: <https://www.resumenlatinoamericano.org/2023/07/11/nacion-mapuche-un-manifiesto-indigena-anti-futurista-por-que-podemos-imaginar-el-fin-del-mundo-pero-no-el-fin-del-colonialismo/>

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Saint-Geours, Y. (1994). La Sierra Centro Norte (1830-1925). En J. Maiguashca (ed.), *Historia y región en el Ecuador 1830-1930* (pp. 143-188). Quito: Corporación Editora Nacional.

Soasti, G. (1991). Obrajeros y comerciantes en Riobamba (s. XVII). *Procesos: revista ecuatoriana de Historia*, 1, pp. 5-22.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática de las Américas*. Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado.

