

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

Memoria social y actores en la producción de la indumentaria en Quito contemporáneo

Entre lo artesanal y lo industrializado

Gabriela Carolina Lombeida Freile

Tutora: Alicia Ortega Caicedo

Quito, 2019



CLAÚSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Gabriela Carolina Lombeida Freile, autora de la tesis intitulada “Memoria social y actores en la producción de la indumentaria en Quito contemporáneo: entre lo artesanal y lo industrializado”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

Fecha: 16 de abril de 2019.

Gabriela Carolina Lombeida Freile
CC: 171602019-1

Resumen

Este estudio es un análisis descriptivo y comprensivo de la industrialización de la moda y la producción de vestuario en Quito, a partir del análisis de tres casos específicos de este sector productivo: la Cámara de Diseñadores del Ecuador que permite comprender las dinámicas del sector industrial; el Proyecto Runway que nació de la necesidad de visibilizar las propuestas de diseñadores de moda ecuatorianos; y finalmente, la voz de una diseñadora de moda que trabaja artesanalmente. Con base en estas perspectivas, la presente investigación constituye un esfuerzo que tiene como fin activar la memoria social de un sector productivo que no ha sido analizado desde los estudios de la cultura. En ese sentido este trabajo analiza cómo estos actores se conciben como sector productivo, en el marco de la industrialización de la moda y las lógicas de la mundialización, desde un enfoque de género. De esa manera esta investigación pone en discusión las transformaciones sociales y culturales de una actividad productiva que se adapta a las lógicas del mercado que, instituido por las industrias culturales, delimita las formas de producción y consumo.

Palabras clave: memoria social, usos y consumo, perspectiva de género, indumentaria, industrias culturales, saberes, haceres y oficios.

DEDICATORIA

A mi abuela Hertha

—no me dijo nada, y se fue sin darme tiempo de decirle que me enseñó casi todo—

A mis padres, Gonzalo y Hertha

A mis hermanos

A Guido

A Amparo

A Giovanna B.

A la vida

AGRADECIMIENTO

Alicia Ortega Caicedo

Giovanna Buchelly

Marisol Romero

Cristina Maldonado

Marco Buitrón

Narcis Herrera

José Ruiz Palacios

Georgina Almagro

Pamela Gatica

Xavier Díaz

Carlos Soliz

María Augusta Espín

Soledad Vinueza

José Zamora

Aída Lombeyda

Rafael Polo

Edgar Vega

Alejandro Aguirre

A los amigos

Tabla de contenido

Introducción.....	13
1.1. Enfoque y marco conceptual.....	17
1.1.1. La mundialización de la cultura en la producción de indumentaria.....	17
1.1.3. La producción de indumentaria con enfoque de género	19
CAPÍTULO 1	25
Memorias y trayectos de la producción de indumentaria en Quito en el contexto de la industrialización y mundialización	25
1.1. Memorias de la producción de indumentaria en Quito.....	25
1.2. Los haceres, saberes y oficios adaptados o remplazados.....	31
1.2. Asuntos de uso y consumo: Entre lo artesanal, lo independiente y lo industrializado	41
CAPÍTULO SEGUNDO	47
El rol de género en el diseño, producción y consumo de indumentaria	47
2.2. Rol de género en el trabajo doméstico y el trabajo remunerado. (Negación. Aprendizajes. Adaptaciones. Continuidad).....	55
2.3. La presencia gay en el diseño de moda	62
Conclusiones.....	69
Lista de referencias.....	75

Introducción

El presente estudio es una descripción y análisis de las prácticas y representaciones sociales de la producción de indumentaria, a partir de la activación de la memoria social de un sector productivo que se afirma sobre la base de distintos conocimientos, saberes y oficios. Esta investigación busca visibilizar las prácticas, usos y consumos de una actividad que se desarrolla desde diferentes estructuras organizativas; para ello se realiza el análisis de distintos testimonios que recuperan la memoria desde los recuerdos, los olvidos, las presencias, las narrativas y los actos de un grupo humano que se construyen a lo largo del tiempo, específicamente, voces vinculadas a la producción de indumentaria y a la industria textil.

Vale resaltar que el tema de la moda no ha sido profundizado desde la academia -la comprensión e interpretación de un campo social que se construye en base a la moda y el vestuario como objeto significativo-. En ese sentido la importancia de este estudio, en el cual recurre a la memoria social como campo de exploración, para indagar en las dinámicas y procesos que conectan históricamente en el fenómeno de la producción de vestido en el país. Esto en la necesidad de vincular diversas voces a la descripción del trabajo, a fin de sistematizar las experiencias de vida, las perspectivas que dan cuenta de la problemática de los haceres y quehaceres de la moda a nivel local, en Quito; así también, en función de profundizar en los usos del vestido desde lo particular y lo masificado en la producción.

La producción del vestido evidencia una de las formas de expresión cultural más importantes para comprender las significaciones asociadas a procesos de identificación social. En ese sentido la activación de la memoria social tiene también valor significativo para el análisis, a fin de profundizar desde las representaciones sociales cómo los sujetos se identifican desde el vestido y cómo se define culturalmente la producción del vestuario en la ciudad de Quito.

En ese contexto, esta investigación es al mismo tiempo una reflexión sobre las tendencias globales de la moda y su incidencia en la producción del vestido local. Es un estudio sobre las formas de apropiación simbólica y reinenciones sociales que los actores

de esta actividad productiva estructuran en lo cotidiano. Tema que implicó generar una comprensión y análisis de cómo funciona este campo social desde un enfoque de género, para hacer inteligible, desde la voz de sus actores, cómo se estructura las lógicas de la masculinidad y feminidad en la dinámica del trabajo de producción de indumentaria y en los oficios. Aquellas estructuras que reproducen estereotipos que distinguen y diferencian lo femenino de lo masculino desde la heteronormatividad, configurados por actos performativos en lo cotidiano (Butler 1997). Se trata de reflexionar sobre las formas de identificación de género que se evidencian tanto en la producción como en el consumo de indumentaria.

Mi interés por observar desde las ciencias sociales este campo surgió a partir de un proceso vivencial de trabajo que realicé cuando estudié diseño de moda a inicios de 2000 y emprendí un negocio de ropa con mis diseños. A partir de esa experiencia nació la motivación por profundizar mi investigación en el mundo de la confección y creación de indumentaria textil. Posteriormente, amplié mis estudios a otras aristas de esa experiencia, a lo largo del desarrollo de mi tesis de pregrado como Comunicadora Social con el trabajo de investigación: “Los usos y formas de identificación social del vestido en las culturas urbanas de Quito” (Lombeida 2013). Todas estas inquietudes académicas se vieron fortalecidas cuando realicé la Maestría en Estudios de la Cultura, en la Universidad Andina. Gracias a la estructura de este campo de estudio y el enfoque teórico multidisciplinario y transdisciplinario de la maestría de estudios de la cultura, asumo el aporte fundamental de mi investigación, en consideración al valor de la voz de los sujetos, sus prácticas y relaciones que en definitiva determinan la orientación y el sentido social de este trabajo.

Con este antecedente se realizó el presente estudio, por una parte, desde la empatía personal que tengo hacia este tema y por otro lado como una continuación a la investigación que desarrollé anteriormente en la tesis de pregrado. Por ser pocas las investigaciones realizadas alrededor de este tópico, desde los estudios de la cultura,¹

¹ Algunas tesis y tesinas que trabajan el tema de la moda y vestido tanto a nivel local o regional, son estudios que privilegian el análisis técnico de marketing y mercadeo (Rivera 2015), trabajos que desarrollan balances económicos del consumo de vestuario (Lovato 2014), estudios sobre diseño organizacional de artesanos de la costura (Herrera 2013), estudios donde se considera el tema de la cosmovisión andina en el mundo artesanal (Guairacocha 2016), sobre arte y su vinculación con la

consideraré de suma importancia realizar un estudio que permita visibilizar, desde un análisis descriptivo y comprensivo, cómo se construyen las dinámicas culturales de los actores que conforman la producción de vestido en el Quito contemporáneo, desde el 2015, año que se conforma la Cámara de Diseñadores del Ecuador y el Proyecto Runway.

Es importante decir que el contexto que constituye el ámbito de la producción de indumentaria es la moda, la misma que se concibe por su realidad efímera y cambiante, como una actividad que sufre constantes mutaciones que responden a intereses y presiones del mercado. En ese marco, las reflexiones sobre esta temática se constituyen al hecho de que diseñar y hacer indumentaria son procesos culturales y productivos que se definen por el mercado: escenario que incluye la participación de diversos actores entre el margen de la fabricación y las lógicas del consumo. En la producción se contrata o subcontrata personal calificado para que cumpla determinada función, con titulación escolar o no; personas que a través de sus conocimientos y saberes, heredados o aprendidos, aportan estándares de calidad y exclusividad a la prenda, en sus acabados y detalles. Así, este sector productivo se define como una práctica de diferentes procesos que se delimitan desde una lógica de industrialización o mediante otras dinámicas como el diseño independiente o la creación artesanal. Vale añadir que esta investigación es también un esfuerzo por mostrar las prácticas y conocimientos que los agentes de la producción de indumentaria – industrializada, independiente y artesanal– realizan. En ese sentido trabajé con diferentes gremios y actores, a fin de establecer sus relaciones, su posición social y cultural. La investigación se inscribe en el marco de una sistematización que consolida estos ámbitos de la producción, sobre el análisis de tres casos particularmente:

En primer lugar desde la perspectiva de la Cámara de Diseñadores del Ecuador, a partir del testimonio de una integrante de esta organización, Giovanna Buchelly que además es directora del Instituto de Diseño y Moda (DISMOD), diseñadora de moda con 40 años de experiencia en producción de indumentaria y promotora de diseñadores a nivel nacional e internacional. Desde esa perspectiva una tarea de esta investigación fue mostrar la experiencia acerca de la industrialización de la indumentaria a nivel local y sus efectos en el mundo artesanal. Resulta de mucho interés para este trabajo, hacer inteligible cómo ciertos saberes u oficios han sido olvidados o reemplazados por maquinaria especializada,

moda (García 2014), relacionados a la inserción de diseñadores a las ferias independientes (Insuasti 2013).

dinámica que además evidencia las lógicas de la reinención de los oficios a través del tiempo en lo cotidiano.

En segundo lugar, se incluye el testimonio de actores que se afirman en la gestión del diseño de moda independiente, específicamente sobre el Proyecto Runway que es una plataforma de comercialización de propuestas de diseño del país. Esto, con el fin de integrar al análisis y descripción las lógicas organizativas de diseñadores de la producción de indumentaria, para comprender sus redes de trabajo y estructuras asociativas. Para ello, trabajé con Marisol Romero quien es diseñadora de moda e integrante del Proyecto Runway desde el 2015, además, coordinadora de la mención de diseño de moda de la Universidad San Francisco de Quito.

En tercer lugar, se incluyó la voz de Cristina Maldonado, diseñadora de moda independiente, quien ejerce desde hace 20 años el oficio de la costura. La elección de estos actores responde al interés en profundizar en las dinámicas del trabajo artesanal que da cuenta de las estrategias de subsistencia de artesanos y diseñadores independientes, que realizan su trabajo en talleres ubicados en diferentes barrios de la ciudad.

Adicionalmente, se incluyó al proceso de estudio la voz de otros actores que en la medida del desarrollo del trabajo de campo surgieron: sastres, modistas, diseñadores, artesanos y empresarios, fueron los sujetos que complementaron el trabajo desde sus experiencias y criterios. Las decisiones respondieron a un proceso dialógico entre teoría y práctica que fue de suma importancia para la sistematización de la experiencia. Así, fue posible profundizar en las representaciones y prácticas de dichos saberes y oficios de la producción del vestido, como también en las formas de consumo que ese proceso demanda. Se trató de una experiencia de observación y análisis descriptivo de la creación artesanal y su inserción a las dinámicas de producción e industrialización de la confección de indumentaria: aspecto que no deja por fuera el desarrollo y mediación de la tecnología y las dinámicas del mercado.

En ese contexto, el objetivo general de esta investigación se definió en describir, comprender y analizar cómo la industria de la moda y las dinámicas del mercado inciden en la reinención y adaptación de los saberes, haceres y oficios de la producción de indumentaria en Quito. Adicionalmente, –como objetivos secundarios– el trabajo consistió en describir y analizar cómo se construyen históricamente las dinámicas de los actores en

el marco de la mundialización e industrialización. Así mismo, fue de mi interés describir, analizar y comprender cómo incide la industria cultural en la configuración de identificaciones sociales, en relación con la creación de indumentaria industrializada, independiente y artesanal del mercado local de Quito.

Finalmente –desde un enfoque de género– la investigación se concentró en reflexionar y describir cómo se reproducen los roles de género (las lógicas de la masculinidad y feminidad que se construyen con la heteronormatividad) en los usos, consumo, diseño y producción de indumentaria.

1.1. Enfoque y marco conceptual

1.1.1. La mundialización de la cultura en la producción de indumentaria

Es fundamental para la comprensión del campo de la producción de indumentaria y sus formas de consumo reconocer que el vestido es un objeto cultural que construye procesos de identificación social en la relación de lo global y lo local en la cultura. La heterogeneidad cultural se define en estas dinámicas, en la relación que producen las estructuras del mercado, en la incidencia de la industria de la cultura y el sistema de producción. En ese contexto, observé este campo de estudio -la producción de indumentaria- en el marco de la expresión que emerge y se delimita por la mundialización de la cultura que responde a lo diverso en vez de uniformizar y “designa aquella circulación de productos culturales a escala global” (Warnier 2001, 5).

Cabe señalar que la noción de mundialización parte de dos perspectivas controvertidas. Por una parte, la promesa democrática de unidad de una cultura universal y, por otro lado, la pérdida de identidad por la trasmisión ideológica de los aparatos del capitalismo. Otro elemento que Warnier añade a ese proceso comprende a los sistemas industriales de producción como vehículo de difusión y mercantilización de la cultura, lo cual le quita el privilegio exclusivo de esa incidencia a las industrias culturales (Warnier 2001). Este debate de fondo sugiere pensar la mundialización de la cultura como una urdimbre, como un tejido cultural que se hace tangible en las relaciones globales, y que permite la configuración de otras formas de identificación que se resemantizan con significaciones foráneas: la cultura es una expresión diversa que se estructura desde distintos orígenes y modos de identidad, los mismos que se perciben y narran en la lógica

de temporalidades amalgamadas, donde los sujetos conviven y recrean sus universos culturales (Martín-Barbero 2002).

Tanto las industrias culturales como las no culturales otorgan a las prácticas de consumo la producción de sentido que propicia la identificación social. Así se ejerce la transnacionalización de la cultura que recompone lo local desde lo global, por medio de las tecnologías comunicacionales. A decir de García Canclini ese proceso se recrea en “las culturas urbanas, junto a las migraciones y el turismo de masas que ablandan las fronteras nacionales y redefinen los conceptos de nación, pueblo e identidad” (García Canclini 2001, 45). Lo cual evidencia que en la relación entre cultura y consumo se ven inmersas distintas formas de apropiación simbólica, en los usos que adquieren los productos.

En el funcionamiento del mercado mundial de bienes culturales se configuran los saberes, conocimientos y haceres de la indumentaria, en una estructura y dinámica de mercado cultural mundializado (Warnier 2002). En ese marco se comprende los cambios históricos de los oficios que estas prácticas de trabajo establecen, en la realidad efímera que produce el mercado de la moda. De esa manera, el cuerpo vestido representa distintos rasgos históricos que forman parte de contextos sociales, culturales y económicos distintos. En la ropa se puede mirar aquellas transformaciones que surgen a efecto de la mundialización y la acción de la industria en el orden de la cultura (Ortiz 2004).

Adicionalmente, la mundialización es parte las transformaciones históricas que la industria genera en los sistemas de producción y el trabajo. En esa dinámica se observa cómo diversas prácticas y oficios han sido reemplazados por la mecanización y el desarrollo de la tecnología. Esto marca elementos distintivos de las capacidades de los artesanos y sus oficios; por otro lado, evidencia los límites económicos que el campo artesanal tiene para su desarrollo, por el nivel limitado de producción que puede alcanzar frente a la manufactura industrial. También, este proceso evidencia el surgimiento de otras formas de consumo que transforman las lógicas del mercado –sin afectar estructuralmente a las dinámicas del capital- a través de la reutilización de productos en el comercio de prendas de medio uso. Así la mundialización se define como un espacio de relaciones económicas y sociales que forman parte de la diversidad cultural de un lugar (Garretón 2008), un espacio donde perviven redes sociales de artesanos y obreros enmarcados en distintas lógicas de producción y consumo: redes que denotan y caracterizan la dimensión heterogénea de la cultura.

1.1.3. La producción de indumentaria con enfoque de género

Lo masculino y lo femenino son nociones socioculturales que definen los roles sociales y hacen del cuerpo un objeto sexualizado. Así se construye socialmente las diferencias de género en lo cotidiano, mediante actos de performatividad como menciona Judith Butler, “en la obligatoriedad de repetir unas normas que son anteriores al sujeto, y que éste no puede desechar voluntariamente” (Butler 2002, 11). La crítica al esquema patriarcal surge de esa discusión: del esfuerzo por comprender al género como una construcción cultural. Es una crítica al orden social que organiza la realidad desde categorías binarias que connotan significaciones sobre el ser hombre y ser mujer, sobre la naturaleza y la cultura, el mundo de lo público y lo privado, la noción de lo inferior y superior (Tubert 2004). Se trata de una crítica a la construcción social dicotómica del género, se asume además como una postura política que pugna contra el determinismo biológico que crea formas de exclusión, marginalidad y violencia. Es clave decir que el origen fundamental de esta perspectiva parte de la construcción histórica del pensamiento feminista.

Las diferencias que definen al cuerpo sexualizado se establece mediante un conjunto de creencias, sentimientos, valores y conductas de carácter social e histórico, de representaciones sociales naturalizadas en instituciones como el estado, la familia, la escuela, la iglesia, los medios de comunicación, el trabajo. Lo cual, a decir de Joan Scott, articulan la percepción y la organización social mediante rasgos de jerarquización y valoración que estructuran las actividades de hombres y mujeres.

Los conceptos de género como referencias objetivas estructuran la percepción y la organización concreta y simbólica de toda organización social. Puesto que estas referencias establecen la distribución y el poder (el control diferenciado sobre los recursos materiales y simbólicos) el género se halla involucrado en la misma construcción del poder. (Scott 1999, 37 y 38).

En el campo de la producción de indumentaria, lo que menciona Scott se observa en el trabajo artesanal y el carácter de los oficios: en los roles de trabajo que se establecen mediante normas de discriminación y exclusión. Un proceso que muestra que el género es un conjunto de contenidos y significados que las sociedades atribuyen a las diferencias sexuales. Por otra parte, en el marco del trabajo de diseño de moda se observa una ruptura

con esa concepción binaria, donde el género además de expresar las nociones sociales de lo masculino y lo femenino considera otros géneros posibles desde lo GLBTI.

En el marco de ese sistema estructural existen lógicas de infravaloración de identidades que se instituyen desde las diferencias de género de lo masculino y femenino, en la generación de estereotipos que surgen de normativas que naturalizan las percepciones en construcciones jerárquicas. Este hecho se estructura mediante prácticas ritualizadas que reproducen relaciones excluyentes de infravaloración de lo femenino, desde nociones biológicas. En esa perspectiva lo femenino es sinónimo de debilidad, es una percepción asociada a la noción de naturaleza, al ámbito doméstico y la crianza de los hijos. El cuerpo sexualizado, desde lo femenino, se construye en la infravaloración del determinismo biológico que carga con la estructura simbólica de roles sociales abyectos al ámbito de lo privado y la reproducción. Es así cómo el género se encarga de señalar construcciones culturales, “en la entera creación social de ideas sobre los roles apropiados de la mujer y del hombre (...) como una categoría social que se impone sobre los cuerpos sexuados”. (Scott 1999, 22)

En ese contexto consideré importante mirar el campo de la producción de indumentaria desde el análisis que contempla la heteronormatividad como condición de la construcción social de género. Esto, en relación al cómo se comprende la identidad desde conceptos como sexo, género y sexualidad. Aspecto que en la dimensión cultural le dan carácter a la noción de persona desde “normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas”. (Butler 2007, 71 y 2) Este proceso de heterosexualización del deseo –como lo define Judith Butler– determina la condición de lo femenino y lo masculino desde diferentes atributos que están en la matriz cultural de la identidad de género. Hecho que además hace inteligible la existencia de otras identidades que no son consecuencia del sexo ni del género, en una relación política que se afirma mediante leyes culturales que normativizan el significado de la sexualidad (Butler 2007). De esa forma comprendo cómo se estructuran los cuerpos sexuados desde diferentes elementos simbólicos, en los cuales se crean patrones de belleza y códigos culturales que vinculan a la moda, el vestir y la producción de indumentaria, a través de objetos que tienen su propio lenguaje en las relaciones cotidianas. Desde ese enfoque las diferencias de género se muestran de forma práctica, en consideración a que en el vestido se recrean modos de representación masculina y femenina, tanto en la producción como en el

consumo. Esta carga de atribuciones simbólicas que devela formas representativas del ser hombre o mujer se evidencia en diferentes prácticas de este campo de estudio. Las diferencias e identificaciones de género se muestran en la condición de los oficios, en la estructura de roles en el trabajo, en la definición de estereotipos alrededor de la creación del diseño de moda y en las estéticas corporales que permiten establecer modelos de belleza normativos desde los cuales se produce indumentaria. De esta manera, la relación entre prenda y confección, entre cuerpo e identificación social, entre género, diseño y creatividad, son nociones que se enmarcan en prácticas sociales donde las identidades de género atribuyen el carácter de la distinción del trabajo, desde el cuerpo que se recrea en la cultura.

Acopio y procesamiento de la información

La importancia de la memoria

Toda trayectoria de vida es social, eso explica que la memoria está inserta en tramas culturales, relacionales e institucionales de los distintos grupos humanos, ubicados en contextos sociales específicos (Jelin 2002). En ese sentido este trabajo es un esfuerzo por activar esa memoria social que define las prácticas presentes y futuras de personas y grupos que se direccionan desde esas estructuras del pasado hacia el campo de la producción de indumentaria que es el objeto de análisis de este trabajo. Mi intención con este trabajo no es crear un documento que parta de una visión de veracidad y legitimidad social en relación con este campo de estudio, sino redescubrir esos trayectos vitales que existen frente a la producción de indumentaria enmarcados en disputas sociales, recuerdos, olvidos y actos que se desprenden de narrativas, gestos y silencios en los intersticios de una historia no contada. Una historia que profundiza en los saberes y emociones de un grupo humano de trabajadores artesanos de la indumentaria, que pervive de su conocimiento en el marco de una estructura de mercado global con la cual se disputa su existencia.

En ese sentido, se llega a comprender el motivo y el fin de activar la memoria de este sector social: no se trata de hacer –como dice Todorov– un culto a la memoria por la memoria, ya que eso sería volverla estéril (Todorov 2008), sino de hacer visibles aquellos

saberes y conocimientos sociales de este sector productivo por medio de la memoria. Activar la memoria es así un proceso de profundización sobre aquellas prácticas y representaciones individuales y colectivas dispersas, para remover desde sus procedencias aquellas realidades que se perciben inmóviles. Por ello, activar la memoria en este caso es un ejercicio de observación de narrativas presentes que, en el ámbito de la indumentaria, evidencian reflexiones importantes acerca de ciertos procesos productivos, en las formas de adaptación y disputa que el sector tiene en la estructura del mercado y sus formas de organización colectiva.

Así, metodológicamente, se utilizó el método etnográfico y biográfico para acceder a la información, con base en diferentes técnicas metodológicas que se aplicaron de acuerdo a la dinámica del trabajo de campo. La observación participante fue una de las técnicas que apliqué en los sitios de trabajo de los artesanos de la costura, a fin de comprender el espacio y sus acontecimientos, en relación con la información que las prácticas cotidianas de estos grupos generan para la sistematización del trabajo. Esta técnica es fundamental para obtener información en los estudios culturales porque –como dice Rosanna Gubert– permite conceptualizar las actividades, en el supuesto de que la presencia del investigador es un aspecto importante para la recolección de datos y su reflexividad en la sistematización.

La percepción y la experiencia directas –ante los hechos de la vida cotidiana de la población en estudio, espacio– con sus niveles de explicitación, garantiza, por una parte, la confiabilidad de los datos recogidos y, por la otra, el aprendizaje de los sentidos que subyacen tras las actividades de dicha población. (Guber 2004, 109)

En ese sentido, la observación participante fue útil en este estudio para acceder a los sistemas de relaciones de este grupo, en la lógica de los esquemas culturales que se definen en los discursos y prácticas, en los códigos, el lenguaje y las experiencias que definieron el trabajo de campo. Por otra parte, se utilizó la técnica de la entrevista en varios encuentros con cada uno de los actores que forman parte de este trabajo, quienes a su vez ayudaron a establecer una relación con otros actores que ayudaron a complementar el estudio. De esta manera, se realizaron entrevistas a profundidad, semiestructuradas, direccionadas y no direccionadas. La finalidad de fondo, como estrategia de acercamiento al campo de estudio fue generar un diálogo más que una entrevista de pregunta respuesta, una serie de conversaciones en torno de las actividades que cada uno de los actores en

cuestión ha realizado y desarrolla cotidianamente. La intención de este tipo de acercamiento fue abordar la temática desde los afectos, conocimientos, en el sentido y significado que los actores otorgan a la producción de indumentaria. Se trató de un ejercicio de análisis de información desde distintas fuentes orales, documentales, de archivo, en fotos y libros, donde la activación de la memoria fue una estrategia analítica de acuerdo a una narración crítica del proceso en vinculación a redes (Lovera 1988).

La investigación se realizó en seis meses de trabajo, ubicados desde julio a diciembre de 2017. Inicialmente, se realizó el estado del arte a fin de conocer el trabajo académico desarrollado sobre esta temática, adicionalmente se procedió a recabar información teórica, la misma que permitió establecer el enfoque académico desde los estudios culturales. Posteriormente, el trabajo consistió en desarrollar un proceso de acercamiento al campo desde dinámicas de reflexividad entre teoría y práctica. En ese proceso no se presentaron inconvenientes en el acceso a la información, hubo mucha apertura de parte de los actores, lo cual facilitó la investigación y abrió otros canales de información valiosos para la sistematización.

El primer capítulo expone una descripción y análisis del entramado social, cultural y productivo del campo de la producción de indumentaria. Es una descripción de las transformaciones sociales e históricas de este campo productivo, a través de las voces de los actores que conformaron este estudio. El capítulo privilegia el análisis del proceso histórico de la industria y de las organizaciones sociales de sastres y modistas, el análisis de las redes vinculantes que existen entre los oficios del campo artesanal y el desarrollo de la industria, en sus procesos de adaptación y disputa frente a las lógicas del mercado.

En el segundo capítulo se realizó un análisis de este campo social desde la perspectiva de género, a fin de reconocer en las prácticas y representaciones de los sujetos de estudio las estructuras excluyentes y discriminatorias que invisibilizan el trabajo de las mujeres, condicionan el trabajo de los obreros y perpetúan los estereotipos de género. Por otra parte, también se desarrolló un análisis acerca de las representaciones sociales relativas a la presencia *gay* en la producción de indumentaria.

Por tanto, la producción de vestuario en Quito ha sido un tema de estudio que da lugar a la adquisición de nuevos entendimientos sobre las transformaciones económicas, culturales y sociales de este sector productivo. Así también, permite reflexionar desde un

enfoque de género sobre la participación de la mujer en las dinámicas de este trabajo, la lógica de la masculinidad y feminidad y el imaginario que se teje en torno a ser *gay* en esta industria. Por otra parte, fue un estudio importante para explorar en la realidad cultural de este campo productivo, en la cual se construyen prácticas sociales respecto de la producción, usos y consumos de moda en el vestir.

CAPÍTULO 1

Memorias y trayectos de la producción de indumentaria en Quito en el contexto de la industrialización y mundialización

1.1. Memorias de la producción de indumentaria en Quito

El vestido es un objeto cultural que se estructura en la inmediatez del consumo y lo efímero de la moda. No se trata de un objeto que cumple simplemente la función de cubrir el cuerpo; se reproduce en la complejidad de la dimensión de la cultura, en sus cambios y condiciones diversas. En ese margen de transformaciones constantes –derivadas de las dinámicas de las industrias culturales y la lógica del mercado y sus formas de consumo– es donde la actividad productiva de la indumentaria, artesanal o industrial emerge. Artesanos, diseñadores, obreros de la costura, productores y empresarios, conforman esta área, estructurada por dinámicas y condiciones históricas que se hacen inteligibles por medio de la activación de la memoria. Así se comprende este campo productivo, en un sistema de relaciones e intercambios materiales y simbólicos que se dinamizan desde un mercado que se define de lo global a lo local y viceversa.

Detrás de la actividad productiva del vestido existen una serie de empresas y emprendimientos vinculados al desarrollo de la industria textil que se remonta a un proceso que viene desde la Colonia. Fueron los obrajes de lana de oveja las primeras empresas de tejido que se desarrollaron en el país hasta inicios del siglo XX en que se introduce el algodón. Desde entonces hasta la actualidad, la producción de indumentaria se ha consolidado como una actividad productiva muy importante en la generación de empleo y en el desarrollo de pequeños emprendimientos productivos en todo el país.

Las primeras industrias que aparecieron se dedicaron al procesamiento de la lana, hasta inicios del siglo XX en que se introduce el algodón, en un proceso de industrialización constante que se consolida en 1950. Hoy la industria textil ecuatoriana fabrica productos provenientes de todo tipo de fibras, siendo las más utilizadas [...] el algodón, el poliéster, el nylon, los acrílicos, la lana y la seda. A lo largo del tiempo, las diversas empresas dedicadas a la actividad textil ubicaron sus instalaciones en diferentes ciudades del país. Sin embargo, se puede afirmar que las provincias con mayor número de industrias dedicadas a esta actividad son: Pichincha, Guayas, Azuay, Tungurahua e Imbabura. La diversificación en el sector ha permitido que se fabrique un sinnúmero de

productos textiles en Ecuador, siendo los hilados y los tejidos los principales en volumen de producción. No obstante, cada vez es mayor la producción de confecciones textiles, tanto de prendas de vestir como de textiles de hogar. En la actualidad, la industria textil y confección es la tercera más grande en el sector de la manufactura, aportando más del 7% del PIB Manufacturero nacional. El sector textil genera varias plazas de empleo directo en el país, llegando a ser el segundo sector manufacturero que más mano de obra emplea, después del sector de alimentos, bebidas y tabacos. Según estadísticas levantadas por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), alrededor de 158 mil personas laboran directamente en empresas textiles y de confección. A esto se suma los miles de empleos indirectos que genera, ya que la industria textil y confección ecuatoriana se encadena con un total de 33 ramas productivas del país. (<<http://www.aite.com.ec/industria.html>>, consulta: 15 de noviembre de 2017)

De lo dicho en el párrafo anterior, se observa que la industria del vestido a nivel local integra en su nómina un alto número de trabajadores, muchos de ellos son remunerados con el sueldo mínimo que dictamina la Ley; también ocurre que, de manera indirecta, esta industria ocupa los conocimientos de artesanos y diseñadores, a los cuales la forma de remuneración varía. Es decir, la industria textil se define en una dinámica donde el mercado dictamina las condiciones laborales y los términos contractuales de los trabajadores. En la industria textil y los emprendimientos de diseño y creación de indumentaria existe un gran número de actores que tienen relación directa e indirecta en dicho campo cultural y laboral. También se observa que el proceso histórico de la producción de indumentaria se consolidó como una actividad definida por diversos oficios y actividades artesanales que perviven en las lógicas del ámbito industrial –mediante un proceso de transferencia de conocimientos de una generación a otra, en algunos casos, relacionados con tradiciones locales o con la introducción de la industria–.

La vinculación directa del campo artesanal al desarrollo de la industria, ligada a la modernización y tecnificación de dichos oficios, es una realidad que amplió este campo de trabajo. No se puede desconocer el acelerado ritmo de tecnificación que impera en este medio, eso podría significar la desaparición del artesano, de los saberes que contienen el trabajo a mano. La industria del vestuario, posee momentos dentro del proceso de creación y producción que se ven enriquecidos con la intervención manual. De esta manera se diversificaron sus prácticas y oficios, de acuerdo a ciertas necesidades técnicas que confluyeron en saberes y conocimientos de la confección. Se puede nombrar algunos de estos saberes como el planchado, el zurcido, el corte o el patronaje (directamente sobre la tela); el bordado a mano (elaborado en cinta –con hilo o con piedras–); el bordado utilizado sobre distintas texturas como mallas, encajes, tela plana, tela elástica; o el tejido (realizado

mediante agujetas o croché) hecho a mano con lanas naturales como la alpaca u artificiales como el orlón.

Todos estos conocimientos y saberes que surgen de la producción industrial y del campo artesanal, se reflejan en la calidad del producto final que se oferta; esto, en el marco de la autocrítica a favor de la producción y mejora continua respecto del tipo de producción -en cuanto al diseño del producto, el uso de herramientas, la capacitación y evaluación al personal- todo esto responde a la demanda del mercado. En relación al campo artesanal, este trabajo se ha constituido como prácticas de subsistencia, en el marco de las dinámicas de migración interna en el país, respecto a la oferta y demanda de conocimientos y técnicas artesanales en la moda. Así lo define Carlos Soliz (presidente del Gremio de Sastres y Modistas de Quito, La Unión y Progreso) quien destaca que el conjunto de personas que se dedican al trabajo de la indumentaria han consolidado su oficio en una relación de aprendizaje y adaptación al desarrollo de la industria textil y de la indumentaria. En referencia al testimonio de Carlos Soliz, Presidente del Gremio de Sastres y Modistas Unión y Progreso, los artesanos de la indumentaria, en su mayoría, son personas de provincia –migrantes que cambiaron su lugar de origen para trabajar en fábricas textiles o de prendas de vestir y se ubicaron en ciudades del país como Guayaquil, Quito y Cuenca–.

Yo empecé a coser por necesidad. Un tío me enseñó, en una máquina de pedal haciendo pantalones. Empecé en un pueblo de la provincia de Chimborazo, cantón Chambo, en 1978. Aprendí a coser en máquinas a pedal que luego les adaptaron pequeños motores que suplían a la pedaleada. Cuando emigré a Guayaquil me perfeccioné en hacer pantalones tanto de hombre como de mujer. Luego migré a Quito y trabajé durante 10 años en la industria FAME donde se hacía ropa militar. Estaba a cargo de una máquina especial que se llamaba “la selladora” que estaba diseñada únicamente para cerrar costados de pantalones. En la industria solo se trabaja por partes, cada obrero tiene una responsabilidad que cumplir en determinado tiempo (todo lo contrario de lo que hace un artesano independiente). Cuando trabajas independientemente, si no sabes acabar una prenda no sabes hacer nada. Se debe dominar todo; debes saber cómo se hace una prenda completa, o a su vez, si trabajas en una fábrica debes ser experto en algo específico. Por ejemplo, en las fábricas cada función es un oficio que tiene nombre; el que se dedica a pantalones se lo llamaba Pantalonero, el que hace las levas se lo denomina Obrero de manga, quien hace las camisas es el Camisero y así cada función tiene una denominación por su experticia. (Entrevista a Carlos Soliz, 2017)

En ese contexto que evidencia la vinculación del mundo artesanal con lo industrial y las condiciones históricas de una labor que se afirma en el conocimiento de artesanos y obreros, también existe un proceso histórico de organización social relacionado con la

defensa de derechos laborales de estos actores. Alrededor de esta actividad existe un proceso de organización social y política, que ha permitido agrupar las demandas y necesidades colectivas de este sector en la conformación de gremios y asociaciones. Se trata de un proceso de organización que surge con el fin de adaptarse a las lógicas del mercado y la industria de forma colectiva, mediante distintos mecanismos de apoyo conjunto. Estas organizaciones han permitido que se desarrollen distintos espacios de capacitación para quienes se integran, espacios de formación para actualizarse respecto del permanente cambio que produce la moda.

A inicios del siglo XX se funda en Quito la primera asociación de sastres, Unión y Progreso. Asociación que en décadas posteriores se convirtió en un gremio que integró, además de sastres, a modistas y costureras. Desde su creación, esta organización se orientó principalmente a lograr a nivel institucional y político la concreción de derechos que respalden su labor artesanal². En esa dinámica la organización apoya a la “Ley de Defensa al Artesano, promulgada el 5 de noviembre de 1953, que hasta el momento protege los derechos del trabajo del artesano y le permite acceder a ciertos beneficios económicos sobre el pago de impuestos” (entrevista a Carlos Soliz, 2017). A decir de Carlos Soliz, a través de las formas de organización de artesanos se ha logrado crear una base articulada de trabajo artesanal que ha permitido sostener en el tiempo la producción de vestido. El trabajo se ha desarrollado desde distintas entradas, mecanismos y recursos creados por las personas que han integrado la organización a la que pertenece. Este organismo que a través de la historia se ha consolidado, inicialmente como: “La Sociedad Artística e Industrial de Pichincha” que data su existencia desde inicios del siglo pasado.

Los artistas, artesanos, e industriales participando de aquel loable espíritu patriótico, se reunieron, se asociaron, y formando un cuerpo numeroso, se presentaron hoy ante sus compatriotas bajo el nombre de “Sociedad Artística e industrial del Pichincha”. Las artes, la industria y el comercio son y han sido desde el principio del mundo, la fuente única de la riqueza de los pueblos por medio de la cual se han elevado las naciones a su más alto grado de cultura, poderío y gloria. (Chiriboga 1917, 15 y 19).

² En la página web: Foro Ecuador, se menciona que la fecha de creación de la Ley de Defensa del Artesano es el 7 de noviembre de 1953. Por otra parte, en la página: Artesanos del Ecuador se exhibe un documento en el cual se menciona que es el 5 de noviembre de 1953 donde se expide la Ley de Defensa del Artesano, con la finalidad de resguardar a la clase artesanal del país. Me he remitido a la fecha del 5 de noviembre ya que coincide con la fecha que mi testificante -Carlos Soliz- menciona.

De esa forma, en la necesidad de adaptación de los procesos productivos de artesanos a la economía local y sobre la base de estructuras organizativas conformadas por este sector productivo, se ha logrado perpetuar las actividades y oficios que desarrolla este sector. Esto, mediante un proceso histórico en el cual los artesanos de la indumentaria han subsistido, en algunos casos, al margen de la industria, en otros, insertos en ella, en un contexto de permanente adversidad en cuanto a las dinámicas de competitividad que se producen en las lógicas del mercado. En ese sentido, aparecen los gremios y asociaciones de la producción de indumentaria: desde la necesidad colectiva de defender sus derechos laborales y fortalecer sus actividades artesanales. Así, por ejemplo, en Quito, el Gremio de Sastres Unión y Progreso creó un contingente social al incorporar a mujeres modistas a su organización; se trató de una acción inclusiva que la propia dinámica del mercado motivó, en función de respaldarse, vincular y socializar los saberes que poseen tanto hombres y mujeres en cuanto a la creación de vestuario. De esa manera, en complementariedad el trabajo artesanal de hombres y mujeres, se definió con el fin de hacer frente a las dificultades de la competitividad que enfrentan los artesanos en las lógicas del mercado y la industria. En ese contexto se comprende las acciones de defensa de los derechos del trabajo que protagonizan estos gremios, consideran deficientes las políticas públicas en relación a su labor, insuficientes y excluyentes al trabajo que realiza el artesano. De esa manera surge la necesidad de agremiarse que, en palabras del Presidente del Gremio Unión y Progreso Carlos Soliz, se desarrolla como un proceso de defensa y respaldo colectivo entre artesanos, para afrontar la crisis económica que ha tenido el país en diferentes momentos de su historia política.

Nos hemos agremiado para afrontar la crisis, sea económica o de invisibilización de nuestras actividades, porque los gobiernos no reconocen nuestro aporte cultural y económico. Esto se ve por ejemplo cuando no se fija aranceles suficientes a las importaciones, eso muestra que nosotros hemos sido invisibles a los gobiernos. No ven que no podemos competir con los productos que vienen de otros países por el costo reducido que tienen. Si miras los precios de un pantalón chino, esa prenda cuesta 12 dólares, nosotros solo por la confección podemos cobrar 20 dólares. Entonces el resultado de esto es que nuestros emprendimientos se ven afectados. Antes podíamos contratar de 2 a 3 ayudantes, ahora ya no porque a mi taller ingresa mensualmente 700 dólares. Así ha sido la situación para nosotros, en cada etapa de gobierno. Por eso nos hemos tenido que organizar para ayudarnos, ya que desde el Estado no ha existido ayuda para promover el fortalecimiento de

nuestra labor. A nivel nacional hay muchos artesanos que hacemos alguna actividad relacionada con este tipo de producción, realizamos calzado, vestuario, ropa industrial, también hay peluqueros, entre otros. Todos necesitamos un contingente político y económico para poder subsistir (Entrevista a Carlos Soliz, 2017).

El fortalecimiento gremial es una necesidad política para este sector y una respuesta para desarrollar y respaldar las actividades que conforman la producción de vestuario. Estas formas de organización se definen también en luchas y sentidos de existencia donde se evidencian las búsquedas e identificaciones sociales que los sujetos hacen de su entorno. Esa reflexión se puede hacer del proceso histórico de este sector que se describe en la voz de sus actores; en ese presente que muestra el camino forjado colectivamente desde un pasado remoto e inmediato. A decir de Elizabeth Jelin de eso se trata la activación de la memoria social, esta se enmarca en el reconocimiento del pasado como un proceso político, en unos casos desde el poder que promueve políticas del olvido para ocultar la violencia de las guerras y las dictaduras; y por otro lado, como la posibilidad que tienen otros actores de construir sus luchas políticas del pasado en la dimensión plural de sus voces. “Esas memorias y esas interpretaciones son también elementos claves en los procesos de reconstrucción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergen de períodos de violencia y trauma” (Jelin; 2002: 5). Si bien el campo de estudio de la producción de indumentaria no se construye desde un pasado de guerra y violencia que es el análisis que esta autora realiza, se puede reflexionar desde Jelin el hecho de que todo grupo social se constituye en base a luchas colectivas, memorias y olvidos.

Reflexionar la memoria social como un espacio de lucha política me remite a pensar el pasado de los actores que componen el campo de la indumentaria desde sus formas de organización social y sus luchas contra el olvido de sus propias prácticas laborales. A través de la organización social estos actores se insertan en procesos de disputas que los ubica en escenarios públicos, en el marco de alianzas e identificaciones con otros actores. De esa forma la activación de la memoria social es también una lucha contra el silencio, una disputa por su visibilización. Aspecto que en la perspectiva de Bhabha es una apuesta por renovar el pasado, “refigurándolo como un espacio ‘entre-medio’ contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. El ‘pasado-presente’ se vuelve parte de la necesidad, no la nostalgia, de vivir” (Bhabha 1994, 24).

En tal razón, se comprende que las estructuras sociales y laborales del campo artesanal del vestido son estructuras construidas en los intersticios de una historia no contada, una historia que se hace inteligible mediante la activación de la memoria social. Así se recrea la historia del artesano, en el marco de procesos de adaptación y disputa que se definen en la continuidad de las acciones que los sujetos enfrentan a su medio social; en este caso, frente a la economía del mercado mundo. En ese campo de relaciones es donde las prácticas de estos actores se reconstruyen, en las representaciones sociales que los sujetos hacen de su tejido histórico, en el desarrollo y continuidad de sus tradiciones artesanales, oficios y prácticas productivas.

1.2. Los haceres, saberes y oficios adaptados o remplazados

El vestido es una mercancía que se constituye en el intercambio simbólico, económico, cultural y social. De esa manera se estructura la producción de indumentaria que es una actividad productiva que se transforma continuamente con las dinámicas del mercado y su incidencia en el ámbito cultural. A ese proceso responde la actualización de conocimientos que construyen los artesanos respecto de las exigencias que la moda impone a través del mercado. Así se tecnifican sus conocimientos y destrezas, a fin de incrementar la circulación de la mercancía que se produce de forma artesanal. En este sentido para Cristina Maldonado (diseñadora de moda y artesana de indumentaria) es importante que se conozcan las diferencias que existen la producción. Si se compara una prenda elaborada artesanalmente y otra hecha industrialmente, se ven diferencias de tipo técnico y de manufactura que son necesarios de ser aclarados para reconocer las realidades que el campo se expone.

Cada prenda hecha artesanalmente es distinta al producto industrial, el artesano crea cada prenda en la dimensión de cada cuerpo. Se hace, paso a paso, y el proceso es completo. Se diseña, se ilustra, se compra la tela, se borda, se teje; depende del gusto y la necesidad del cliente. Eso es lo que convierte el trabajo artesanal en alta costura porque es algo personalizado y así respondemos a la demanda y competencia del mercado. (Entrevista a Cristina Maldonado, 2017).

En la perspectiva de Maldonado, personalizar una prenda es parte imprescindible en el quehacer artesanal del vestuario y es una actividad que hace mediante trabajo manual, a través de bordados, el planchado, el tratamiento de las telas y materiales utilizados, entre otras actividades que requieren de un tipo de conocimiento manual y artesanal para

desarrollarlos. En esta actividad de producción existe un relacionamiento particular entre el usuario y el productor; el cliente es parte integral del proceso de confección de la prenda – se escucha su voz, se crea una sinergia entre las partes, sin dejar de ser un intercambio de bienes de uso y de consumo–. Por otra parte, como mencioné en el anterior acápite, la creación artesanal busca adaptarse a las lógicas del mercado en un esfuerzo por ser más competitivas a los procesos de modernización. Eso explica las diversas acciones que los artesanos realizan con el fin de adaptarse a lo que sugieren las tendencias de moda globales. Así realizan un ejercicio de adaptación a la modernización por medio de la tecnificación de su trabajo y la participación en actividades de capacitación constante.

En ese contexto es fundamental considerar la relación existente entre mercado y cultura que se traduce en el ejercicio que de las industrias culturales que son redes de manifestaciones estéticas que existen en el sistema social y se definen por hacer de las expresiones culturales y artísticas objetos consumibles. Un proceso que a escala global se determina en la mundialización de la cultura, la cual se estructura en la circulación de productos culturales (Warnier 2001). En ese sentido se produce la dimensión de la cultura en construcciones sociales y estructuras simbólicas que interactúan con las actividades que se convierten en bienes consumibles que adquieren funcionalidad al vincularse a las condiciones del mercado. Se trata de una relación directa de la cultura con los aparatos del capitalismo desde los cuales se promociona, conforma y publicita la mercancía. Es la inserción del capital en la cultura, desde diversas formas y técnicas de persuasión que construyen códigos, símbolos y signos producidos. Por esa razón las operaciones productivas son al mismo tiempo campañas culturales, en las cuales el consumo de bienes o servicios responde también al hecho de suplir necesidades, actitudes, valores y prioridades que se determina en identificaciones sociales.

Las transformaciones que se definen en la cultura son dinámicas que también se expresan en los usos del vestido, en las apropiaciones simbólicas y reinenciones sociales que los sujetos hacen con el pasar del tiempo. De ello depende la confección y producción de la prenda, necesariamente de esos cambios históricos donde la industria de la cultura ejerce un papel importante en las lógicas del consumo; y el vestido, como objeto cultural, es la cara visible de las estructuras de identificación social que se derivan de ese proceso. A decir de De Certeau “gracias al conocimiento de estos objetos sociales, parece posible y necesario identificar el uso que hacen de ellos grupos e individuos” (De Certeau 2000, 42),

lo que significa que el mundo artesanal como creador de objetos es un campo de disputa y aceptación, donde se reproducen las lógicas de las culturas, el mercado y las formas de consumo. Este hecho es clave en cuanto al desarrollo de los oficios de la indumentaria por ser un fenómeno que responde a las necesidades del mercado. En la mecanización e industrialización de la producción del vestido, los artesanos encuentran –en la realidad efímera de la moda– la oportunidad de aprender del cambio. Los artesanos de la indumentaria se mimetizan con la moda del vestir y re confeccionan su trabajo; se reinventan desde un proceso de aprendizaje constante tanto en lo artesanal como en lo industrial. De esa forma incorporan a su labor diferentes herramientas de trabajo, las cuales ayudan a acelerar la producción. En ciertos casos esa dinámica se acompaña de procesos de capacitación, asisten a cursos preparación técnica y académica, para mejorar sus formas de hacer y pensar el quehacer del vestido.

En este marco cabe resaltar esa diferencia que muestra la confección artesanal e industrial, que específicamente se define en la relación que existe entre el productor y el cliente. En el caso artesanal es directa, puede darse una colaboración conjunta respecto de la confección y el diseño. En el caso del ámbito industrial el trabajo se define en el anonimato de quién produce, y de alguna manera de quién consume. Desde esta perspectiva convendría no olvidar que la industria no solo impone, sino que escucha las tendencias de los usos sociales que se hacen en torno a esta. “En las fábricas nuestro trabajo no se ve, lo que se muestra es la firma de la cadena o almacén donde son distribuidas las prendas de vestir, nuestro trabajo es invisible a los ojos del consumidor que compra la prenda ya confeccionada en un almacén” (entrevista a Carlos Soliz, 2017). Los obreros son la mano invisible del capital económico de la industria, su participación es desconocida, su anonimato se establece en la marca de la prenda.

Por otra parte, el uso de tecnología es un aspecto específico que distingo y diferencia la labor del mundo artesanal e industrial; la tecnología cumple un rol específico y efectivo en la mecanización de la organización del trabajo, desde la funcionalidad y especificación de las necesidades de producción. Las acciones del obrero se delinean en procesos repetitivos y mecanizados, donde se produce por volumen; con la tecnología se acorta el tiempo de elaboración y crece la manufactura. Es un mecanismo de la producción industrial que clasifica las funciones del trabajo por etapas y procesos, lo cual en el campo artesanal tiene otros criterios, la relación directa entre productor y consumidor. En el

imaginario de los artesanos u obreros existe esa percepción de que no se reconocen parte del proceso del sistema de la moda, “somos remplazados como piezas de la maquinaria utilizada, cosa que nos afecta de manera directa a los sastres y modistas, incluso a los diseñadores, pues su trabajo, a más de ser técnico desde sus conocimientos en patronaje o costura, también es creativo” (Cristina Maldonado, 2017).

En ese contexto me remito al testimonio de Giovanna Buchelly (directora del Instituto de Moda DISMOD e integrante de La Cámara de Diseñadores del Ecuador) sobre todo para reflexionar sobre las prácticas de consumo de indumentaria. Buchelly menciona que el usuario desconoce qué está consumiendo, no sabe sobre las características de la prenda u objeto que está adquiriendo, ¿quién diseña?, ¿quién cose?, ¿qué condiciones tiene el obrero o artesano que colabora con la industria y con procesos independientes y artesanales? ¿Qué historia tiene ese objeto? Estas inquietudes también dan cuenta del proceso de producción y la distinción que existe en la producción artesanal e industrial que vale resaltar. Sobre todo, en función de mirar cuáles son las valoraciones respecto de los objetivos del campo artesanal en las lógicas de competitividad frente a lo industrial.

En el consumo de la producción de indumentaria se desconoce el trabajo de quien elaboró el producto. Hay que tener en cuenta algo importante, y es el hecho de diferenciar entre conocer una técnica o mantener y desarrollar una tradición artesanal. Por ejemplo, en Alausí hay artesanos que reproducen su trabajo de generación en generación. En Latacunga también hay personas que aprendieron manualidades (tejido, por ejemplo) estas personas no salen de esto, no saben hacer otra cosa, no innovaban. Aquí es donde pregunté ¿Cómo sacarles de esa técnica o destreza para lograr otra cosa? Esa fue nuestra labor y sí se logró, bastaba hacer memoria sobre como difundir y revalorar ciertos saberes sobre el hacer moda. Los implicados ahora sienten que su trabajo trasciende el hecho de hacer algo de manera mecánica y repetitiva. (Entrevista a Geovanna Buchelly, 2017)

En consideración a lo dicho surgen criterios respecto de las diferencias de calidades del producto; así también, criterios sobre la innovación y creatividad que existe en las diversas formas de hacer indumentaria. Este proceso permite por una parte hacer visible las maneras de hacer y crear que tiene esta actividad y por otro lado, permite mirar la dinámica de prácticas sociales y económicas que estructura el tejido social y cultural que dan lugar a la producción artesanal. Las actividades de un artesano de tradición o un obrero que aprendió un oficio en una fábrica se traducen en modos distintos de trabajo y en técnicas diversas de creación, actividades donde –independientemente del lugar que ocupe el

creador– son prácticas, conocimientos y saberes que perviven en el marco de la industrialización.

En la lógica de la mundialización de la cultura existe un proceso de adaptación de del mercado global a las tradiciones locales e identidades diversas que transforman sus formas de consumo. Así se delimita la incidencia de lo global en lo local a través de la industria cultural y el mercado desde el cual se ejerce la fuerza reguladora del consumo. Las industrias culturales funcionan como modelo de referencia para la determinación de conductas a imitar o rechazar; se definen en formas de comportamiento que le dan consistencia a la globalización como estructuras de desterritorialización.

En palabras de Ortiz esta estructura de desarraigo de los espacios geográficos demanda “la existencia de una memoria internacional popular donde se pueda reconocer que al interior de las sociedades de consumo se forjan referentes culturales mundializados” (Ortiz 2004, 132). Esto significa que la mundialización es un proceso que se embarca en el imaginario colectivo mundial y en la memoria social que se reconoce en la imagen de diversos recuerdos desterritorializados. Me refiero a los rasgos de la modernidad mundo que se asientan en las localidades mediante sistemas de comunicación que amplifican referencias culturales comunes, de convivencia social y condiciones de consumo. En la indumentaria esa realidad se define por la marca de la prenda y el diseño, relacionados a diferentes referentes identitarios que se hacen a partir de la moda dinámica que responde a la industria y al mercado. Esto, evidencia cómo lo global converge en lo local. Además muestra cómo el artesano pervive en esos cambios y muta con el mercado, en la lógica particular de inserción en la cultura, la cual para Víctor Vich es un estilo de vida particular que reproduce objetos y prácticas mediante diferentes reglas y formas de control social.

La cultura es un conjunto de prácticas que configuran nuestra vida social a partir de la generación de hábitos y de creencias, de relaciones sociales diversas[...]Desde esta perspectiva, se sostiene que la cultura es aquello que produce tanto identidades como relaciones sociales y que todos los sujetos estamos insertos en ella. La cultura, cualquiera que sea, funda en los sujetos una epistemología desde donde interpretamos el mundo y nos relacionamos con él (Vich 2014, 25y26).

De esta manera en que la cultura se traduce en prácticas y objetos, en cada etapa de transformación de la moda, en cada momento de la indumentaria y sus tendencias, las expresiones e identidades culturales se traducen también en el corte, el patronaje y la

factura de la ropa. Esto, a razón de que el artesano adapta su labor a los cambios en la cultura, con cada nueva propuesta estética que impone la industria cultural. En este sentido, se advierte la relación de saber y de conocimiento en esta práctica productiva. Así también sus prácticas heredadas u adquiridas. Surge, por tanto, la indumentaria como objeto cultural, sus resignificaciones y sentidos, visibles en las creaciones de diseño. En el taller, el artesano y el diseñador es un obrero de la creación que perfecciona sus técnicas y afirma sus conocimientos en la experiencia de producir. “La producción de indumentaria es un ensayo y aprendizaje que surge de la modificación de patrones que la moda determina sobre la producción del vestido” (Entrevista a Giovanna Buchelly, directora de DISMOD, 2017).

Así, se comprende la diferencia entre el campo artesanal y el campo industrial. Mientras en la industria la relación del obrero con la prenda es despersonalizada, en el ámbito artesanal la creación de la prenda es un trabajo conjunto entre el artesano y el cliente. Este hecho me remite a una reflexión sobre la perspectiva de Sennett acerca del eje de aprendizaje de los obreros en los procesos industriales de producción. Para este autor “la máquina inteligente puede separar la comprensión mental humana del aprendizaje manual, instructivo, repetitivo. Cuando esto se produce, las capacidades conceptuales humanas se resienten” (Sennett 2009,30). Esa reflexión me remite también a reconocer la relación de los sujetos con la máquina. Es importante ese hecho por la transformación de la producción en sí mismo. La máquina suple a la persona, masifica la producción y al mismo tiempo reduce la creación humana y la producción a mano. Al mismo tiempo, se podría entender que adentrarse en la producción masiva no es posible para todos, ya que posee ciertas características y ritmos que el mercador requiere, estas variaciones podrían ser testigo de los límites de que posee esta a la hora de producir. Respecto de la indumentaria, el desarrollo de la tecnología ha transformado los mecanismos de producción y las prácticas humanas, saberes conocimientos y técnicas. Ese remplazo de los sujetos por la máquina evidencia un recambio de las necesidades de producción y una realidad que empieza a construirse a través de olvidos.

Cuando trabajé como patronista en una empresa que hacía ropa de mujer hace ocho años, tuve algunas compañeras que se dedicaban hacer bordados a mano, ellas hacían, en los puños y cuellos de ciertas blusas, bordados de flores. Recuerdo que ellas no eran de Quito sino venían de la provincia de Imbabura, ahí aprendieron hacer ese trabajo. Fueron mis compañeras cinco años hasta que la empresa compró una máquina bordadora que hacía

el mismo trabajo. La función de bordar a mano dejó de ser útil y no les volvieron a contratar. De las cinco personas solo una persona se quedó con el trabajo porque sabía también de costura. Las demás no. Alguna vez me encontré con una compañera y me dijo que ya no se dedicaba a bordar que ahora trabaja haciendo la limpieza en una casa del norte de Quito. (Entrevista a Cristina Maldonado, 2017)

Cabe resaltar que al margen de la industria existen ciertos saberes y conocimientos de la producción de la indumentaria que aún persisten en prácticas culturales y de subsistencia tales como: el bordado a mano, el patronaje directamente en la tela, el abrir ojales o la pega de botones, en ciertos momentos la elaboración total de la prenda. También hay algunos casos en que la producción industrial requiere de esos servicios de orden artesanal, donde el trabajo a mano se convierte en un elemento de valor agregado, de altísima valía; sobre todo en aquella producción que se concibe como alta costura relacionada con el trabajo para un público reducido dispuesto a consumir diseño de moda independiente.

Otra distinción que vale destacar entre la producción industrial y la artesanal es el tiempo de trabajo que el operador invierte en la producción de indumentaria. Si bien lo artesanal e industrial tienen como objetivo común la realización de ropa y accesorios, cada una de estas prácticas trabajan desde enfoques, técnicas y tiempos distintos. Lo artesanal conlleva procesos de producción mucho más lentos y son producciones no seriadas con acabados que generalmente se ejecutan manualmente. En el ámbito industrial los procesos de trabajo son tecnificados y funcionales donde la presencia de la mano de obra, como mencionamos anteriormente, se suplente con la máquina. Esto, a decir de Xavier Díaz (presidente de la Asociación Textilera del Ecuador), en términos de desarrollo económico para la industria, es importante por la reducción del gasto en el proceso productivo; al mismo tiempo, es perjudicial para el obrero puesto que reduce los espacios de trabajo.

Considero que es importante fortalecer la industria, sin dejar de lado la actividad laboral que realizan los artesanos al interior de las fábricas. La industria del vestido, la industria textilera debe fomentar su crecimiento económico desde el trabajo que realizan los obreros. Ese crecimiento se debe trasladar a todos quienes conforman la empresa. Eso es un atributo positivo que desde la industria que debería ser potenciado. Esto es posible siempre y cuando se respete al artesano, al trabajador y se reconozca su participación e incidencia en el mundo y dinámica de la industria de la moda. (Entrevista a Xavier Díaz, 2017).

Para Cristina Maldonado la problemática que encuentra en la labor del artesano es el tiempo de confección y la limitación de la producción en términos de cantidad, eso

implica elevar el costo de producción. Esas limitaciones del artesano se traducen en términos económicos: el artesano produce lo que el consumidor demanda y generalmente la demanda de trabajo que tiene es más sobre arreglos de prendas industrializadas, más no de diseño y confección, ya que realizar una prenda resulta costoso para el cliente.

No es posible pensar en un proceso de competitividad entre la producción artesanal y la producción industrial en el mercado del vestido. La producción artesanal depende de la demanda que hacen los clientes, en general la mayor demanda es hacer arreglo de prendas industrializadas, no se refiere a un proceso creativo de diseño, a razón del valor que adquiere la prenda cuando es realizada a mano. Producir indumentaria es un trabajo que lleva mucho tiempo de elaboración y es muy costoso. En Francia o Italia un traje hecho a mano bordea los 10.000 y 30.000 euros. Acá es otro contexto, son otros costos y precios, y aun así el cliente no paga por un trabajo de ese tipo, no se valora el trabajo hecho a mano, o no poseen dinero para costear algo así. La razón quizá sea falta educación o sensibilización para consumir y difundir este tipo de producción. (Entrevista a Cristina Maldonado, 2017)

La industria abarata los costos de producción en beneficio del consumidor y perjuicio del artesano. Lo que genera otras posibilidades para el sector artesanal; sobre todo, en cuanto a aquellas tareas que la industria no realiza, por ejemplo, la confección de ojales, alzar bastas, pegar botones o realizar trajes completamente a mano. Existen detalles en la confección que no se logran con el uso de la máquina, pues requieren de la intervención directa del trabajo a mano, lo cual revaloriza la actividad artesanal, no obstante, incrementa el precio de la prenda: aquello que Sennett denomina “la ejecución imperfecta” que se define por la cadencia, ritmo, humor y tiempo de la producción. Se puede observar que lo dicho hasta aquí, concuerda con lo que menciona Narcis Herrera, quién es Director Creativo y Fotógrafo de Moda en Click Lab³. Narcis cuenta con estudios en psicología y diseño de moda, este diseñador plantea que el crear vestimenta de forma artesanal responde directamente del bagaje académico, cultural, simbólico, emocional que posee cada artista. Este hecho es especialmente significativo respecto de la creación hecha a mano, ya que existe una lógica en cierto momento contradictoria entre lo que se hace y se consume de forma artesanal o industrial. Lo artesanal es un proceso que guarda un valor

³ Click Lab es un laboratorio creativo, creado en Quito en el año 2018. Su actividad se centra en dinamizar nuevas propuestas de diseño vinculadas al arte. En este espacio convergen propuestas de diseñadores independientes de moda y fotógrafos. Está conformado por Narcis Herrera (Fotógrafo y Director de Arte). Ismael Carvajal (Fotógrafo y Estilista). Cristina Escudero (Productora y Estilista). Algunos de sus actividades hasta la fecha han sido dictar talleres de fotografía de moda e iluminación.

que se define en el detalle que adquiere una prenda hecha a mano, que la máquina y los procesos industriales de la confección no logran.

La diferencia entre una pieza elaborada de manera manual u artesanal es el cariño con que se trabaja la prenda, el tiempo que se le dedica. Hay momentos en donde estás muy alegre, y las ideas fluyen más rápido. Por ejemplo, lo noto como diseñador cuando uso colores claros y diseños más provocativos. Por decirte algo, yo utilizó falda en colores fuertes. Su uso -en hombres- forma parte de mi propuesta como diseñador. En mis colecciones trato que siempre se vea esta pieza. Por tanto el valor que tiene algo artesanal e industrial también es transversalizado por el estado emocional de quién lo propone. En el caso de un trabajador de una empresa, aunque estés enfermo debes cumplir lo que se te pida (Entrevista a Narcis Herrera, 2018).

El testimonio de Herrera expone el tipo de relacionamiento que el diseñador u obrero mantienen con la prenda y aquellas generalizaciones y desconocimientos que se gestan en la percepción del cliente en relación a lo que consume. Culturalmente esta interacción deja ver los vacíos que se dan en dichas prácticas y sus matices, quizás sea imposible o muy difícil convertir esta información en estadística sobre las maneras de hacer, vender y el relacionamiento que se teje entre los distintos actores implicados.

Existe en el país una empresa dedicada a la fabricación de sombreros donde su forma de trabajar es artesanal. La confección de esos sombreros tiene una serie de acabados con mucho detalle. Si vas a la fábrica vas encontrar que las técnicas que utilizan hasta el momento son las mismas que la fábrica ha utilizado desde hace ciento cincuenta años. Por eso cada objeto creado ahí tiene su particularidad y ese elemento hace que esos sombreros sean únicos y de gran calidad. En cuanto al costo, por supuesto que va a ser más alto que lo industrializado, sin embargo el público que reconoce este tipo de trabajo y sus implicaciones, necesariamente posee otros recursos y evidencia otras necesidades y búsquedas. Por ejemplo quien gusta de consumir este trabajo son los académicos, los extranjeros, u personas que valoran y reconocen lo que significa hacer algo a mano, el tiempo que conlleva hacerlo (Entrevista a Giovanna Buchelly, 2017).

En complementariedad a lo que expone Buchelly, Marisol Romero, coordinadora de la carrera de diseño de moda de la Universidad San Francisco de Quito y miembro de la plataforma de diseño *Runway*, plantea que varias de las colecciones que exhiben los diseñadores tienen como trasfondo el carácter y valor de “la ejecución imperfecta”, valor que se destaca en la producción artesanal. La realización de bordados, tejidos, diseños en tela, entre otras actividades artesanales, acompaña y potencia las propuestas de los diseñadores. Para Romero, la labor artesanal se caracteriza por la diversidad de oficios que contiene; además, por la complementariedad de otras disciplinas que podrían incrementar las posibilidades de comercialización de esos productos.

El conocimiento respecto de la producción del vestido sumado a la experiencia en este oficio a través de lo fabricado a mano le otorga a *Runway* un valor agregado, y también a cada diseñador, porque se valora el trabajo del artesano u obrero a través de la visibilización de aquellos oficios que de manera implícita o explícita son utilizados o exhibidos, los cuales en la producción a gran escala se ven ocultos por la propia dinámica empresarial. La importancia de la participación, en la producción y mercado del vestido, de industriales, diseñadores de moda, costureros, patronistas, comunicadores, antropólogos, economistas, fotógrafos, artesanos, obreros, estilistas, entre muchos otros oficios y disciplinas que forman parte de la cadena productiva de la moda en el vestir. Cada uno de estos actores interviene de forma explícita o implícita en este entramado social y productivo. Si se logra articular todos estos haceres, saberes, oficios y conocimientos, la producción de indumentaria se potenciaría abismalmente, como también su impacto cultural en la ciudad (Entrevista a Marisol Romero, 2017)

En esa dinámica de relaciones que se da entre los actores que convergen en la producción de indumentaria, se recrea una red vinculada a las diferentes necesidades que existen entre diseñadores, empresarios, artistas, joyeros, zapateros, fotógrafos, artesanos, profesionales vinculados al arte, humanidades y ciencias sociales. Esta red se dinamiza en las lógicas del mercado y la cultura, en la relación constante del consumo y las prácticas culturales. Es importante comprender que esas dinámicas de relaciones se configuran en un espacio que, como menciona Warnier, permite la convergencia entre “la industria y la cultura, entre lo local y lo global, en la relación con el pasado y la innovación industrial [...] innumerables culturas tradicionales inmersas en las turbulencias del mercado mundial de bienes culturales (Warnier 2001, 18).

Así, se comprende que si bien hacer indumentaria requiere de maquinaria especializada para cumplir en tiempos y volumen, la experiencia del saber y el hacer artesanal, de ciertas técnicas a mano, enriquece el producto y el espectro cultural y económico que envuelve esta actividad. Esto significa que la producción del vestido depende y responde a una economía mundial. Warnier es enfático en ese sentido: las dinámicas de la producción se canalizan en los flujos mediáticos, políticos, sociales, culturales y mercantiles que estructuran la economía del mercado. De esta manera se expresa la mundialización de la cultura sobre la lógica de una expresión de “culturas fragmentadas, locales, enraizadas en la larga duración de la historia, y por otra, por los bienes y servicios puestos en el mercado por las industrias recientes y globalizadas por sistemas de intercambios y de comunicación de gran capacidad” (Warnier 2001, 18). Esta tensión a nivel local se inscribe en la repetición de ciertos patrones de conducta social donde el consumo serializado es masivo, y quien lo lleva a cabo es el grueso de la

población. Lo independiente signado como “exclusivo”, es el disfrute de un cierto grupo social, quienes llevan a cabo una transacción directa con el artesano, diseñador.

En este contexto, es importante añadir que las diferentes actividades de la producción del vestido se unifican y dotan de sentido en la cotidianidad del trabajo y la sinergia que confluye entre artesanos, obreros y en la obra que ejecutan. De esa manera, las actividades alrededor de la producción de indumentaria se afirman en el acto de sensibilizar al cliente ante el producto que está adquiriendo y que exhibirá en el lienzo que es su cuerpo. El cuerpo, ese espacio simbólico que se expresa en la heterogeneidad, ese espacio simbólico que se construye con la mundialización de la cultura, en las formas de identificación social y los consumos culturales.

1.2. Asuntos de uso y consumo: Entre lo artesanal, lo independiente y lo industrializado

En el mercado de la indumentaria, las formas de consumo se caracterizan por las resignificaciones que se dan en los usos de la prenda de vestir. En el acto del vestir se expresan diversas estructuras de orden social, cultural y económico, que muestran la incidencia de la industria cultural y las lógicas de la producción en cuanto a esa incidencia. Estos mecanismos del mercado que delimitan las relaciones de consumo se escenifican en la dimensión de la cultura y el mundo simbólico de las mediaciones sociales, en el cual se legitiman las formas de comercialización y consumo de la moda. Ese proceso, como ya hemos mencionado, es visible en la carga simbólica de códigos y lenguajes que la industria cultural construye en la configuración de procesos de identificación social.

Así se comprende al vestido como objeto cultural de la vida social que contiene diferentes significaciones, sentidos y biografías; las cosas tienen biografías que se muestran en los usos y formas de consumo, ello comprende, como dice Appadurai (1986), en un tipo de existencia de orden económico, social y/o técnico. En esa perspectiva, reconocemos en los objetos y cosas historias que trascienden la estética y se trasladan al ámbito de la cultura: las cosas significan y se traducen en aspectos de la vida social. Se puede reflexionar entonces que el vestido también representa ese hecho, es un objeto que se caracteriza por roles sociales diversos, por condicionamientos culturales y económicos, por estructuras sociales y formas de estatus. Ese es el margen de labor del diseño y la

confección de la prenda, la labor que implícitamente realizan diseñadores, artesanos, sastres y modistas, en referencia a los usos y consumos de la producción de indumentaria: una dinámica desde la cual se clasifica al consumidor de acuerdo a diferentes caracteres de estratificación social. Giovanna Buchelly, desde su experiencia como diseñadora y directora de un instituto educativo de moda, describe ese hecho como un proceso de producción que tiene sus destinatarios, las demandas del consumidor y la adaptación del artesano al mercado.

La producción de indumentaria es creación de mercancías. Creamos productos que se adaptan a los patrones culturales, sociales y económicos de un sector social. Hacer indumentaria es una actividad productiva que se ejerce desde la demanda del consumidor. Por eso existe una relación de interdependencia entre los productores y los consumidores y esa relación se produce desde otros parámetros que se relacionan con las tendencias de moda que crea el mercado. Sobre todo, el mercado de Europa o de Estados Unidos. (Entrevista a Giovanna Buchelly, 2017).

Como señala Buchelly, ese proceso permite reconocer la forma en que el mercado se reinventa, en cada etapa de la historia, mediante dinámicas sociales en donde la producción se inserta en estructuras de consumo. Ahí se inserta el trabajo de diseñadores, sastres y modistas, de acuerdo a los cambios de la moda y sus tendencias relativas a caracteres históricos, culturales y sociales. Esta experiencia es un factor que trasciende todas las actividades de este campo productivo, esa necesidad de reinventarse que experimentan los oficios de esta actividad productiva, como el caso del sastre Carlos Soliz que desde la década del setenta en que empezó esta labor ha mutado con la transformación de la moda.

Cuando cosía en Guayaquil en los 1970, los pantalones que se hacían tanto de hombre como de mujer eran de basta ancha (35 cm). Ahora es impensable ese diseño, pero la moda vuelve y hay clientes para ello. En los 80, los pantalones cambiaron su patrón a las bastas de tubo, una moda muy diferente de la anterior. Lo mismo con las camisas que en los 90 se usó mucho la camisa de leñador a cuadros. (Entrevista a Carlos Soliz, 2017)

Otro elemento que incide en las formas de producción de indumentaria en Quito es la introducción del mercado foráneo chino en su mayoría. Actualmente, la incursión del mercado chino ha perjudicado directamente el nivel de productividad local, en relación al

costo de los productos que comercializan. Los productos tienen precios tan bajos que imposibilitan a la producción local competir frente a ese mercado.

El costo de la hechura de un terno en la ciudad de Quito depende del sector. Si está en el norte de la ciudad rebasa los 100 dólares, en el centro o sur alrededor de 80. Si fuera confeccionado totalmente a mano, por ejemplo, una leva, podría costar 300 dólares porque me tomaría una semana de confección. Con la introducción del mercado chino existen ternos, ya confeccionados, que valen el precio de los materiales aquí. Ese mercado nos ha perjudicado directamente a nosotros, porque mucha gente prefiere comprarse un terno ya hecho que indiscutiblemente le costará más barato. El valor de nuestro trabajo es que el terno lo hacemos a la medida, quizá por eso todavía tenemos clientes, pero el nivel de producción se ha reducido indiscutiblemente. (Entrevista a Carlos Soliz, 2017)

Carlos Soliz evidencia cómo la introducción del mercado chino en el país produce un doble impacto del comercio respecto de la oferta y demanda, además muestra aquella economía que precariza a los consumidores del vestido. En referencia a Warnier podemos observar ese hecho como un proceso en donde “se introducen desde fuera bienes que substituyen a la producción local” (Warnier 2001, 73). Esa realidad, si bien crea beneficios para el consumidor en términos de precios y oferta, para los artesanos de la indumentaria genera un impacto profundo que perjudica su productividad. Esto permite, adicionalmente, mirar cómo las demandas del mercado global y sus procesos de competitividad al interior del país inciden en el mercado y la producción local.

Otro elemento de la incidencia del mercado foráneo es la introducción de un tipo de indumentaria que expone con más frecuencia las tendencias globales de la moda al consumidor; ello diversifica la oferta del vestido como objeto simbólico de identificación social e incide en la dinámica del trabajo de los oficios de la costura, respecto del diseño y la confección. Adicionalmente, evidencia la inmediatez de la mercancía y el consumo, en añadidura, el papel de las industrias culturales, su presencia mediática. Los referentes que se muestra por medio de la música, el cine, o la moda en el vestir se trasladan a las vitrinas, en la estratificación de los espacios de comercialización. En este orden se traducen a lo cotidiano las significaciones y recreaciones que se hacen del vestido, un proceso que se traslada al trabajo de pequeños productores que se adaptan a esos cambios. En ese sentido, la diseñadora Cristina Maldonado reconoce cómo las transformaciones culturales delimitadas por la incidencia de la industria transforman las lógicas de consumo y por ende su trabajo. A través de la emulación de patrones estéticos foráneos, los clientes demandan

ciertos estilos y estéticas en la confección que los pequeños productores recrean en sus talleres.

La creación depende mucho de cómo quiera sentirse el cliente. Por ejemplo, me traen revistas de Alemania, Francia, Italia incluso chinas para que les sugiera qué diseño les va a quedar mejor. Pero muchas veces el cliente no considera que los cuerpos de allá son distintos, son más altos y delgados y el diseño depende de eso. La gente de aquí no quiere reconocerse más grueso o pequeño y quieren verse igualitas o igualitos a como salen los modelos en las revistas. Por eso creo que sí influye mucho lo que la gente ve en la televisión o en internet para que decida qué consumir. Pero en Quito, como no se tiene tanto dinero para comprar todo lo que se ve, está el tema de la reutilización. Es decir, también en los talleres artesanales nos piden que hagamos arreglos de ropa, muchas veces es ropa heredada, por tanto, necesita ajustes, esto es un trabajo generalmente hecho a mano porque es prenda por prenda, detalle a detalle. (Entrevista a Cristina Maldonado, 2017)

Otro tema que aparece en ese contexto, y que debe resaltarse por la realidad implícita que conlleva, es la reutilización de las prendas usadas. Se trata de una realidad que de algún modo desestructura la lógica del mercado global y el consumo. El reciclaje, el mercado de la ropa usada, la confección de prendas realizadas industrialmente y de medio uso, determinan esos procesos de reinvención de lo cotidiano que se producen en las maneras de consumir. Si bien hay grupos sociales que desechan lo que ya no está de moda, hay otros que reutilizan eso que se desecha y lo recrean. Son prácticas de una economía de clase media y popular que muestra su inserción al mercado de la industria de la cultura, desde formas reinvención de las maneras de ser y hacer del consumo y la moda. Heredar y reciclar vestimenta (entre hermanos, primos, familiares o amigos); el mercado de ropa usada o el arreglo de objetos de indumentaria que amplía el tiempo de vida de las prendas, son actividades que desestructuran la cadena productiva de la industria del vestido. Este hecho genera también otras opciones de trabajo, en el reciclaje y la reutilización de la ropa usada; incentiva la permanencia de los oficios de la costura y el diseño en la recreación de prendas. En el centro histórico de Quito existen espacios que dan cuenta de este proceso: son pequeños negocios de personas que practican el oficio de la costura, hacen arreglos de prendas, acortan bastas, cogen fallas, ponen parches, hilvanan, etcétera.

Nosotros reciclamos, arreglamos las prendas. En casi toda la cuadra hay personas que nos dedicamos a este trabajo, tenemos nuestra máquina de coser y alquilamos estos espacios. Desde los 20 años me dedico a este oficio que me enseñó mi hermano. Parchar, zurcir, alzar bastas, hacer ojales, hacer puños, entallar o lo que se ofrezca. Me enseñó mi hermano que también se dedica a esto; desde que yo era niño me acuerdo que había este

oficio aquí en la calle Imbabura y en la Marín. Los primeros días me daba nervios y vergüenza, pero luego ya aprendí. (Entrevista a Juan López, 2017).

Estos emprendimientos de trabajo surgen de la resignificación del consumo; quizá implícitamente son respuestas de antidisciplina, como menciona De Certeau, a las demandas del mercado y al orden del sistema de producción industrial. “Estas maneras de hacer constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural” (De Certeau 2000, 36). Existe una desestructuración del proceso de consumo y la producción industrial. Si bien sostienen cultural y simbólicamente la relación del mercado global y local, son lógicas de consumo que se anuncian y responden de maneras disímiles a la mundialización de las mercancías culturales.

En ese contexto, cabe resaltar también que las lógicas de la mundialización se muestran en el intercambio de bienes y servicios que el sistema de la moda y la industria promueve, “no se sustenta solo del avance tecnológico sino en un universo habilitado por objetos compartidos a gran escala. Son ellos los que constituyen nuestro paisaje, amueblando nuestro medio ambiente” (Ortiz 2004, 114). Esto quiere decir que los objetos tienen distintas proveniencias; los objetos son construidos en diversas localidades en manos de obreros de múltiples partes, del país o el mundo. El obrero de manga puede ser de Guayaquil, las costureras de Ibarra, la diseñadora de Esmeraldas, incluso se puede diseñar en Quito, producir en Calderón y distribuir tanto a nivel nacional como internacional. Así también, la maquinaria como los materiales usados; las máquinas de coser pueden ser alemanas, chinas, japonesas, estadounidenses. Las telas, colombianas, peruanas, ecuatorianas, indias, asiáticas. Los hilos, botones o cualquier otro tipo de accesorios pueden ser chinos, franceses, colombianos, argentinos.

Yo compro generalmente en Almacenes Puebla, ahí venden de todo y más barato. Traen material de China, Colombia, Perú... Cuando hago el trabajo completo lo hago en mi taller, pero hay veces que se trabaja por separado. Es decir, a la conveniencia del cliente. Envía a cortar en una parte, si es en grandes cantidades que eso generalmente yo no hago, porque mi taller es más artesanal. Pero la industria sí busca cómo abaratar costes. Cortar en Manta, coser en Quito... depende de lo que se quiera hacer y se definen las acciones, lugares y quiénes las realicen. (Entrevista a Cristina Maldonado, 2017)

En síntesis, lo dicho hasta aquí muestra que los usos del vestido y sus formas de consumo –los procesos de comercialización y mercado– responden directamente al modelo de vida moderno que se desarrollan por los procesos de mundialización. En esa dinámica intervienen las industrias culturales que resignifican las realidades locales en la invención de lo cotidiano; este hecho se recrea en las prácticas locales, cotidianas y de organización de ciertos grupos que practican diversos oficios. Así también, se configura en la dinámica de un proceso dialéctico, de cambios permanentes entre sectores económicos en disputa y en prácticas sociales que se edifican mediante redes de consumo. Así se comprende la dinámica de la producción de indumentaria, en un proceso que se delimita por formas de estratificación social que son notables en las lógicas de consumo de diferentes sectores de la población, en el orden social, cultural y económico que simbolizan los objetos.

CAPÍTULO SEGUNDO

El rol de género en el diseño, producción y consumo de indumentaria

2.1 Manos femeninas, manos masculinas. Semejanzas y diferencias del trabajo de hombres y mujeres en la producción de indumentaria

La producción de indumentaria –desempeñada por manos de mujeres y hombres– son actividades que a lo largo de la historia se han constituido culturalmente mediante distinciones relativas a la construcción de estereotipos de género. Por ejemplo, en el ámbito de la costura esto se evidencia en la distinción cultural que se establece entre costurera y sastre. Si bien el trabajo de costura tiene los mismos patrones de confección, cada oficio se dirige hacia un público distinto, en este caso masculino y femenino. Adicionalmente se destaca que alrededor de la designación del término costurera hay una connotación que minimiza su trabajo en relación a la noción del término sastre que tiene un sentido de distinción. Este hecho se ha estructurado en la definición de los oficios, en el campo artesanal y en las demandas de consumo-educativo y de objetos-; por otro lado, en cuanto a las funciones que se establecen al interior del campo laboral de la industria. En ese marco se observa que se trata de una regulación cultural definida a través del rol de género, hecho que ha menoscabado la capacidad de la mujer en los ámbitos del trabajo artesanal e industrial, como también respecto de la construcción histórica de la organización social.

Vimos en el anterior capítulo que el proceso histórico de las organizaciones sociales en Quito, relacionadas con la confección y producción de indumentaria, inició a finales del siglo XIX, precisamente con el surgimiento de la Asociación de Satres y Modistas Unión y Progreso, organización que durante muchos años fue conformada en su mayoría por hombres. Esto, a pesar de que la fabricación de prendas de vestir en Quito históricamente ha sido una actividad realizada en su mayoría por manos femeninas. En la actualidad 20,309.87 es el número de mujeres que participa en este campo; en contraste a los hombres que su número alcanza a 4,588.80, según datos arrojados por el Instituto de Estadísticas y Censos hasta diciembre de 2017. Sin embargo, a nivel de la organización social la constitución de ese proceso ha sido históricamente compuesta por hombres quienes han

asumido hasta el momento la dirección o presidencia de gremios u asociaciones. Esa distinción del trabajo masculino en la dirección de la organización social, deja ver de algún modo la configuración del rol de género en el cual la mujer se muestra relegada históricamente. Cabe resaltar que, hasta la actualidad no ha existido en el cargo de presidente de las organizaciones de sastres y modistas una mujer que ocupe esa función en Quito.

La ausencia de la mujer en la dirección de estas organizaciones muestra las lógicas de cómo se han instituido y naturalizado las formas de exclusión a la mujer en los procesos de organización social, tema visible en diferentes esferas sociales relacionadas con el trabajo, el orden de lo público y la toma de decisiones. Así lo reconoce Carlos Soliz, quien es el actual presidente del Gremio de Sastres y Modistas Unión y Progreso, la organización más antigua de la ciudad dedicada a esta actividad: “Desde que se conformó esta organización hasta la actualidad –como usted ve en las fotos– todos los presidentes que han dirigido el gremio han sido hombres. No hemos tenido una mujer como presidenta. Las modistas recién se incluyeron al gremio hace algunos años, no es mucho tiempo de eso” (Entrevista a Carlos Soliz, 2017). El desconocimiento sobre la importancia de incorporar a las dinámicas gremiales perspectivas de género, en la toma de decisiones y el relacionamiento social, se puede decir que son algunas de las causas que se continúe con la exclusión o segregación de la mujer en relación a los cargos de presidencia o dirección.

Otro tema que complementa lo dicho hasta aquí es que en las actividades artesanales de la producción de indumentaria existe una clasificación de los oficios desde la definición de los roles de género. El oficio del sastre, por ejemplo, atiende la confección de ternos para hombres y el oficio de la modista o costurera está dirigido específicamente a confeccionar prendas femeninas. Esta distinción del nombre de este hacer es una clasificación construida desde el rol de género; tanto el sastre como la modista desarrollan un trabajo similar, con las mismas técnicas e instrumentos: la máquina de coser recta y la máquina *overlock*, las reglas, la tiza, la mesa de corte, la cinta métrica, el patronaje, el corte y la confección. La diferencia radica en el producto que realizan y el público al que se dirigen, en donde el rol de género clasifica el oficio y sus demandas. Así lo experimenta la diseñadora y artesana de la indumentaria Cristina Maldonado, a lo largo de su carrera de más de veinte años en el mundo de la costura.

Desde que empecé a trabajar en la confección de prendas de vestir, hace veinte años, la demanda de trabajo que he tenido han sido de clientes mujeres, los hombres generalmente hacen sus prendas en el sastre. Yo puedo confeccionar ropa tanto para hombres como para mujeres, puedo hacer lo mismo que hace un sastre: confeccionar un terno. En la práctica, la demanda que he tenido siempre ha sido confeccionar ropa femenina. Pienso que es porque los hombres cuando quieren hacerse una prenda se dirigen al sastre, no a la diseñadora; bueno, a mí me llaman “modista”. El oficio del sastre es masculino, no sé por qué, ni desde cuándo se hicieron esas diferencias que designan al hombre como sastre y a la mujer como costurera o modista. Lo que sé es que los sastres se han dedicado desde siempre a hacer específicamente ese trabajo, ropa para hombre. Creo que existe un prejuicio con el oficio de la costura, sobre todo en el caso de los sastres. Ellos, aunque sepan confeccionar cualquier prenda, por prejuicio, se dedican específicamente solo a ropa de hombre. (Entrevista a Cristina Maldonado, 2017)

Con relación a la clasificación, respecto del oficio y el género, se observa la diferencia que hace el cliente a la hora de elegir a la persona que diseña, corte o cose prendas femeninas o masculinas. En el testimonio de Cristina Maldonado se puede observar cómo incide también en la demanda de trabajo que tiene el artesano. Esto evidencia que desde el consumo también se distingue la clasificación del trabajo como una construcción de género relacionada con el tema de la masculinidad y la feminidad. Los hombres demandan la atención de un sastre, y la mujer la demanda de la modista. Así, de esta manera, el oficio corresponde a la norma del estereotipo.

Por otra parte, en el ámbito industrial el tema de la distinción del rol de género se evidencia en las funciones del trabajo que existen al interior de la empresa. En su mayoría, las mujeres son quienes se encargan de la confección de prendas: son obreras de fábrica que desarrollan su labor de acuerdo a funciones específicas de la costura. Al igual que en las organizaciones sociales, las funciones de administración y dirección están a cargo de hombres como menciona Georgina Almagro, Directora de la Escuela de corte y confección Atenas⁴. “Desde mi experiencia de trabajo he visto más mujeres haciendo corte, confección y detalles; mientras que en el patronaje la presencia masculina podría decir que es fuerte, y claro generalmente son hombres los dueños de fábrica o los presidentes”

⁴ La “Escuela Atenas”, fue creada hace 26 años, con el objetivo de brindar mano de obra calificada al sector de la confección y dar una oportunidad a hombres y mujeres de sectores populares. Al inicio fue orientada a niñas de 12 a 14 años que por su record académico bajo no eran aceptadas en colegio regulares, o niñas que estaban ilusionadas en aprender corte y confección. Hace 15 años la escuela direcciona a los estudiantes a los emprendimientos productivos. (Entrevista a Georgina Almagro, 2018)

(Entrevista a Georgina Almagro, 2018). Este hecho expresa comportamientos propios de una cultura falocentrista, relativa a la construcción de estereotipos desde la cual se menoscaba la capacidad de la mujer de ocupar ciertos puestos de trabajo. Es un factor excluyente que limita el acceso a la posición de trabajo al que puede optar una mujer dentro la industria. Para Xavier Díaz, actual Presidente de la Cámara de Industriales Textileros del Ecuador, las formas de exclusión laboral que viven las mujeres en el campo de la producción textilera y de indumentaria se delimitan específicamente respecto de los límites de acceso que encuentran para ocupar cargos directivos en una empresa. Los roles de género, naturalizados culturalmente, son factores que se imponen sobre las prácticas laborales al interior de la industria. Es decir, se normaliza esta inequidad, donde se diferencia las capacidades y actitudes de hombres y mujeres, aunque esta última tenga igual o mayor capacidad de manejo de la empresa. Desde la condición de género, la mujer se ha visto en la obligación de desempeñar funciones subordinadas al trabajo que realizan los hombres quienes desempeñan las funciones directivas.

En la industria textil, precisamente, en la parte operativa, hay mucha presencia femenina, diría que es el 80% del personal, muchas de ellas son cabeza de familia y madres solteras, eso es una realidad social dentro del sector. Por otro lado, te diría que no es común su presencia en cargos gerenciales o de presidentes ejecutivos. En general ese trabajo ha sido realizado por hombres, lo que se refiere a la administración y dirección de las empresas. Bueno, también hay ejemplos muy particulares en el país donde las mujeres han sido quienes han dirigido una empresa a nivel industrial. Se me viene a mi mente dos casos: el primero de Marieta de Pinto, fundadora y dueña de S. J. Jersey –una industria exitosa que se dedica a la producción textil de polialgodón–. El segundo caso, Empresas Pinto –una industria que desde su nacimiento ha sido liderada por mujeres–; pero como te digo, en general, no es común en la ciudad, ni en el país, que las mujeres sean gerentes en empresas de industria textil o de indumentaria. Eso es más visible en la pequeña empresa, cuando las mujeres realizan sus propios emprendimientos productivos. (Entrevista a Xavier Díaz, 2017)

En referencia al testimonio descrito, se puede reconocer que las formas de exclusión que se producen en el ejercicio del trabajo de mujeres –desligadas de puestos ejecutivos o gerenciales– significa comprender cómo, a nivel social, se perpetúan aquellos simbolismos y restricciones culturales propios de la construcción de estereotipos de género. Estos datos ponen en discusión cómo se estructura desde la propia condición del ser mujer formas de discriminación y marginación naturalizadas en el rol de género. Este aspecto se condiciona desde el cuerpo y el lenguaje como estructura simbólica y práctica social, lo cual se

determina en acciones que se recrean en lo cotidiano. Se trata de formas de limitación que detienen y erosionan la posibilidad legítima de reconfigurar las asociaciones y el rol de la mujer en ese campo. A decir de Judith Butler “el cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia. El cuerpo también puede ser la agencia y el instrumento de todo esto, o el lugar donde el hacer y el ser hecho se tornan equívocos” (Butler 2006, 40). La cita de Butler me lleva a reflexionar en la condición del ser mujer y su vulnerabilidad relativa a la designación del rol de género que oculta y quebranta sus capacidades en diferentes ámbitos de la vida social. Este hecho se construye mediante un sistema patriarcal que invisibiliza el trabajo que realizan las mujeres, su aporte y conocimiento. Una realidad de discriminaciones que se traducen en estructuras de violencia, desde un ejercicio de poder instituido históricamente en detrimento de la mujer. Como lo comenta Georgina Almagro Directora de la Escuela de corte y confección Atenas “En la industria de la confección de prendas, sobre todo a nivel nacional, veo que a la mujer no se le tiene en cuenta para ser gerente, directora u cargos más altos. Sin embargo pienso que en la actualidad eso está cambiando, los jóvenes que vienen a mis clases, llegan con una mente más abierta en ese sentido” (Entrevista a Georgina Almagro, 2018)

En ese contexto es importante considerar también las lógicas del trabajo de producción de indumentaria, reconocer que la condición de género delimita el trabajo artesanal y la distribución de funciones en los talleres. En la actualidad, existen talleres artesanales donde el trabajo de hombres y mujeres es compartido, un proceso que según la diseñadora Cristina Maldonado en otro momento era impensable. Si bien en otros momentos los oficios de la indumentaria estaban condicionados por el rol de género, en la actualidad se han roto esos patrones culturales de diferenciación social.

Existen talleres donde hombres y mujeres colaboran en este oficio, donde los hombres cosen, las mujeres hacen patrones o cortan. En cuanto a realizar detalles generalmente son mujeres quienes lo realizan. Mientras que en acabados de trajes, son hombres quienes lo realizan. Los arreglos de las prendas es una actividad que es compartida; vale decir que cada taller posee sus particularidades en cuanto a la forma de trabajar. (Entrevista a Cristina Maldonado, 2017)

Para Cristina Maldonado, esa experiencia de trabajo compartido entre hombres y mujeres evidencia una nueva etapa histórica del oficio de la costura que —si bien todavía

mantiene una condición intrínseca marcada por estereotipos de género en sus oficios– en algunos casos rompe con esos mismos esquemas. Cabe señalar que los talleres que agrupan a hombres y mujeres son espacios de creación que tienen la complementariedad de un trabajo que se ha desarrollado históricamente por diferentes trayectos. En ese sentido se observa una complementariedad de conocimientos, compromisos, y responsabilidades disímiles. Así lo reconoce la diseñadora Cristina Maldonado, que ha tenido la experiencia de trabajar en estos espacios compartidos.

Por ejemplo, los maestros sastres, generalmente se resisten al cambio, sobre todo a realizar esos cortes o patrones que la moda trae consigo a cada momento. Ellos tienen sus propias formas de trabajo y producción, y generalmente no les gusta trabajar con mujeres. Ellos tienen secretos de corte y confección que hacen de un traje algo especial, a la medida, para la persona que lo porta. Mientras que las mujeres saben del detalle de cómo se debe trabajar una boca manga, que tenga buena caída o realizar cortes de blusas de formas variadas. En la experiencia que tuve trabajando en un taller de hombres y mujeres, pude ver cómo cada persona desde su experiencia aportaba al trabajo, los sastres desde su experiencia en la confección de trajes para hombre y las mujeres en la confección de prendas con patrones que no son comunes. Puedo decir que es un caso muy particular y que recién ha pasado, generalmente los sastres trabajan por su lado y las modistas también. (Entrevista a Cristina Maldonado, 2017)

Cuando Maldonado menciona sobre la separación que hacen los sastres y modistas en términos laborales, hace visible la dificultad de mover ciertas estructuras sociales, cargadas de simbolismos de poder y conocimientos explícitos en el quehacer de la vestimenta. Tanto los sastres como las modistas poseen ciertas formas de trabajar, de manejar la tela, el tallaje, el escalado, la moldería, entre otros, y en este contexto se delimitan los conocimientos y formas de trabajo. En el mundo de la sastrería y modistería, en la producción de indumentaria y sus objetos de creación, es importante deshilar las estructuras de género que se han naturalizando con el tiempo. Estas estructuras, visibles en los objetos, en los talleres, en las formas y patrones de la confección, se trasladan al mundo de las relaciones y definen las prácticas del oficio de la costura. El testimonio de Cristina Maldonado da cuenta de eso cuando menciona:

A los sastres tradicionales no les gusta que colaboren mujeres en sus talleres y peor hacer ropa femenina. Es como si no quisieran comprender que el oficio demanda cambios, en cuanto al hacer vestuario. También creo que el oficio de la sastrería tiene una tradición muy esquematizada con esas formas varoniles de asumir el trabajo y mantener el oficio como si se rindiera culto al pasado. (Entrevista a Cristina Maldonado, 2017)

De esa forma se puede reflexionar también sobre la actividad de hacer vestuario como un proceso que se reconstruye con la nostalgia de mantener aquellas prácticas del pasado, Eso que Schwarzstein examina de la tradición, la cual registra un tiempo biográfico “La percepción del tiempo que está marcada por dos polos, la nostalgia del pasado y el tiempo futuro, encarnado en la ilusión del retorno. Sin embargo, todas las narrativas están construidas desde el presente y es esa presencia la que las estructura” (Schwarzstein 2001, 81). En ese sentido, me detengo a observar en las lógicas de una tradición que –si bien quiere detener el tiempo en la nostalgia del pasado– choca inevitablemente con las dinámicas actuales del mercado que presionan constantemente al cambio, desde el advenimiento de lo que se entiende como progreso. En ese sentido Pamela Gatica, Directora General de la Fundación Dolores Sopeña, puntualiza que

En un mundo donde hay pobreza, desigualdad conviene sostenernos con la practica de la enseñanza de aquellos conocimientos que a través del tiempo comienzan a ser menos importantes. Para contextualizar lo que digo, Fundación Sopeña posee dos presencias: una religiosa y otra laical, es en esta última que pretendemos desde nuestros centros de capacitación impartir ciertas técnicas con el fin de que no se pierdan en el tiempo –revitalizar la memoria- con el apoyo de nuevos conocimientos y formas de hacer, sin desconocer los cambios eminentes que la industria del vestido demanda. Queremos lograr que el estudiante obtenga ciertas herramientas tanto humanas como técnicas que les permita superarse y abrirse nuevas oportunidades, en su futuro y cambien su presente a través del intercambio y diálogos con la gente. Buscamos romper las barreras entre hombres y mujeres. Fundación Sopeña cuenta con 800 estudiantes de varias ramas, la más fuerte en corte y confección, con más de 250 alumnos. Veo y me parece muy importante que en Ecuador se valore mucho este oficio. (Entrevista a Pamela Gatica, 2018)

En ese contexto, considero que en los talleres artesanales es donde convergen conocimientos de sastres y modistas: un proceso que la demanda de trabajo y el mercado desquebraja las designaciones del género y aquella nostalgia masculina respecto de las tradiciones de la sastrería. La producción de indumentaria se convierte en la necesidad de adaptarse a las nuevas dinámicas que determina el mercado, en el cual la participación activa de hombres y mujeres es indispensable. Este proceso permite el reconocimiento del trabajo de la mujer, hace visible sus capacidades y experticias “las mujeres que son dueñas de sus emprendimientos, deciden qué van hacer, a quién lo van hacer y cómo lo hacen. Si el negocio va bien o no, depende de ellas y el mercado” (Entrevista a Georgina Almagro, 2018) es que desde sus propias realidades, enmarcadas en formas de adaptación y disputa ante la explotación, invisibilización y marginación del cual están sujetas. Un proceso en el cual se distribuye su tiempo, como dice Federici, entre el ámbito del trabajo y el hogar

“dados los bajos salarios que reciben en el mercado laboral por los arraigados prejuicios masculinos acerca de su trabajo”. (Federici 2013, 83)

En ese sentido, Carlos Soliz (presidente del Gremio de Sastres y Modistas Unión y Progreso) sostiene que si bien no ha existido una mujer que sea presidenta del gremio que representa, en la actualidad que se da este cambio. Aspecto que define la importancia de la colaboración entre hombres y mujeres en el espacio de trabajo es más visible el proyecto de producción de indumentaria Runway, en el cual se busca visibilizar las propuestas creativas de moda del país a través de la emulación de experiencias internacionales. Este proceso productivo pretende generar un engranaje entre los grupos que se dedican al quehacer de la moda en la ciudad de Quito y en el cual colaboran tanto mujeres como hombres. Marisol Romero, quien es integrante del proyecto, comenta que es significativo entender la producción de indumentaria como un quehacer abierto a las tendencias en las cuales las personas se identifican, más allá de su condición generacional, de género, social, cultural y económica. La vestimenta está cargada de simbolismos que expresan diferentes aspectos de la condición humana, de la identificación social y de la cultura como una dimensión humana viva en todo momento. Por ello, Marisol Romero considera que la existencia de esta industria a nivel local es crucial para el país, no solamente desde el ámbito productivo y económico de ciertos sectores de la población que se dedican a esta actividad, sino respecto de temas de orden cultural y social.

La producción del vestido y la moda es la cuarta industria que más recursos económicos mueve en el país. Además, es una actividad productiva donde participan hombres y mujeres, de distintas regiones del país, que se dedican a producir, vestimenta, accesorios como collares, anillos, pulseras; también hay quienes hacen sombreros, abrigos, ternos de casimir. Este trabajo requiere de una diversidad de conocimientos que se han desarrollado históricamente en distintas condiciones que se refieren a temas culturales, sociales y económicos. La producción de indumentaria es una actividad desarrollada por hombres y mujeres que han adquirido una serie de conocimientos muy particulares en cada localidad. Por ejemplo, el trabajo que significa hacer un sombrero de paja toquilla, o los telares con que realizan diferentes blusas, los bordados a mano; cada espacio tiene su riqueza y sus conocimientos. Eso es un aspecto fundamental que surge de la cultura, de ciertas tradiciones, de la práctica y creatividad de la gente. (Entrevista a Marisol Romero, 2017)

En ese contexto, cabe resaltar finalmente que la producción de indumentaria es una actividad que se recrea en la cultura, en un proceso histórico construido por

diferenciaciones sexo-genéricas. De ese modo se recrean y resignifican los discursos y prácticas de la producción del vestido y sus formas de consumo que, como mencioné anteriormente, se enmarcan también en procesos de exclusión, discriminación y marginalidad. Es clave reflexionar respecto de la relación y configuración cultural del rol de género, que se concreta desde la dimensión social del cuerpo. Importa articular la reflexión desde la comprensión del cuerpo como un espacio donde se configuran estereotipos de género y formas de violencia que se concretan a través de formas de estatus y distinción social.

2.2. Rol de género en el trabajo doméstico y el trabajo remunerado. (Negación. Aprendizajes. Adaptaciones. Continuidad)

El presente acápite es un esfuerzo por comprender y analizar el desarrollo de configuraciones identitarias respecto del género en las prácticas del producir indumentaria. Se trata de reflexionar sobre aquellas expresiones que representan a tipos de feminidades y masculinidades en los haceres de este oficio, desde aquellas prácticas cotidianas de negación, aprendizajes, adaptaciones u continuidad. En ese marco, el análisis se delimita a pensar en las prácticas de producción y consumo del vestido y en las representaciones sociales construidas desde un sexismo lingüístico que profundiza en la desigualdad de género. Este aspecto determina la construcción de un modelo de mujer que se la lee desde la esfera privada –el hogar– y un modelo de hombre que interactúa desde la esfera pública.

La palabra crea, como sostiene Judith Butler (2003), reproduce y normaliza las condiciones y posiciones humanas, define y diferencia los roles de género –lo masculino de lo femenino–. En la producción de indumentaria observamos ese hecho en las designaciones relativas al oficio de la costura. Esto es evidente en la mirada tradicional que comprende a la mujer entendida como modista y al hombre como sastre; aunque los dos manejen las mismas técnicas e instrumentos de confección, conocimiento y experiencia, se establece una distinción de género. Sara Caiza, modista de oficio que realiza su trabajo desde 1989 en el barrio Carcelén ubicado al norte de la ciudad menciona,

Desde que yo recuerdo a nosotras nos llaman costureras o modistas. Nos dedicamos a confeccionar prendas para mujer, también hacemos ropa para bebés y sábanas o cortinas. Los sastres confeccionan ropa para hombre, se han dedicado a confeccionar

ternos, pero no sé por qué los llaman sastres. Creo que lo que nos diferencia es lo que confeccionamos, porque de ahí tanto ellos como nosotras sabemos patronaje, corte y la confección que es la costura de la prenda. (Entrevista a Sara Caiza, 2017)

El testimonio de Sara Caiza muestra la condición de género que existe en relación al oficio de la costura, esa diferenciación entre el ser sastre y ser modista, en el cual se demarca también el mercado y la demanda de su trabajo. Las nociones de sastre y modistas están marcadas desde el rol de género lo cual hace que el consumidor se dirija en ese sentido a realizar la confección de sus prendas. Esto se relaciona específicamente con diferencias relativas a la masculinidad y feminidad, lo cual incide en la determinación del oficio. Ahora bien, producto de la demanda de arreglos de prendas usadas, en Quito, en la calle Imbabura ubicada en el centro histórico de la ciudad, se ha desarrollado varios emprendimientos relativos al arreglo de prendas de vestir, donde la mayoría de las personas que cose son hombres y de diferentes edades, ellos se dedican específicamente al arreglo de ropa; no confeccionan, ni diseñan prendas, por lo cual no son ni sastres ni modistos, son costureros. Vale decir que el ser costurero es una designación que guarda para sí un estereotipo de feminidad, así lo ha experimentado el costurero Juan López, a quien este trabajo le producía vergüenza porque consideraba que la costura es una tarea exclusiva de mujeres.

Cuando comencé en esto no quería que mis padres se enteren, ni nadie mismo; porque se decía que eso era cosas de mujeres; al principio preferí morir de hambre a coser. Después cuando mi hermano también decidió trabajar conmigo y empezamos a coser. Luego otras personas se pusieron en la calle con sus máquinas de coser, casi todos hombres. Ahora ya son casi 10 años que estoy en esto y con este trabajo puedo dar de comer a mi familia. (Entrevista a Juan López, 2017)

El testimonio de Juan López muestra la ruptura de un estereotipo sobre la costura que se ha naturalizado históricamente como una labor femenina. Además, señala cómo una labor artesanal y cultural puede verse limitada para los hombres por estructuras definidas desde el rol de género. Por otra parte, es importante distinguir que estas estructuras de género que trasciende en el ámbito del trabajo se delimitan también en el hogar. En ese contexto, se puede comprender la restricción que el rol de género produce respecto de la posición de la mujer entorno a las acciones públicas y la organización social. La diseñadora Cristina Maldonado experimenta, como otras mujeres, ese hecho. Su taller de costura está adecuado en una habitación de su hogar, distribuye su tiempo entre las labores

domésticas y su emprendimiento. Ella mira su situación como una desventaja por el tiempo que debe invertir en esas actividades que necesariamente tiene que realizar en conjunto.

Tengo tres hijos. Me he organizado y distribuyo mi tiempo para poder cumplir con el trabajo en el hogar y en mi taller. Tengo el taller adecuado en uno de los cuartos de la casa, eso me posibilita cumplir con las tareas cotidianas de la casa, con mis hijos y con mi emprendimiento. Es difícil para mí esta situación, pero tengo que asumirla. No tengo otra opción porque soy cabeza de hogar, mi marido colabora con el cuidado de los niños, pero no con dinero; su edad no le permite conseguir estabilidad laboral. Sinceramente te digo, aunque a mí me gusta invertir tiempo en mi casa, ese trabajo es muy desgastador; no recibo salario alguno y sí que es cansado. En ocasiones rindo más en el taller y en otras ocasiones más en la casa; pero nunca estoy al cien por cien en ninguna de las dos cosas. Creo que este es un sentimiento que comparten muchas madres o modistas que trabajan desde casa. (Entrevista a Cristina Maldonado, 2017)

A propósito del sentir que comparte Maldonado –respecto del no poder desarrollarse en el ámbito laboral e incluso en el hogar por falta de tiempo y apoyo– este testimonio me invita a reflexionar sobre qué es trabajo remunerado y qué no. Esto en función de lo que Joan Scott define sobre la noción de género, la cual “estructura la percepción y la organización concreta y simbólica de toda organización social” (Scott 1999, 37). A decir de Scott en las referencias de género se define la distribución y el poder, en los recursos materiales y simbólicos. Por ello, el género es un tema que no puede desvincularse de la construcción del poder. Ello significa pensar en prácticas estructuradas, en patrones y códigos culturales, en lo público y lo privado, el mundo del hogar y el mundo social; espacios que también están condicionados por la estructura del rol de género. Esta realidad es visible en el ámbito de la costura y en muchas otras formas de trabajo donde la mujer acopla el trabajo al mundo del hogar, trabajo que no es valorado ni remunerado. Este hecho se contradice con el Art. 36 de la Constitución del Ecuador que menciona que “El Estado propiciará la incorporación de las mujeres al trabajo remunerado, en igualdad de derechos y oportunidades, garantizándole idéntica remuneración por trabajo de igual valor” (Art. 36 de la Constitución del Ecuador 2008).

Para romper con esos esquemas estructurados cultural y socialmente se necesita reinventar, recrear y fraccionar las lógicas del determinismo biológico que se han establecido en la sociedad respecto del rol del hombre y la mujer al interior del hogar. En ese sentido, en referencia a Silvia Federici, es importante no perder de vista que la mujer coexiste en un sistema patriarcal de negación y subvaloración del trabajo que se concreta en formas culturales, naturalizadas, de explotación económica.

No solo las mujeres siguen cargando con la mayor parte de trabajo doméstico en todos los países, sino que además, y debido a los recortes y en servicios sociales y a la descentralización de la producción industrial, la cantidad de trabajo doméstico que realizan, remunerado y no remunerado, se ha incrementado incluso para las mujeres que tiene otro trabajo fuera de casa. (Federici 2013, 176)

Cabe resaltar que la cita de Federici evidencia cómo son los procesos de explotación e invisibilización que viven las mujeres en la relación del trabajo y el hogar, lo cual responde a un sistema de reproducción social en donde el trabajo de la mujer es desvalorizado o también ocultado. Estas formas de explotación se trasladan a todos los ámbitos sociales, lo cual es una barrera para su desarrollo económico y social. En referencia a lo dicho, Giovanna Buchelly (Integrante de la Cámara de Diseñadores del Ecuador y Directora del Instituto de Diseño de Moda –DISMOD–) considera que es fundamental comprender y estudiar, desde una perspectiva de género, aquellos ejes del mundo social donde la presencia femenina ha sido menoscabada, infravalorada; se ha negado a la mujer sus capacidades laborales atribuyéndole ciertos prejuicios y estigmas sociales que devalúan su experiencia y conocimiento, asociándola a sentimientos como la ternura, el amor, la compasión.

En complementariedad, Marisol Romero (Integrante del Proyecto Runway), menciona que las formas de explotación son al mismo tiempo formas de discriminación, aspectos cotidianos que vive la mujer en todos sus ámbitos de vida, en el hogar, en el trabajo, en las relaciones. Frente a esa realidad las mujeres se disputan a diario, la enfrentan día a día, en una lucha constante ante la explotación.

La explotación al trabajo de la mujer en la producción de indumentaria en el país ha sido una práctica constante a lo largo de toda la historia en la industria y también en cada una de las actividades artesanales que conlleva este tipo de producción. En las fábricas la explotación es un tema que se puede pensar más allá del género, hombres y mujeres son explotados, no se respetan sus derechos. Sin embargo, la mujer es y ha sido explotada en el trabajo y también en el hogar. Por ejemplo, las mujeres al llegar a nuestras casas confeccionamos ropa, cuidamos de nuestros hijos, preparamos la comida, arreglamos la casa, es decir el tiempo de trabajo se alarga, en contraposición de muchos hombres que llegan a descansar u hacer cosas que desean. Es una desigualdad cotidiana que sentimos a diario, mientras los hombres llegan a casa a leer el periódico, a comer y a descansar, nosotras llegamos a trabajar. Por eso pienso que el hecho de ser mujer en sí mismo ya te pone en desventaja, respecto del mundo económico y el mundo social –de lo que ganas o lo que puedes ganar– que en cierta medida también se ha valorado desde una postura machista. Hay hombres que todavía ganan más que las mujeres solo por el hecho de que son hombres. Esas diferencias no tienen nada que ver con las capacidades, títulos, etcétera,

simplemente eso es parte de una desigualdad latente con la que hemos tenido que luchar a diario a través de la historia. (Entrevista a Marisol Romero, 2017)

El testimonio de Marisol Romero demuestra el sentir de una mujer que reconoce en lo cotidiano un sistema de desigualdades económicas y sociales; adicionalmente evidencia una problemática que trasciende la dimensión de género: se concreta a pensar en sistema económico que es desfavorable para cualquier emprendimiento productivo. No se puede desvincular esta temática de la lógica del sistema capitalista y la competencia de los procesos productivos artesanales e industriales locales con las grandes empresas del vestuario, con las grandes transnacionales de la moda. En ese sentido, Romero considera la importancia de la organización social y la participación de hombres y mujeres en el desarrollo de sus emprendimientos locales que es uno de los objetivos más importantes por los cuales la organización de diseñadores el Proyecto Runway se conformó.

Es importante la organización social, cuando se plantean demandas colectivas es más fuerte la incidencia hacia institucionalidad del Estado; nosotras estamos conscientes que la labor de diseñadores debe estar respaldada en el acceso a la seguridad social integral, que incluye prestaciones y atención médica, para las personas que no trabajan formalmente en empresas, sino que trabajan por contrato”. (Entrevista a Marisol Romero; 2017)

En este sentido, Giovanna Buchelly (directora del Instituto de Diseño de Moda – DISMOD– e integrante de la Cámara de Diseñadores del Ecuador) complementa esa perspectiva. Las organizaciones sociales conformadas por diseñadores y trabajadores de la producción de indumentaria existen en función de expandir el mercado de lo que se produce, asegura Buchelly. La finalidad de estos grupos sociales, según esta diseñadora, debe plantearse en función de fortalecer el trabajo en lo técnico y en lo económico, mediante diferentes mecanismos relacionados con la producción y con la introducción del trabajo artesanal ecuatoriano al mercado global. Para ello, considera que el Estado y la empresa privada deben ser parte de los procesos que se emprendan y unificar el trabajo entre las organizaciones que tengan esos fines.

Lo que busca la Cámara de Diseñadores del Ecuador es que esta organización sea el medio para que tanto las empresas privadas como el público en general o el Estado, conozca el trabajo que hacemos los diseñadores; eso es una de las decisiones a la que hemos llegado. Por una parte para establecer el rol que debe cumplir la cámara en las relaciones entre organismos sociales, la empresa privada y el Estado; y por otro lado para

fortalecer el trabajo de los diseñadores. Queremos lograr ubicar y crear plazas de trabajo; ver la manera de cómo potenciar el diseño independiente; particularmente a eso me inclino, en crear procesos que generen trabajo. Hay otras posturas al interior del grupo, las cuales se inclinan en el hecho de buscar en que la Cámara responda a servicios sociales, de salud, etcétera. Todas esas demandas se logran en colectivo, eso es lo importante que tiene una organización social. Personalmente respeto todas las posturas, pero como te digo yo voy por los procesos que generen trabajo, y así potenciar la economía tanto del hogar y del país. Estamos hablando de 9800 diseñadores de moda, que se han educado en el país en cincuenta años que está presente el diseño en Ecuador, en 35 instituciones a nivel nacional entre privadas y públicas, de las cuales 4 están en Guayaquil, 4 en Quito -Dismod, La Metro, La Universidad San Francisco, La UTE-, 1 en Imbabura; te estoy hablando de títulos de técnico, tecnólogo, licenciatura. Estos datos se han ido configurando desde el año 2015, año que se forma la Cámara de Diseñadores del Ecuador, en trabajo conjunto con La Cancillería, la Senescyt, el Ministerio de Trabajo, el Ministerio de Cultura, el Colegio de Diseñadores de Imbabura, el Colegio de Diseñadores de Tungurahua en diferentes momentos y diferente nivel de participación. En diciembre de 2017, en el Encuentro Internacional de diseño –Cromia- celebrado en Guayaquil, se presenta la Plataforma del Directorio Nacional de Diseño. (Entrevista a Giovanna Buchelly, 2017)

La discusión que se evidencia en los testimonios de las diseñadoras Buchelly y Romero muestra una problemática que está en boca de todos los actores que componen este sector productivo, tanto del ámbito artesanal como industrial. Ellos deben comprenderse en ese campo mediado por relaciones económicas inequitativas de las cuales no están exentos por las lógicas de la competencia del sistema capitalista. Así se asumen, desde ese campo de disputas desde el cual surgen sus procesos organizativos. De esa forma se construyen sus demandas en la búsqueda de hacer visible su trabajo.

Las búsquedas colectivas de quienes conforman este campo productivo se han delimitado a construir políticas públicas que contemplen la necesidad de visibilizar y respetar el trabajo del diseñador, del obrero o el artesano –sea en la actividad de creación de indumentaria o en la industria textil. (Entrevista a José Ruiz, 2017)

Cabe resaltar también que alrededor de la producción de indumentaria también existen otras formas de exclusión, marginalidad y discriminación, asociadas a estereotipos y referentes de subvaloración del trabajo artesanal, informal. Se descalifica la labor de quién produce y qué produce, mediante valoraciones que tienen connotaciones de racismo y clasismo. Estos datos más allá de lo declarativo, son enunciados en la voz de los trabajadores, u personas inmersas en esta industria, quienes no quieren perder su trabajo y prefieren mantener el anonimato. Por otra parte, es información que no consta en datos oficiales (INEC). Es así que, esta práctica se reproduce desde las lógicas del consumo, donde lo artesanal se deslegitima frente a lo industrial; la producción local se deslegitima

frente a la producción foránea, sea por causas relativas al diseño, al tipo de material o a los costos de producción. Es una suerte de blanqueamiento de las prácticas de consumo donde se infravalora la creación local desde la identidad pauperizada por dichas connotaciones racistas “el consumidor se emociona cuando cree que se está haciendo un bien consumiendo algo más económico, pero desconoce a largo plazo lo que su compra genera” (Entrevista a Georgina Almagro, 2018). Esta reflexión puede leerse en el testimonio de Germán Chávez quien es un artesano indígena de la comunidad de Chan de Latacunga que actualmente vive en Quito, él distribuye sus productos en varios puntos en la ciudad. Chávez produce accesorios de indumentaria en cuero, realiza carteras, chompas, zapatos, sandalias y pulseras. Hace más de veinte años trabaja como artesano y comercializa también sus productos en diferentes localidades del país.

Los clientes que más me compren son extranjeros, en general creo que los ecuatorianos no valoran mi trabajo. Te diré que incluso hay mucha gente que me ha tratado mal, con desprecio; hay ecuatorianos que se creen gringos que se desconocen así mismos. Ellos piensan que el ser indio es sinónimo de suciedad o delincuencia y así también se dirigen a lo que hago, con ese desprecio. Esta labor es igual de importante como cualquier otra, requiere de tiempo y dedicación, también de conocimiento. Usted cree que cualquiera puede hacer zapatos ¡No! No cualquier puede coser una cartera, una chaqueta, yo sí. Por eso no entiendo por qué, para la gente de aquí, el trabajo que hacemos los artesanos no es valorado y nos tratan de menos. (Entrevista a Germán Chávez, 2017)

En referencia al comentario de Germán Chávez, se puede reflexionar sobre cómo los oficios, las actividades humanas, el trabajo, son prácticas que se definen en identidades sociales, en unos casos, subvaloradas y en otros sobrevaloradas. Adicionalmente, muestra cómo en la sociedad ecuatoriana se reproducen estereotipos que recrean valoraciones colonialistas donde se margina lo local, en donde el ser indio es sinónimo de suciedad e ignorancia, la mujer es sinónimo de debilidad e incapacidad, ser artesano significa ser pobre e ignorante. En esa perspectiva, se puede concebir que los oficios de la indumentaria carga con esa valoración social que repercute en sus relaciones económicas, en las formas de consumo y en el desarrollo de los emprendimientos productivos. Esa estructura, en el marco de la industria, se traduce en otras connotaciones de discriminación que se define mediante lógicas de explotación que viven los obreros.

2.3. La presencia gay en el diseño de moda

Otra área importante de la producción de vestuario es el diseño de moda que tiene la función de crear colecciones de ropa, accesorios y complementos. Estas creaciones se estructuran en etapas (pre-producción, producción y posproducción), las cuales se realizan indistintamente tanto en el ámbito artesanal, independiente como el industrial. Estas fases comprenden todo el proceso de confección, desde la definición de la tendencia de moda hasta la elaboración de la colección que implica la elección de colores, texturas, materiales, la confección y distribución del producto en el mercado. El objetivo del diseño es reinventar y posicionar la marca continuamente, para promover el consumo a través de propuestas estimulantes a los usuarios. Por ello, el diseño de moda es la rama creativa de la cadena de producción de indumentaria. Para Giovanna Buchelly –integrante de la Cámara de Diseñadores del Ecuador– el área de diseño es la más importante de esta actividad productiva. El diseñador de moda es la persona que, a través de su creatividad y conocimiento, produce tendencias desde sus colecciones que son un conjunto de diseños inspirados en temáticas específicas que sirven de base para la confección.

El diseñador de moda es un profesional que crea y obedece a un sistema de producción. En el momento que se hace una colección, las interrogantes que resuelve el diseñador es acerca de quién es el usuario que usará la prenda. Así también se pregunta ¿En qué ocasión se usará la prenda? ¿En qué temporada? En Ecuador no tenemos estaciones, pero sí hay frío y calor; eso significa que se debe pensar la ropa para ello. Además, es importante interpretar las necesidades de los usuarios. De ahí (en el momento de la creación) se tiene que saber cuál es la tendencia que se va utilizar. El mundo de la moda está organizado por tendencias, no es una intuición. Hay gente que es muy creativa y hará furor, pero en una segunda ocasión los consumidores le van a exigir mucho más. (Entrevista a Giovanna Buchelly, 2017)

Desde esa perspectiva se comprende el trabajo que realiza un diseñador, las actividades que desarrolla para la creación y los elementos que inspiran a las propuestas de sus colecciones. Así también según la mirada de Buchelly– el diseñador es un ser creativo que requiere de una sensibilidad especial para crear –idea que en el ámbito de la indumentaria se atribuye a hombres homosexuales–. Esta idea se trata de la configuración de un estereotipo que identifica en el ser gay una sensibilidad particular respecto de la creación del vestido y sus tendencias. Así lo comprende la diseñadora Cristina Maldonado quien resalta que el ser gay, dentro del campo del diseño y la confección, posee un atributo positivo para quienes buscan consumir propuestas de vestuario, únicas y personalizadas.

Lo gay en el ámbito de la creación del vestido es asociado a factores estéticos de creatividad, innovación y de ruptura con lo preestablecido. Así lo entiende Georgina Almagro, directora de la Escuela Atenas, quien menciona que la identidad relacionada con el ser gay se estructura desde la construcción de un estereotipo asociado a la feminidad. El ser gay, para Almagro, carga con una sensibilidad distinta de lo masculino que preconfigura una mirada social particular desde esos patrones. “En la moda la persona que es gay diseña con más color, más detalle; sus diseños son más de fantasía, esto se da por su sensibilidad” (Entrevista a Georgina Almagro, 2018). En esta cita se expresa cómo se ha construido una imagen estereotipada de la participación gay en la moda, lo cual es perceptible, como menciona también Cristina Maldonado, dentro del ámbito laboral. Maldonado puntualiza que la asesoría de imagen que realiza un diseñador de moda gay capta mayor interés en las mujeres, quienes le otorgan más confianza a las propuestas de estos diseñadores, ya que encuentran en sus colecciones, delimitadas por dicho estereotipo, innovación y creatividad. Por otra parte, Maldonado, añade que los clientes heterosexuales –hombres– en general, no tienen interés por recibir asesoría de diseñadores gays (no les interesa la ropa de diseño y tienen resistencia en recibir asesoría por una persona homosexual).

Afortunadamente no todos los hombres conciben el trabajo de estos diseñadores desde el rechazo, pero en su gran mayoría los hombres no se visten por la asesoría de un gay. Ni siquiera les interesa usar prendas diseñadas, ellos consumen las confecciones que encuentran listas para usar. (Entrevista a Cristina Maldonado, 2017)

La percepción de Maldonado evidencia cómo se configura la noción de heteronormatividad en lo cotidiano: parte de los condicionamientos sociales que establecen un orden binario de género, determinado por conductas y formas de relacionamiento inscritas en un modelo patriarcal. Las transformaciones culturales en la sociedad impactan directamente en los convencionalismos de la producción de indumentaria relacionados con lo femenino, lo masculino o lo gay. Esa diversidad sexo genérica aporta también en la industria del vestuario porque crea nuevas comprensiones acerca de la estética, en sus formas, estilos y tonalidades. El sistema de la moda se diversifica de acuerdo a la condición de esas identidades que según el diseñador de moda Marco

Buitrón, aportan a la creación del vestuario por la ruptura del modelo binario de género que se establece simbólicamente a través de la ropa.

Las diferencias entre lo que diseña un gay y un hetero quizás sea en los detalles del diseño o el uso del color. Si eres diseñador hombre y tú plan es el diseñar vestidos de novias, te preguntarán en qué te inspiras; mientras que si eres mujer se lo piensa como natural. Conozco un par de diseñadoras gays y me parece que su objetivo es eliminar ese estereotipo que define lo masculino y lo femenino en el diseñar indumentaria. Lo andrógino, en el diseño, es una alternativa que cada vez se suman más marcas, y el interés de la población crece, opción que podría ser un éxito o un fiasco. (Entrevista a Marco Buitrón, 2017)

Lo que dice Buitrón acerca de la androginia en el vestir evidencia transformaciones acerca de cómo se concibe el cuerpo desde el modelo binario, lo andrógino es una propuesta que reivindica implícitamente el reconocimiento y respeto desde los usos de la ropa. Existen dinámicas específicas y particularismos culturales que definen aspectos de la masculinidad y feminidad en el vestir; en ese sentido, se puede interpretar que la androginia representa la ruptura de esos convencionalismos sociales desde la indumentaria. Vale poner en diálogo la concepción de Entwistle acerca la indumentaria: como un objeto que construye significaciones sobre el cuerpo al transformar la naturaleza en cultura, cuando establece y diferencia lo masculino de lo femenino.

La indumentaria es un aspecto de la cultura, es un rasgo vital en la creación de la masculinidad y feminidad: transforma la naturaleza en cultura al imponer significados culturales sobre el cuerpo. No existe una relación natural entre una prenda de vestir y la “feminidad” y la “masculinidad”, en su lugar hay un conjunto arbitrario de asociaciones que son específicas de una cultura. De este modo, la forma en que el vestirse connota feminidad y masculinidad varía de una cultura a otra. En Occidente, la falda ayuda a mantener una arbitraria pero esencial distinción de género que aporta a que la ropa sea arbitraria, con frecuencia son fundamentales para nuestras lecturas de “sentido común” sobre el cuerpo. Al respecto, la moda también convierte la cultura en naturaleza, *naturaliza* el orden cultural. (Entwistle 2002, 177)

En ese sentido, la indumentaria se define como una expresión simbólica que delimita un tipo de pertenencia al distinguir el género desde la apariencia –la diferenciación entre la masculinidad y feminidad–. El sexo se anuncia con el uso del vestido según las convenciones del género. Por otra parte, en la producción de ropa, el trabajo también connota esas diferencias, lo masculino de lo femenino. Los

trabajadores cumplen un rol específico a partir de su condición de género; lo cual desencadena que prácticas heteronormadas, excluyentes, se reproduzcan. Prácticas que, según el diseñador de moda Marco Buitrón, condicionan la participación en el trabajo, a hombres, mujeres y personas que se identifican con lo GLBTI, dentro de la industria y el campo artesanal e independiente.

Las compradoras mujeres, se sienten más a gusto y confortables si son atendidas por un gay. Cuando un hombre (hetero) entra en esta dinámica se crea una barrera; ya que en el imaginario de las mujeres está presente el hecho de que si es un hombre, muy probablemente, va a querer algo (una relación, un coqueteo) con ellas. Tengo una anécdota: en un local de venta de ropa para mujer no me contrataron ¿Sabes por qué? Porque era hombre y no era gay. (Entrevista a Marco Buitrón, 2017)

En palabras de Marco Buitrón se puede comprender cómo en las dinámicas de consumo, de la compra y venta de ropa en las tiendas, funciona una estructura de relaciones que marca un rol de hombres y mujeres. Adicionalmente, este rol establece condiciones de atención al cliente de acuerdo a esas disposiciones de género por distintas razones respecto de la sexualidad. Por otra parte, cabe resaltar que en el ámbito de producción de indumentaria existen porosidades que fracturan, y reafirman desde otras entradas la norma de la heteronormatividad con la presencia gay, la cual expresa la diversidad y transformación del esquema patriarcal ordenado de acuerdo a “categorías binarias: hombre/mujer, naturaleza/cultura, privado/público, inferior/superior” (Tubert 2004, 57). En la experiencia de José Ruiz –quien es jefe del departamento de diseño de Confemoda– se observa cómo opera esa ruptura en el ámbito laboral. Ruiz se identifica como homosexual y desarrolla actividades que dentro de la producción de indumentaria son consideradas masculinas y femeninas. Este hecho le otorga a este diseñador otro carácter a su función laboral, porque fractura la norma del trabajo que realizan mujeres y hombres desde la heteronormatividad. Es una ventaja que tienen los hombres gay frente a la creación, diseño y confección del vestido, criterio que dentro de este campo productivo se atribuye a la idea de una sensibilidad especial del ser homosexual.

El ser gay en la industria de la moda ha sido para mí una ventaja. Es un medio en donde se confía más en el criterio de un gay que de un hetero. Además la “característica” de ser gay pasa a segundo plano. Es en lo profesional donde se debe demostrar el conocimiento. En mi caso, es manejar todo el equipo de trabajo; las personas que colaboran en la empresa provienen de distintos estratos sociales, esto significa que debo saber cómo debo organizarlos para obtener los resultados deseados. (Entrevista a José Ruiz, 2017)

El testimonio de José Ruiz evidencia, por una parte, cómo el estereotipo del ser gay es un atributo de su capacidad profesional, en la relación con sus colegas; por otra parte, muestra cómo en el contexto de la industria ese estereotipo pierde valor, se destaca el cumplimiento de la función destinada al operario.

Mientras cumplas con tu trabajo de forma eficiente en una empresa, no importa si eres gay o no. La competencia que veo entre un diseñador hetero y un diseñador gay es la que hay entre colegas; cada uno tiene su estilo. Además tenemos una sensibilidad particular por la moda, de hecho la única diferencia, es la heterofobia que se ha creado en esta área del diseño, ya que el diseñador de moda gay inspira mayor confianza. (Entrevista a José Ruiz, 2017)

A lo largo de esta investigación he mencionado el tema de la normalización del dominio masculino en ciertas áreas de la producción de indumentaria, donde los patrones de conducta normalizan a la mujer como femenina y al hombre masculino. En este contexto, la percepción de lo gay, simbólicamente, responde al estereotipo de feminidad, con todos los atributos que eso implica: ello revela que la norma y regulación en un mundo heteronormado, desde el mercado, afirma el estereotipo que exotiza el hecho de ser homosexual para ser diseñador. Ahora bien, en la industria se conoce que el diseño de moda es una suma de conocimientos donde se maneja estrategias de marketing, tecnología. El diseño “es la episteme de fabricar, el modo del pensar el hacer” (Sexe 2007, 26): desvirtúa el imaginario y la creencia de que el ser gay te convierte “naturalmente” en diseñador.

De acuerdo a lo anterior, se pretende hacer una delimitación que concierne a las nociones de género en el campo laboral; es decir, desnaturalizar la idea de que ser gay simboliza a un ser más sensible o un mejor trabajador. Esta mirada no se aleja de la persistencia social del excluir o limitar a las personas que se identifican como GLBTI en

otras áreas de trabajo. Es que una cosa son los discursos que hablan de inclusión y, otra, es manifestarse gay abiertamente: habría que decir en el mismo campo de diseño, una cosa es trabajar como diseñador de moda, otra como estilista, maquillista, fotógrafo o modelo; cada profesión u oficio, posee dinámicas particulares donde a través del tiempo se ha evidenciado cierta inclusión y aceptación social. Si se compara con otras áreas lejanas al diseño se observa que aún persisten prácticas de opresión u homofóbicas, visibles en lo cotidiano. Estas prácticas son discriminatorias a personas que generan rupturas en roles preestablecidos.

se naturalizan acciones de abyección hacia aquellas personas que irrumpen con roles preestablecidos, y que por ese motivo deben estar en la periferia. La larga tradición que masculiniza el mundo laboral, al tiempo que produce unas formas jerárquicas en las cuales el espacio de la mujer se ve sometido a una serie de interrogantes, supone lógicas binarias de lo masculino y lo femenino, en las cuales lo segundo aparece subordinado en un campo que no logra crear simetrías, y se institucionaliza un lugar de subalternidad revestido ocasionalmente de inclusión para ellas, las mujeres. Este territorio ambiguo resulta aún más problemático cuando el binarismo y la subordinación de lo femenino es interrogado y contrariado por múltiples identidades sexuales y de género, creando un territorio complejo que se convulsiona frente a lo diverso. (Alexander Pérez Álvarez, Guillermo Correa Montoya, Wilson Castañeda Castro 2013; 24 y 25)

En ese marco, se comprende el proceso de construcción de masculinidades en torno a los oficios de la costura, los cuales se concretan en la posición de valores, creencias y actitudes referente a roles y capacidades humanas. Este hecho se traduce en lo cotidiano a través de esquemas de conducta y diferenciación social que dan cuenta de la valoración de unas identidades frente a otras respecto del trabajo; de esta manera, las nociones de género configuran y perciben las formas de la organización social. Así la configuración de identidades y marcadores sociales del sexo se genera mediante la imposición de elementos simbólicos determinados en el cuerpo. Narcis Herrera, diseñador de moda y miembro Click Lab, menciona desde la moda se puede transgredir los roles de género. “Yo me diseño y confecciono mi vestimenta. Uso falda y propongo su uso en hombres, me encanta, me parece que es muy cómoda. La gente me pregunta si no siento miedo que me hagan daño personas irrespetuosas, yo respondo que no. Espero que no” (Entrevista a Narcis Herrera, 2018). Para este diseñador, es posible transgredir las normas del cuerpo asociadas al uso vestido, se puede transgredir desde el vestido lo que significa ser hombre o mujer, desde el uso del color, las formas y manufacturas de la confección; al mismo tiempo señala

que en esa práctica se muestra también la vulnerabilidad de quienes la transgreden y la dimensión de violencia e intolerancia que todavía existe respecto de la identidad y elección sexual.

Por otra parte, para el diseñador Marco Buitrón en el ámbito de producción de ropa, precisamente en el diseño de vestuario, el ser gay no representa un proceso de discriminación, se ha normalizado su presencia que más bien ha sido fundamental para el desarrollo de la industria de la moda.

Creo que la presencia gay ha sido fundamental para la industria de la moda. No concebiría esta industria sin ellos. Yo no soy gay pero si he sentido en mí aquel estereotipo. Si estás en este mundo, las personas creen que eres gay. En varias ocasiones me ha tocado reconfirmar que no lo soy. (Entrevista a Marco Buitrón, 2017)

Esta idea preestablecida en el imaginario social de que todo hombre que participe en el diseño de moda, en la peluquería, el maquillaje, la asesoría de imagen, el cuidado de uñas, entre otros, es homosexual, responde a un estereotipo de género pre configurado desde una matriz heterosexual (Butler 2007). Precisamente en estos sistemas de organización social y trabajo, donde la validación del binarismo de los sexos es explícita, y efectiviza más profundamente que la sociedad heterosexual oprime y excluye: no solo a las personas GLBTI (gays, lesbianas, bisexuales, transexuales, intersexuales) sino aquellos que se los considere diferentes (Wittig 2006). Es ahí precisamente donde la idea de género debe romper el binarismo, la matriz heteronormativa para incorporar a la sociedad desde su cotidianidad prácticas y discursos permisivos, no opresivos o violentos.

Conclusiones

La moda es un tema extenso para su reflexión y entendimiento; posee un entramado complejo donde participan varios actores. Comprende la producción de vestuario, accesorios, complementos e inclusive maquillaje y peluquería. La industria de la moda evidencia cambios profundos a lo largo del tiempo, tanto en su estructura económica como en las dinámicas que encierra esta área productiva y cultural.

En Quito, la industria de la moda se define en varios momentos y relaciones que se insertan en dinámicas relacionadas al sistema de producción y mercado, como a los cambios culturales que inciden en las lógicas de consumo. En esas transformaciones, la producción de indumentaria que se define desde la estructura del mercado de la moda en el vestir delimita para cada momento nichos de mercado configurados por la cultura. Antecede a este proceso algo fundamental, una práctica de adaptación cultural continúa de artesanos, diseñadores y empresarios de la moda. Lo cual se delimita en un proceso de reinenciones de su trabajo artesanal e industrial que han permitido el funcionamiento de este sector, sea el posesionar una nueva marca o reinventar y mantener una empresa. Una dinámica que transita en la lógica de un mercado global mediante la emulación de tendencias, o desde la creación de propuestas. La moda no se la inventa, se la recrea.

En este trabajo se ha mencionado que el sector productivo de la confección de la indumentaria no es equitativo; lo que dio paso a la reflexión sobre cuáles son las condiciones laborales que rodean al campo de la confección y comercialización de prendas de vestir. A lo largo de este estudio se pudo observar, desde la voz de actores de distintos sectores sociales, varios elementos que forman parte del mundo de la confección y costura, tales como la creatividad, el esfuerzo y el desarrollo en sí mismo de este trabajo; temas que dejan abierta la posibilidad de profundizar en diferentes problemáticas que aparecen en este estudio como: la explotación laboral, la infravaloración de identidades sociales, las condiciones y dinámicas productivas de pequeños emprendimientos y grandes empresas.

Este trabajo realizó un recorrido a través de la memoria social de un sector que configura la historia de la industria de la indumentaria en Quito, con la finalidad de contextualizar en el tiempo, las luchas, los alcances y limitaciones de un proceso de trabajo. Se trató de un análisis, comprensión y descripción de diversos conocimientos,

saberes y búsquedas que me permitieron sistematizar la experiencia, desde las representaciones y prácticas que desarrollan los actores que configuran este campo social.

Estudiar y reflexionar el fenómeno de la producción de moda en Quito significa reconocer cómo operan a nivel local las lógicas de la industria y producción global. Esto se puede constatar en las dinámicas históricas que incurren en la organización social del campo de la producción de la indumentaria en la ciudad; adicionalmente, se expresa en las condiciones de trabajo de distintos sectores relacionados al mundo artesanal e industrial y también, en las instituciones educativas que forman parte de la dinámica social de este campo. En ese contexto se expresa la capacidad de respuesta a los diferentes tipos de demandas (tiempos, materiales recursos humanos y técnicos), condiciones laborales que se crean respecto del trabajo que realizan en esta rama productiva.

La industria textil y del vestido, al igual que otros procesos de producción y mercado, se han definido en el marco de las dinámicas del mercado y el consumo. Hecho que ha permitido el desarrollo de organizaciones de sastres, modistas y diseñadores de moda. Este proceso se ha construido históricamente en la necesidad fomentar su trabajo que ha sido estructuralmente infravalorado. Desde ese lugar de enunciación se adaptan al constante cambio que produce el mercado respecto del nacimiento y muerte de tendencias de la moda en el vestir; tanto sastres como modistas, diseñadores y empresas de confección se ajustan a esos cambios, de forma permanente. Por ello, para entender a la industria de la moda, es pertinente considerar todo lo que contextualiza el momento de la producción, la definición de la industria y el mercado, la cultura y sus consumos, relativos a la incidencia de las industrias culturales y la mundialización.

En Ecuador el tema de la moda es poco tratado en los escenarios académicos, lo cual prefigura una mirada trivial o efímera a este campo social, cultural, económico y productivo. Tratar el tema de la moda en el país significa adentrarse a un mundo de diversas prácticas y conocimientos que surgen de la producción de moda local y sus formas de adaptación a las tendencias globales. Este trabajo de investigación muestra que la relación de la producción del vestido está ligada directamente a la incidencia e impacto que tienen las industrias culturales en las formas de expresión e identificación social de las culturas locales. En ese sentido abre la posibilidad de comprender a este sector desde diferentes aristas, por una parte desde la producción, respecto del trabajo de distintos

sectores y sus condiciones económicas y sociales; por otra parte, desde la reproducción social que define la industria cultural y el consumo de la moda que se define en el desarrollo de diversas expresiones culturales en el ámbito local. Adicionalmente, permite reflexionar y establecer una posición respecto de las condiciones de los grupos GLBTI frente a este campo de trabajo.

En ese sentido este trabajo abre otras inquietudes que pueden desarrollarse en posteriores trabajos de investigación, en relación a que evidencia la situación de este fenómeno social y productivo. En ese sentido permite comprender y reflexionar sobre cómo o cuáles deberían ser las condiciones para que la producción de indumentaria crezca a nivel artesanal e industrial. Además, permite conocer desde la voz y memoria de distintos actores, cómo se estructura el campo de producción de los artesanos, trabajadores y obreros que trabajan al interior del sector industrial. Adicionalmente, pensar en qué cambios debería incorporar este sector respecto del trato hacia la mujer y los grupos GLBTI. Esto, en cuanto a las narrativas, representaciones, búsquedas y prácticas que los actores evidencian a lo largo de este documento desde sus planteamientos.

En este contexto es fundamental encontrar mecanismos que permitan, desde la organización social, la empresa privada y el Estado, promover este tipo de trabajo, en el marco de las condiciones que impone el mercado y la industria. Es fundamental crear redes de trabajo, redes de estudio y conocimiento alrededor de los saberes que se definen en el mundo artesanal y que en muchos casos se han dilatado en el marco de la supervivencia. Es necesario también que los artesanos de la costura, los diseñadores, los sastres y modistas accedan a otras herramientas de conocimiento más allá de la tarea de su trabajo artesanal, es importante que este sector tenga conocimiento del mundo al que se enfrenta – la dimensión de los contextos económicos, políticos y sociales que les transforma– a fin de crear procesos colectivos de organización e impulsar el desarrollo industrial del vestido a nivel local, nacional o internacionalmente.

Es importante reconocer que en el desarrollo de esta actividad la presencia femenina ha tenido un importante lugar, lo que ha contribuido al posicionamiento y edificación de esta industria. El trabajo de las mujeres en la producción de indumentaria ha sido fundamental, a pesar de la discriminación laboral al interior de las fábricas, donde la mujer ha trabajado al margen de puestos de gerencia, presidencia o dirección.

Adicionalmente es importante resaltar que el mundo gay forma parte del universo de la moda. Desde el ámbito del trabajo y diseño en el vestir se han definido formas laborales incluyentes para la diversidad sexo genérica; esto ha permitido recrear las formas de creación de la indumentaria, respecto de la estética y las formas de cómo vivir y habitar el cuerpo. La participación de personas pertenecientes al grupo GLBTI ha contribuido al enriquecimiento de la perspectiva en este ámbito laboral que se comprende y complementa sobre la base de formas distinta de concebir el trabajo, la creación y las relaciones humanas.

Varias interrogantes se abren después de realizar esta investigación, desde la experiencia de la autora como diseñadora de moda y académica en la comunicación social y en los estudios de la cultura. A partir de este trabajo se observa las transformaciones incesantes de las dinámicas de producción de vestuario, y el ímpetu generacional de nuevos artesanos y diseñadores por apostar a nuevas formas de propuestas de trabajo. Como autora de este estudio me reconozco en la búsqueda de aquellos actores que se juegan la vida por crear espacios de trabajo independiente, en el marco de una economía que devora a los pequeños emprendimientos que se resisten a perecer. Una resistencia de manos creativas, de manos productivas que usan como herramientas de sobrevivencia a la costura, el tejido o el zurcido. Ese es el motor de un proceso productivo que se ha adapta y transforma a través del tiempo, que se recrea en el mundo cambiante de la cultura y la identificación social que se define desde el vestido. Caminar en el campo de la indumentaria significa entonces, adentrarse en un paisaje frondoso, pero con vicisitudes, como cualquier apuesta por la vida en el mundo del capitalismo; un proceso laboral condicionado por el mercado.

Es preciso decir también que la relación dialógica con los testimoniantes ayudó a la comprensión de la estructura de actores que conforman esta industria, artesanos, industriales, obreros, diseñadores, sastres, modistas, instituciones públicas, privadas, empresas, emprendimientos. Actores que viven en un permanente desafío, cuyo objetivo es la venta y la permanencia en el mercado, en un mundo permeado por la inestabilidad y cambio respecto de la creación y consumo de vestuario o complementos; un campo definido por la estructura del capitalismo que se define en la competencia y el individualismo.

El trabajo en conjunto, y al mismo tiempo, independiente es una necesidad de este sector productivo, la búsqueda de crear redes de trabajo productivo y organizativo. Redes de relaciones sociales que permiten el encuentro entre diferentes y diversos. El encuentro con ese Otro obrero, industrial, artesano, mujer, hombre, gay; desde sus diferencias y búsquedas, desde sus condiciones y experticias. Es un proceso de conformación sobre apoyar, respaldar y transformar de manera activa el desarrollo de este campo cultural y productivo. Finalmente, cabe resaltar que la producción de moda en el vestir es también un proceso de significaciones que permiten el reconocimiento del Otro desde su forma de identificación; un ejercicio de recreación identitarias, de lecturas sociales de interacciones y reconocimientos sociales, donde la creación del vestido es la mecánica que reproduce la performatividad de la cultura y los rostros de una sociedad.

Lista de referencias

- Bauer, Arnold J. 2002. *Somos lo que compramos: Historia de la cultura material en América Latina*. México DF: Taurus.
- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Cultura Libre.
- Butler, Judith. 2006. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- , 2000. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós
- Chiriboga, Manuel. 1917. *Resumen histórico de la sociedad artística e industrial de Pichincha del Pichincha (1892-1917)*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Constitución de la República del Ecuador de 2008. 20 de octubre de 2008.
- De Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano I: Artesd e hacer*. Trad. por Alejandro Pescador. México DF: Cultura Libre.
- Entwistle, Joanne. 2002. *El cuerpo y la moda*. Barcelona: Paidós.
- Federici, Silvia. 2013. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Diario *El Tiempo* (virtual), abril de 2010.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lombeida, Gabriela. 2013. “El vestido como identificador social”. Tesis de licenciatura. Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social, Quito.
- Nora, Pierre, dir. 1984. *Les Lieux de Mémoire I: La République, XVII-XLIL*. Trad.por Femando Jumar. París: Gallimard.
- Oberti, Alejandra. 2009. “Memorias y testigos: Una discusión actual”. En María del Carmen de la Peza, coord., *Memoria(s) y política: Experiencia poética y construcciones de la nación*, 67-86. Buenos Aires: Prometeo.
- Ortiz, Renato. 2004. *Mundialización y Cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

- Pérez, Alexander, Guillermo Correa y Wilson Castañeda. 2013. *Raros y oficios Diversidad sexual y mundo laboral: discriminación y exclusión*. Escuela Nacional Sindical & Corporación Caribe Afirmativo.
- Saulquin, Susana. 2014. *Políticas de las apariencias: Nueva significación del vestir en el contexto contemporáneo*. Buenos Aires: Paidós.
- Schwarzstein, Dora. 2001. *Historia Oral, memoria e historias traumáticas*, Trabajo presentado no II Encontro Regional Sul de História Oral, realizado em São Leopoldo/RS.
- Scott, Joan. 1996. "El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En Marta Lamas, comp. *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*, 265-302. México DF: PUEG.
- Sennet, Richard. 2009. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sexe, Néstor. 2007. *Casos de comunicación y cosas de diseño*. Buenos Aires: Paidós.
- Spivak, Gayatri. 2002. Puede Hablar el subalterno? Revista Colombiana de Antropología.
- Tubert, Silvia. 2004. *Sexo, género y antropología. Del sexo al género: los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra.
- Warnier, Jean Pierre. 2001. *La mundialización de la cultura*. Quito: Abya-Yala.
- Witigg, Monique. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Edit. EGALES.
- Vich, Víctor. 2014. *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Entrevistas realizadas por la autora

- Almagro, Georgina. Directora de la Escuela Atenas, 2018.
- Buchelly, Giovana. Directora del Instituto de Moda DISMOD y miembro de la Cámara de de Diseñadores del Ecuador, 2017.
- Buitrón, Marco. Diseñador de Moda, 2017.
- Caiza, Sara. Modista, 2017.
- Chávez, Germán. Artesano, 2017.

Díaz, Xavier. Presidente de la Asociación Industriales Textileros del Ecuador, 2017.

Gatica, Pamela. Directora General de la Fundación Dolores Sopena, 2018.

Herrera, Narcis. Fotógrafo, diseñador de moda y miembro de Click Lab, 2018

López, Juan. Costurero, 2017.

Maldonado, Cristina. Diseñadora de modas y artesana indumentaria, 2017.

Romero, Marisol. Coordinadora de la carrera de diseño de moda de la Universidad San Francisco de Quito y miembro de la plataforma de diseño *Runway*, 2017.

Ruiz, José. Diseñador de Moda, 2017.

Soliz, Carlos. Presidente del Gremio de Sastres y Modistas de Quito, “Unión y Progreso”, 2017.

Sítios web

⟨http://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/webinec/EMPLEO/2018/Matrices_de_Transicion/Septiembre-2017_Diciembre_2017/Documento_Metodologico_MTL_sep2017_dic2017.pdf⟩. Consulta: 28 de mayo de 2018

⟨<https://www.gestiopolis.com/analisis-del-trabajo-domestico-y-su-realidad-laboral-en-el-mundo/>⟩. Consulta: 16 de diciembre de 2017.

⟨https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADa_Internacional_del_Trabajo_Dom%C3%A9stico⟩. Consulta: 16 de diciembre de 2017.

⟨http://www.ilo.org/global/about-the-ilo/newsroom/news/WCMS_183380/lang-es/index.htm⟩. Consulta: 16 de diciembre de 2017.

⟨<http://aldhea.org/silvia-federici-el-feminismo-ha-transformado-y-ampliado-al-marxismo/tp://www.portalfio.org/category/noticias/>⟩. Consulta: 16 de diciembre de 2017.

⟨<https://estudioscultura.wordpress.com/2013/07/21/feminismo-estudios-culturales-cultura-popular-de-joanne-hollows/>⟩.

⟨<http://www.aite.com.ec/industria.html>⟩. Consulta: 15 de noviembre de 2017.

<http://www.forosecuador.ec/forum/ecuador/educaci%C3%B3n-y-ciencia/126090-resumen-del-7-de-noviembre-de-1953-d%C3%ADa-del-artesano-ecuatoriano>. Consulta el 21 de mayo de 2017.

<http://www.artesanos.gob.ec/institutos/wpcontent/uploads/downloads/2018/01/REGLAMENTO-GENERAL-DE-LA-LEY-DE-DEFENSA-DEL-ARTESANO.pdf>. Consulta el 21 de mayo de 2017.