

Entre la artesanía y el diseño se produce el bordado salasaca

Andrea D. Larrea Solórzano ⁽¹⁾

Carolina E. Maldonado Cherez ⁽²⁾

Pablo R. Morales Fiallos ⁽³⁾

Resumen: La ejecución de las prácticas artísticas y artesanales se han transformado desde mediados del siglo pasado en la comunidad Salasaca, lo cual ha influido en los roles de género. Sin embargo, en la elaboración de bordados, aún se mantiene la presencia femenina. La idea inicial con la que se desarrollaban estos motivos bordados ha ido cambiando, en tanto las creadoras se han acercado al campo del diseño de moda. Existe una diferencia iconográfica entre los bordados de los calzones masculinos catatumba y yerbabuena, y los expuestos en las blusas femeninas y en los pañuelos de los danzantes. Estos bordados dan cuenta de procesos sincréticos que se han vivido al interior de la comunidad, y que se ven reflejados en este tipo de representaciones artístico-visuales. En los bordados, es posible observar representaciones híbridas de las fiestas populares, que combinan costumbres autóctonas y mestizas, junto con animales típicos de la mitología precolombina. También se registran ejemplares no endémicos de esta zona geográfica, los cuales, actualmente, conforman parte del repertorio de motivos tradicionales.

En este proceso, se ha realizado un rastreo de artefactos textiles, a partir del cual se generará un banco de imágenes que a futuro permitirá establecer una catalogación de estos motivos, mismos que se pretende analizar desde sus componentes estéticos y estilísticos. Se busca entonces, en el presente artículo, comprender qué elementos se destacan en los actuales procesos de creación del bordado, en un marco compartido entre las prácticas artesanales, el diseño y el campo de la moda indígena o étnica.

Palabras clave: bordados - Salasaca - artefactos textiles - roles de género - moda étnica

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 204-205]

⁽¹⁾ **Andrea Daniela Larrea Solórzano.** Doctora en Diseño. Becaria del Postdoctorado Multidisciplinar en Diseño (...) Magister en Diseño Gráfico Digital, Magíster en Docencia Universitaria, Diseñadora Gráfica Publicitaria, Docente de la Facultad de Diseño y Arquitectura de la Universidad Técnica de Ambato.

<https://orcid.org/0000-0003-3305-3064> - ad.larrea@uta.edu.ec

⁽²⁾ **Carolina Elizabeth Maldonado Cherrez.** Máster Universitario en Publicidad Integrada: Creatividad Y Estrategia, Docente de la Facultad de Diseño y Arquitectura de la Universidad Técnica de Ambato. <https://orcid.org/0000-0002-4320-5212> - ce.maldonado@uta.edu.ec

⁽³⁾ **Pablo Ricardo Morales Fiallos.** Magíster en Marketing, Docente de la Facultad de Diseño y Arquitectura de la Universidad Técnica de Ambato. <https://orcid.org/0000-0003-0625-803X> - pr.morales@uta.edu.ec

Introducción

El proceso de co-creación de productos o bienes creativos entre el diseño, el arte y la artesanía, se manifiesta de forma colaborativa, al recurrir a la fusión de prácticas que devienen de estos campos y que posibilitan el desarrollo de nuevos elementos, creando, –en la mayoría de los casos–, piezas únicas y con un alto valor significativo. Estas creaciones resaltan las fortalezas de cada uno de estos sectores productivos de los que se nutren y complementan en el proceso de co-creación, pero además, dan cuenta del enfoque estratégico que permite identificar las ventajas en este tipo de acciones colaborativas (Hernández Malagón y Amaya Rico, 2022; Frow, Payne & Storbacka, 2015).

Sin embargo, cuando hablamos acerca del proceso de creación, esta idea no aplica únicamente a la elaboración de productos, abarca también la interpretación y creación de los significados (Ind & Coates, 2013). En efecto, recordando a Barthes (1993), se puede decir que el significado es siempre co-creado, dado que la unidad de un texto no está en su origen sino en su destino. Esta perspectiva cobra relevancia al considerar a la co-creación, como un momento que lleva implícito el proceso creativo y el reconocimiento de las necesidades de los usuarios de esa producción.

Desde una perspectiva general, se puede señalar que el diseño contribuye en el proceso de conceptualización de las ideas y el planteamiento estratégico de éstas. Las cualidades sistémicas de pensamiento del diseñador le permiten orientar su trabajo hacia la solución de problemas. En primer lugar, identificando las necesidades, estableciendo un momento de empatía con el público objetivo o su cliente, para, –a posteriori– idear soluciones funcionales y estéticas que, luego de un proceso de bocetaje, permitan llegar a la definición de un prototipo que refleje los aspectos conceptuales previamente establecidos. Este proceso exploratorio posibilita reconocer nuevas maneras de abordar un mismo problema, teniendo siempre presente la premisa de ofrecer la mejor experiencia al usuario del producto que se ha creado. En síntesis, el diseño aporta su enfoque centrado en la funcionalidad, la resolución de problemas y la estética, que puede ser aplicado en la composición de elementos gráficos, industriales o de prendas indumentarias. Se señalan, además, los parámetros y restricciones técnicas que deben considerarse durante el desarrollo del proyecto.

Asimismo, el arte suma una dimensión emocional y expresiva a este proceso co-creativo. Los artistas se centran en el campo de la creatividad y la comunicación visual por medio de la experimentación de técnicas, materiales y sustratos que incluyen en sus producciones. Expresan un dominio técnico, pero además narrativo, desde el campo de las artes visuales y contribuyen a la definición de significados o al uso de elementos simbólicos en los diversos proyectos. El arte permite gestar esos conceptos diseñados, enunciando respuestas más emocionales que enriquecen la experiencia global en el uso o consumo de un producto.

Bruno Munari en *Diseño como Arte* expresaba que la cultura se había convertido en un “asunto de masas” y que, en este marco, el diseñador era capaz de restablecer ese contacto “perdido hace mucho tiempo entre el arte y el público, entre las personas vivas y las artes como algo vivo” (Munari, 2008, p. 29). Se hacía evidente en este análisis el vínculo entre el arte y el diseño en el entorno productivo.

En este camino co-creativo, la artesanía está presente en las prácticas que devienen de la habilidad manual y de su ejecución detallada. El campo de la artesanía proporciona a esta trilogía la experiencia de trabajo con diversos materiales y técnicas tradicionales que pueden incluir la carpintería, la cerámica, el tejido, la joyería, los vitrales, entre otras. Este conocimiento a profundidad sobre los materiales y la habilidad para transformarlos en artefactos utilitarios agrega un valor tangible al proceso de co-creación. Conjuntamente, la artesanía posee la capacidad de conservar y transmitir el patrimonio cultural, los saberes y las técnicas transmitidas de generación en generación, que le otorga una cualidad tangible a estos elementos a través de su elaboración manual. Pero, también, hace parte de la innovación en torno al uso de estos materiales por medio de técnicas de producción contemporáneas, que transitan por los terrenos de la neoartesanía.

La colaboración entre estos campos genera soluciones innovadoras, estéticamente atractivas y con alto conocimiento y habilidad manual, al integrar la funcionalidad, la expresión artística y la calidad de ejecución como premisas para desarrollar un producto. Es un proceso que permite evidenciar un vínculo multidisciplinario, un diálogo constante en el que cada disciplina se retroalimenta, se complementa y se enriquece, satisfaciendo tanto las necesidades prácticas como las emocionales de los usuarios. La co-creación, entonces, implica la integración de diferentes perspectivas y enfoques creativos, que pueden llevar a la generación de soluciones originales.

Los procesos de co-creación entre arte, diseño y artesanía, además, pueden inscribirse en el marco de las “problemáticas sociotécnicas complejas”, que se pueden abordar bajo el modelo de innovación de las cuatro hélices, que incluyen la participación de gobierno, empresas, universidades y la sociedad civil, como actores para el impulso de proyectos innovadores que maximicen las soluciones a las problemáticas de algunos sectores más vulnerables (Amendolagine y Alvarado, 2018).

Por citar un ejemplo, la plataforma ADA (Artesanía + Diseño + Arte) auspiciada por la Cátedra de Innovación en Artesanía Diseño y Arte contemporáneo de la Universidad de Granada y el Centro de Referencia Nacional de Artesanía de España, proponen “una experiencia de co-creación entre artesanos/as, diseñadores/as y artistas con el fin de innovar en la artesanía, desde la tradición a la vanguardia” (ADA, s/pi). Este proyecto impulsa un eje

formativo conjunto entre artesanos, diseñadores y artistas en temas asociados al diseño, el marketing, y a los materiales o experiencias de gestión de co-working.

Los procesos de co-creación puede tener un impacto positivo en las comunidades locales, sobre todo en aquellas que se sustentan del trabajo artesanal, al fomentar la innovación y la originalidad en sus productos, tomando en cuenta que, en el caso de varias de estas comunidades, la difusión de sus productos se encuentra anclada a la promoción turística de sus sectores. En el caso ecuatoriano, existen varias comunidades étnicas que conservan prácticas ancestrales, las cuales –en el marco de procesos sincréticos– han fusionado la elaboración de sus piezas artísticas y artesanales de origen andino, e incluso precolombino, con otras aprendidas desde otros entornos, pero que, en la actualidad, ya hacen parte de sus producciones estéticas tradicionales.

De manera concreta, en este artículo, se analizan los procesos de co-creación artístico-artesanal de la comunidad Salasaca, especialmente en torno a la producción de artefactos textiles y de sus bordados. Estos elementos son muestra del arte popular de esta comunidad indígena, cuya creación posee rasgos particulares que difieren del arte moderno occidental y en los que no se aíslan las formas de su significado, ni se reivindica la originalidad de cada pieza o el nombre de su productor (Escobar, 2014).

Metodología

El presente artículo es parte de la investigación titulada “Diseño y memoria. Sentidos expuestos en la iconografía salasaca”, en la que se analizan los sentidos construidos en torno a los bordados y las pinturas salasacas desde la lectura de sus características morfológicas, estéticas y simbólicas. Este estudio, de corte cualitativo, procura comprender los procesos de transformación estética que se han suscitado en el pueblo Salasaca y que han dado origen a variantes gráficas que se expresan en objetos y artefactos culturales.

Se sigue un modelo de investigación flexible e inductivo, a partir de ciertas pautas, principalmente visuales, que motivaron la selección del tema. Considerando la interacción entre diversos campos (arte, artesanía, diseño) y tomando en cuenta que la lectura de los fenómenos se ve reflejada, más que en los sujetos, en sus objetos, fue necesario recurrir a una teoría de análisis que admita el examen interdisciplinario que atraviesa el objeto de estudio (en la que confluyen los estudios culturales, la estética y la semiótica), permitiendo, analizar todos los vectores que atraviesan este proceso de transformación de la representación visual.

Es, además, una investigación aplicada, pues, permitirá ejecutar una serie de piezas creativas mediadas por el trabajo colaborativo entre el grupo de investigación y los y las artistas de la comunidad salasaca por medio de un trabajo de vinculación con el sector.

En la primera etapa de este proyecto nos hemos concentrado en la documentación de las representaciones visuales presentes en los bordados y en las pinturas de este pueblo, a través de la recolección y sistematización de información para la construcción de un archivo visual. Previamente se ha ejecutado una revisión de fuentes bibliográficas y documentales que nos han permitido relevar datos de interés para las visitas en campo. En este artículo se

señalan algunos de los referentes considerados en el proceso de justificar la propuesta que aglutina temas relacionados con el diseño, la artesanía y las expresiones de arte indígena en el marco de procesos colaborativos para la producción de piezas artísticas/artesanales. A su vez, se realizaron acercamientos con artesanos de la zona para ir armando una red de informantes claves. Hemos reconstruido sus historias de vida, y nos han permitido la revisión de artefactos textiles y objetos que contienen tanto pinturas como bordados. Con lo antedicho construimos una base documental para iniciar un archivo visual que, a futuro, nos posibilitará el análisis morfológico y estético de estas representaciones visuales, incluyendo, también, los análisis gráfico-semióticos desde la postura de la semiótica plástica de Jean-Marie Floch (1985).

Desarrollo

Para la interpretación de los datos recolectados a través del trabajo etnográfico fue necesario primero remitirnos a ciertos autores que reflexionan sobre los procesos colaborativos entre los campos del diseño, el arte y la artesanía.

Ezio Manzini (2015) ha centrado su trabajo en las áreas del diseño sostenible y el diseño colaborativo. En su libro *Design, When Everybody Designs* explora el papel del diseño en la sociedad contemporánea, atravesado por el campo de la co-creación. Manzini señala que, en este mundo, en el cual “todos diseñan”, cada persona, colectivo, empresas, instituciones, comunidades, se involucran en estos procesos para definir un *proyecto de vida, que surge de* objetivos comunes y se aspira a grandes transformaciones. Vivimos en una época en la que se evidencia una ola de innovaciones sociales, en un marco expansivo del co-diseño en el que se sugieren nuevas soluciones y se crean nuevos significados.

No obstante, Manzini (2015), hace una distinción entre el *diseño difuso* (realizado por todos) y *diseño experto* (realizado por profesionales en el campo), quienes interactúan para lograr una visión integral del diseño para la innovación social, escenario que el mencionado autor considera como el más dinámico para diseñadores expertos y no expertos durante los próximos años.

Richard Sennett (2009), sociólogo que ha explorado temas relacionados con el trabajo manual, la artesanía y la colaboración, en su libro *El artesano*, aborda la importancia del trabajo manual en la era digital y cómo la colaboración puede impulsar la creatividad.

Según el autor, cada artesano explora las dimensiones de habilidad, compromiso y juicio de una manera particular al momento de elaborar cada pieza. “Se centra en la estrecha conexión entre la mano y la cabeza (...) mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento; este diálogo evoluciona hasta convertirse en hábitos, los que establecen a su vez un ritmo entre la solución y el descubrimiento de problemas”. (Sennett, 2009, p.12). Sin embargo, el mayor dilema al que hace frente el artesano-artista moderno es el de la máquina “¿es la máquina una herramienta amiga o un enemigo que sustituye el trabajo de la mano humana? En la historia económica del trabajo manual cualificado, la maquinaria, que comenzó siendo una aliada, ha terminado a menudo como enemiga” (2009, p. 57).

Desde esta óptica Sennett establece conexiones entre el trabajo del artesanado frente a la presencia de diseñadores y artistas, que, ayudados por la tecnología, terminan desplazando al trabajo artesanal o minimizando su valor dentro de la producción general a restringirlo solo a hacedor de objetos.

Martínez-Osorio, Paschoarelli y Da-Cruz-Landim (2020), realizan reflexiones contemporáneas respecto a la relación, cada vez más fuerte, entre diseño y artesanía, que establece un marco propicio para generar productos con un alto componente de innovación que atiendan cuestiones afines a la identidad y sustentabilidad. Los autores, recuerdan que en aquellos países considerados “periféricos” o menos favorecidos económicamente (Bon-siepe, 2011), como es el caso de los de Latinoamérica, el trabajo artesanal se halla ligado vigorosamente “a una larga tradición que se remonta a los pueblos indígenas, de los cuales ha heredado técnicas, el uso de determinados materiales, informaciones de carácter estético y simbólico y los rasgos distintivos de su visión de mundo y de su identidad” (Martínez-Osorio, et al. 2020, p. 131). Su propuesta busca evidenciar el interés que existe por considerar las posibilidades de la innovación a partir del conocimiento indígena en co-creación con otros campos artísticos y culturales.

Por otra parte, para Herrera (2022), en la actualidad, los artesanos que se integran a las colaboraciones mercantiles para desarrollo de objetos, se auto-perciben como maquiladores al servicio del diseño. No obstante, la autora considera que esta relación artesano-diseñador puede ser más recíproca, en la cual el artesano, poseedor de conocimientos ancestrales, permite ver en el pasado la posibilidad para crear escenarios más sostenibles, mientras que el diseñador aporta soluciones con miras a un futuro innovador.

Herrera (2022) plantea una síntesis de los niveles de co-creación entre diseñadores y artesanos. Parte desde la cooperación que se da al compartir un mismo objetivo que se basa en crear valor para ambos en el marco de una asociación productiva y apoyo mutuo. En segundo lugar, está el mutualismo, en el cual un diseñador debe ser recíproco en el intercambio de conocimiento con los artesanos, estableciendo una colaboración ética, en la que se respeten los orígenes y las tradiciones de los pueblos. Finalmente, se señala el proceso de co-evolución, que surge de esta participación previa entre el artesano y el diseñador, en el entorno de la cooperación, la reciprocidad y el mutualismo, que permite establecer una relación más productiva que da paso a la innovación.

A partir de estas reflexiones teóricas abordamos el proceso co-creativo que se da en el campo de la práctica del bordado en vínculo con la producción salasaca.

El bordado como medio expresivo cultural

El bordado constituye un tipo de artesanía que puede involucrar la creación conjunta entre diferentes partes, como diseñadores, artistas y artesanos. En este proceso, cada parte contribuye con su experiencia y creatividad para crear un producto final que refleje una visión compartida. Además, el bordado también puede ser un medio para expresar la identidad cultural y étnica (Femenías, 2013) o preservar las técnicas tradicionales.

Al colaborar con artesanos que han heredado estas técnicas, los diseñadores y artistas pueden aprender de su experiencia e incorporarla a sus diseños. Este proceso puede crear un diálogo entre diferentes culturas y promover el reconocimiento y la apreciación de diversas tradiciones artísticas, sin embargo, también puede derivar en procesos de apropiación cultural.

Esta práctica, que implica tomar elementos culturales descontextualizados, para adaptarlos de manera superficial o sin comprender su trasfondo histórico, cultural o simbólico, esta presente en el trabajo elaborado por muchos creativos. En este proceso de apropiación cultural los elementos de una cultura, considerada minoritaria o subordinada, son utilizados por miembros de una cultura dominante, sin respetar su significado original, ni dar crédito a sus hacedores primarios. Este conflicto puede contener niveles de explotación, además de trivializar o tergiversar los rasgos originales de una cultura. También, los procesos de apropiación cultural permiten perpetuar estereotipos y desigualdades.

En el contexto de la moda, se han vuelto frecuentes estos casos al utilizarse elementos culturales tradicionales, como bordados étnicos, sin el debido reconocimiento y respeto hacia la comunidad y su patrimonio cultural.

Una amplia descripción de los pueblos que realizan tejidos y bordados, a nivel mundial ha sido recopilada en el texto “Entre jaguares de lana y dragones de seda” de Diana Avellaneda (2012), cuya autora considera que “los significados de las imágenes tejidas, estampadas, aplicadas o bordadas sobre las telas merecen la misma lectura que una obra pintada o esculpida y, por lo tanto, deben ser interpretadas en las distintas culturas como una forma más de arte, a pesar de su cotidianeidad” (Avellaneda, 2012, p. 15).

En Latinoamérica existen varios pueblos indígenas y grupos étnicos que son reconocidos por sus trabajos en el campo del bordado. Cada comunidad posee sus propias técnicas, diseños y significados asociados a esta práctica textil.

Citamos como ejemplos: al pueblo Kuna, de Panamá y Colombia, quienes elaboran sus molas, una forma de aplicación inversa que consiste en intrincados bordados y cortes de capas de tela. En México, el bordado Huichol, realizado por la comunidad indígena que otorga su nombre; el bordado Tenango, característico del estado de Hidalgo, realizado por la comunidad Otomí, que trabajan principalmente el punto de cruz y el punto atrás sobre telas de algodón; el bordado realizado por las mujeres mazahuas, de la región central del país, que utilizan el bordado para decorar sus prendas tradicionales, como huipiles y faldas usando diseños geométricos inspirados en elementos de la naturaleza y la cosmovisión mazahua. En Perú, el pueblo Shipibo-Conibo, de la zona amazónica, es conocido por sus intrincados bordados y diseños textiles que incorporan motivos y patrones geométricos tradicionales.

En el caso ecuatoriano se destaca el trabajo de los pueblos Kichwas, que en casi todos los asentamientos de la sierra mantienen la práctica del bordado. No obstante, los bordados de la región de Imbabura son los que se más se han difundido, consolidando a estos sectores como puntos turísticos culturales. En este caso se puede mencionar el trabajo del pueblo Otavalo, quienes son reconocidos por sus ponchos, pero, además, realizan tejidos e incorporan bordados con motivos referentes a la naturaleza y la cosmología andina, mantienen en algunos casos el uso del telar de cintura para la elaboración de las prendas indumentarias.

También, en la misma región del norte ecuatoriano se encuentra la comunidad de Zuleta, que, junto a otras comunidades del sector, formaron parte de un proyecto impulsado por la familia de Galo Plaza Lasso (expresidente ecuatoriano) que introdujo en estos sectores algunas técnicas de bordado a inicios del siglo XX, pero que en la actualidad hacen parte de la tradición tejedora del pueblo. El origen de los motivos que se bordan sobre estas prendas no es atribuido propiamente a las indígenas de la zona, se cree que todos los patrones empezaron a replicarse en el Taller de bordados Zuleta, bajo la dirección de algunas monjas con experiencia en la práctica del bordado (Gallier, 2001), no obstante, ahora es una muestra representativa del trabajo artístico de este sector.

En el centro de la sierra andina ecuatoriana se asienta la comunidad indígena Salasaca, sector reconocido por su trabajo artesanal textil. Aunque la elaboración de tapices es la práctica más difundida el desarrollo de los bordados se hace cada vez más evidente, pues, ha empezado a traspasar su función utilitaria, como parte de indumentaria tradicional festiva del pueblo y, además, se está recuperando la participación femenina que de esta práctica fuese desplazada desde mediados del siglo pasado.

La muestra del bordado salasaca tradicionalmente se puede apreciar en pantalones masculinos o también llamados calzones de tipo *catatumba* (usado por alcaldes y danzantes) y *yerbabuena* (usados por los padrinos y los novios en las bodas), además, están presentes en las camisas femeninas para ocasiones especiales y los pañuelos que utilizan los danzantes. Por medio de estos bordados se representan las creencias, los mitos y los ritos de la comunidad, también estos bordados dan cuenta de los procesos sincréticos que se han suscitado. “Se puede asumir que las características culturales actuales del pueblo Salasaca (sin desconocer los orígenes Precolombinos de su formación) se afianzaron durante el siglo XIX” (Larrea, 2020, p.120) lo que es evidente por medio de la representación bordada de sus festividades en la indumentaria. Los antropólogos Peñaherrera y Costales (1959) mencionan que las prendas salasacas tienen “un sabor incásico–español”, pues, los calzones *catatumba* o *yerbabuena* “no son más que el zaragüel³ burdo y mal confeccionado al que le han introducido algunas modificaciones indígenas como son los bordados de los extremos inferiores de cada pierna” (Peñaherrera y Costales, 1959, p.33, 36).

Los bordados de Salasaca están llenos de simbolismo y reflejan la cosmovisión y la identidad cultural de la comunidad. Los diseños suelen representar elementos de la naturaleza, como flores, aves y animales (endémicos e introducidos en la zona), así como símbolos religiosos y mitológicos. Cada diseño tiene un significado especial y transmite la historia y tradiciones de la comunidad.

Sin embargo, el estilo gráfico de estos bordados se ha transformado. En la figura 1 se puede observar dos representaciones del bordado tradicional que se encontraba en la indumentaria masculina. Varios de estos íconos, con el mismo estilo se mantienen actualmente en las prendas masculinas, pero este tipo de bordado dista mucho de la línea gráfica presente en las prendas femeninas y en los pañuelos de los danzantes. En la actualidad los bordados que se realizan en esta zona se caracterizan por el uso de colores brillantes y llamativos. Los hilos utilizados son de diversos tonos, como rojos, amarillos, azules, verdes y naranjas, que juntamente con pedrería de fantasía y lentejuelas, añaden una gran vitalidad a las creaciones.

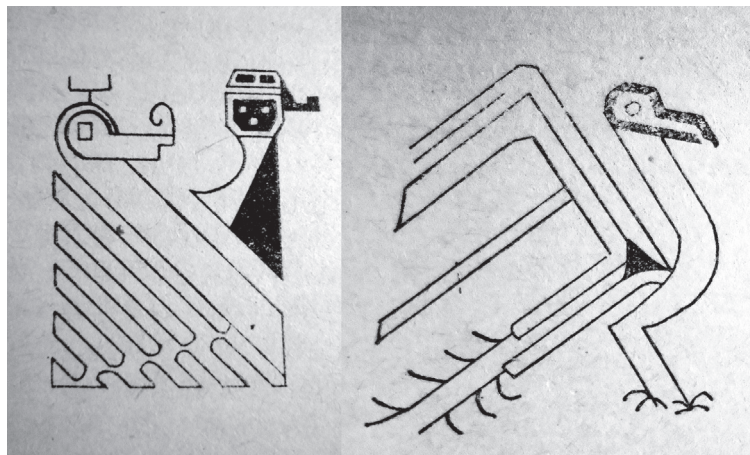


Figura 1. Ilustraciones de motivos tradicionales presentes en bordados. Fuente: Peñaherrera y Costales, 1959.

El proceso de co-creación entre el diseño, el arte y la artesanía en la práctica del bordado salasaca

Durante las últimas décadas en Salasaca se había considerado como un tabú que las mujeres se incorporen a la producción textil, se lo consideraba como una actividad pesada, que demandaba fuerza y por tanto las mujeres “débiles” no podían incorporarse a este trabajo, ni tampoco poseían las habilidades necesarias para desarrollarlo. Aunque este criterio se empezó a consolidar a mediados de la década de 1950, cuando se introduce el tapiz, textil de tipo comercial, que abriría el entorno salasaca a la comunidad mestiza, de forma rápida, este criterio se trasladó a las demás prácticas textiles, incluyendo el campo de los bordados. Este criterio además es reforzado por la nula participación femenina en otras expresiones artísticas, como lo es la pintura sobre los tambores.

En la actualidad, varias mujeres de la comunidad se han ido sumando a esta práctica, aunque aún la mayoría de ellas tienen miedo “al qué dirán” los hombres de la comunidad y no se arriesgan a abandonar algunos de los roles que durante las últimas décadas se les han instaurado. El número de bordadores en Salasaca ha ido en aumento durante los últimos 10 años, incluso, el confinamiento producto de la pandemia del COVID-19 reactivó el uso de los telares y las prácticas artesanales al interior de las familias de la comunidad.

El proceso comienza con el diseño del bordado, se crea un diseño o patrón que sirva como guía. Estos motivos se basan en la cosmovisión, la naturaleza, los símbolos ancestrales y la identidad cultural de la comunidad. La significación de estos diseños se ha transmitido oralmente y se mantienen en vigencia por medio de patrones gráficos tradicionales.

Durante el trabajo etnográfico conocimos a Fanny Masaquiza Sailema (figura 2), que aprendió el oficio de su abuelo Gregorio Sailema, quien es un reconocido tejedor y bordador de la comunidad, pionero en la práctica del bordado moderno en Salasaca. Aunque el Sr. Sailema tiene 10 nietos (6 hombres y 4 mujeres), solamente a su nieta Fanny le enseñó el oficio de bordar cuando ella tenía 21 años y lleva 14 años dedicada a esta labor.

Fanny Masaquiza (2023) considera que hay una desconexión entre la visión que tienen las personas adultas (incluyendo su abuelo y su familia) frente a la postura que desde hace unos años han adoptado los jóvenes, quienes creen que la cultura salasaca debe ser más abierta y proyectarse en otros entornos, aprovechar la declaratoria de Patrimonio Cultural Intangible, que se dio sobre las prácticas culturales de la comunidad en el año 2018, e innovar aprovechando esa base cultural que posee el pueblo.

Nuestra informante recuerda que su abuelo enseñaba a sus hijos a bordar únicamente los fillos de las prendas de uso diario, más no los bordados artísticos, esto porque existía poco interés y paciencia por parte de sus familiares para involucrarse en este trabajo. Cuando el Sr. Sailema decidió enseñarle a bordar pasó alrededor de un mes estudiando de forma continua el oficio y le tomó cerca de dos meses realizar su primer trabajo.

Posterior a este proceso de enseñanza a recibido clases con diseñadores de modas que le han permitido incorporar otros recursos y técnicas a su producción, como la incorporación de pedrería, cristales y otro tipo de elementos que complementan el trabajo que se realiza con los hilos. También, este vínculo le ha permitido ir transformando los motivos tradicionales, aunque, como lo señala, sin perder la esencia y el significado que estas gráficas tienen para la comunidad. Borda elementos relacionados con la naturaleza, elementos de la flora y la fauna, pavos reales que poseen una representación específica para los machos y las hembras de esta especie y que se constituye en un símbolo dentro de la comunidad, aunque sea un animal introducido en el territorio.

Además, ha dictado talleres, para mujeres de la comunidad y alrededor de 15 de ellas continúan involucradas en la producción del bordado. Sin embargo, reconoce que ha existido poco interés por parte de los hombres de la comunidad por recibir clases con ella. Aunque, recientemente su sobrino de 9 años ha empezado a practicar en su taller.

Fanny no considera que sea un problema el enseñar esta técnica de trabajo a otras personas que no pertenecen a la comunidad Salasaca, ni tampoco concibe como conflictivo el trabajo colaborativo con diseñadores, artistas u otros profesionales creativos. De hecho, en su propia familia cuenta con diseñadores del campo de modas y gráfico con quienes aspira desarrollar proyectos en conjunto.



Figura 2. Fanny Masaquiza y uno de sus bordados. Fuente: Archivo realizado por la autora.

Su trabajo incluye el desarrollo de bordados para prendas femeninas y masculinas, el “mate pelado”⁴ para mujeres y el “pañó szuntzu”⁵ y los pañuelos para los hombres danzantes. Incluso señala que varios hombres han empezado a solicitarle que borde sus camisas de matrimonio, aunque tradicionalmente, solo las camisas femeninas eran bordadas. Estos años de trabajo le han permitido ir posicionando su marca. “Nash” es una tienda-taller que se define como un espacio de producción de “Moda con identidad milenaria, impregnando el pasado en el presente”. Difunde su trabajo a través de redes sociales como Facebook, Instagram y Tik Tok y ha expuesto su trabajo en pasarelas de moda en la comunidad Salasaca. Un vínculo con el campo del diseño gráfico se puede apreciar en las piezas gráficas que se comparten en estas redes, así como al rastrear la transformación que se ha dado sobre el identificador gráfico de la marca en los últimos años.

Estas acciones han significado el malestar de varias personas adultas mayores, pues no consideran que estas actualizaciones en torno a los motivos o los materiales sean de beneficio para las prácticas culturales. También, los hombres de la comunidad se oponen a estos cambios y ratifican algunas acciones patriarcales que excluyen a las mujeres de ciertas prácticas.

Las diferencias en torno a cómo se asumen los roles de género dentro del trabajo y las prácticas artístico-artesanales en Salasaca aún son marcadas.

Aunque en muchas culturas, el bordado ha sido tradicionalmente considerado como una tarea realizada por mujeres, en función de los roles de género establecidos, a través de los cuales las mujeres han sido responsables de las actividades domésticas y artesanales, incluido el bordado, como una forma de expresión artística, pero estos roles han ido cambiando en diferentes comunidades, culturas o contextos. Aunque existen estereotipos de

género en algunas sociedades en relación con las actividades artesanales, es importante destacar que estas diferencias no son universales y están sujetas a cambios culturales y evolución social.

En el contexto del arte contemporáneo, es importante señalar que cada vez más hombres también se están involucrando en el bordado y desafiando los roles de género asociados con esta práctica. Algunos hombres han encontrado en el bordado una forma de expresión personal, creativa y artística, y están explorando nuevas perspectivas y estilos dentro de esta disciplina.

En el caso concreto de Salasaca estos roles se invirtieron a mediados del siglo pasado. Las prácticas artísticas, incluidas aquellas que se relacionan con el trabajo textil como los tejidos y los bordados fueron asumidas por los hombres de la comunidad, pues representó un escenario de crecientes ingresos económicos por medio del trabajo artesanal y la apertura de la comunidad al turismo. A partir de esta nueva realidad, las mujeres salasacas y durante las últimas siete décadas crecieron con la idea de que no eran hábiles y que las prácticas artísticas estaban restringidas únicamente solo para los varones. Por esto, aun resulta complicado rastrear a mujeres que se hayan incorporado a este tipo de actividades. Pero quienes participan ahora han mejorado técnicas y conocimientos de generación en generación, preservando y enriqueciendo las tradiciones bordadas.



Figura 3. Bordados en prendas masculinas. Fuente: Archivo realizado por la autora.

Adicionalmente, se debe tomar en cuenta que los motivos bordados en las prendas de indumentaria masculina (figura 3) son muy diferentes a los que se realizan sobre las prendas femeninas (figura 4). No solo los motivos cambian, sino, además, el estilo del bordado.

En los mote-pelados, las bayetas, el paño stzuntzu, se mantienen motivos relacionados con la fauna, la flora, los senderos y los riachuelos, estos motivos tienen rasgos más geométricos. En estos casos se trata de motivos de estética tradicional de origen andino, mientras que, en las camisas de novios, novias, padrinos, al igual que en los pañuelos de los danzantes se bordan pavos reales, danzantes, torugas⁶, monos, entre otros animales, con un estilo más orgánico. En el caso de las camisas se aceptan estas transformaciones en cuanto a motivos y materiales para bordar, se los visualiza más como productos de moda étnica (figura 5), pero en las otras prendas, sobre todo las masculinas no son bien vistos estos cambios.



Figura 4. Bordados en prendas femeninas. Fuente: Archivo realizado por la autora.



Figura 5. Pasarela de moda de la tienda de bordados Nash.
Fuente: Cuenta de Facebook de Nash, publicación 07/08/2022.

Este nuevo contexto ha revitalizado el bordado en la comunidad pues, aunque no ampliamente, hay una mayor apertura para que hombres y mujeres se involucren en el bordado de manera creativa y significativa dentro de este sector.

Actualmente el bordado se está desarrollando en el contexto de la neoartesanía y las expresiones artísticas contemporáneas, también en el caso de los bordadores salasacas se concibe esta opción como un giro que permita ampliar el uso de esta técnica más allá de las prendas de vestir.

La neoartesanía que “involucra el cruce de la artesanía tradicional y contemporánea o urbana con el campo del diseño y la tecnología, aborda la problemática de la sustentabilidad y muestra una modalidad de trabajo colaborativo entre artesanos, comunidades de artesanos, diseñadores, técnicos y otros profesionales” (Bialogorski y Fritz, 2021, p.32). En el campo de la neoartesanía, los bordados han experimentado una revitalización y una reinterpretación contemporánea dada la posibilidad de combinar técnicas y materiales tradicionales con enfoques innovadores que permitan el desarrollo de piezas únicas y con un sentido artístico. Los artistas y diseñadores exploran nuevas formas de expresión utilizando el bordado como medio para transmitir mensajes, contar historias y explorar temáticas contemporáneas, ampliando los límites de la técnica tradicional vinculándolo con la pintura, la fotografía o la instalación. Además, se fomenta la colaboración y el intercambio de conocimientos entre artesanos, diseñadores y artistas para crear obras híbridas que fusionan lo artesanal y lo contemporáneo.

Conclusiones

El proceso de co-creación puede dar como resultado un producto que combina las fortalezas de cada parte involucrada y crear una obra única y auténtica. Cuando se utilizan bordados de comunidades indígenas en la producción de diseños, es importante considerar una serie de criterios éticos para garantizar el respeto y la equidad hacia estas comunidades. Entre estos criterios se puede mencionar, en primer lugar, el consentimiento para colaboración, lo cual implica establecer relaciones de respeto y reciprocidad, asegurándose de que la comunidad este de acuerdo con el uso de sus diseños en estas producciones y exista un intercambio o una compensación justa por su trabajo y conocimiento cultural. Además, debe mantenerse el respeto a la cultura originaria, lo que se logra al tener una comprensión clara, que permita valorar el significado cultural y simbólico de sus motivos o técnicas y evitar cualquier forma de apropiación cultural o uso irrespetuoso. Reconocer la procedencia y el significado cultural de los diseños es crucial para mantener la integridad y el respeto hacia estas comunidades.

En el marco de las nuevas opciones que se ejecutan en el contexto del arte contemporáneo es necesario que los procesos de resignificación y la reinterpretación sobre los motivos o los materiales tradicionalmente utilizados se conviertan en un espacio de proyección equitativo para todos lo involucrados en este proceso colaborativo.

En Salasaca, el trabajo del bordado ha empezado a transitar por el sendero de la co-creación junto al diseño y el arte, este escenario advierte nuevos alcances para la difusión artística del sector. Además, permitiría que en otras de las practicas artísticas se conciba al trabajo colaborativo como una opción que contribuya a los procesos creativos, de innovación e incluso de revalorización de las obras desarrolladas por los pobladores, incluyendo a las mujeres salasacas.

Notas

1. Munari (2008) expresaba: “Culture today is becoming a mass affair, and the artist must step down from his pedestal and be prepared to make a sign for a butcher’s shop (if he knows how to do it)”.
2. Además, Munari señala: “The designer today re-establishes the long-lost contact between art and the public, between living people and the arts as a living thing”.
3. Pantalones de origen andalusí que hacen parte de la indumentaria del pueblo español desde la Edad Media.
4. Mate pelado, prenda a modo de chalina, con borlas en el filo, que usan las mujeres para cargar la comida en los recorridos de los danzantes o con las ofrendas en el día de Finados.
5. Paño stzuntzu, prenda decorada con bordados usada por los danzantes salasacas.
6. Toruga significa venado.

Bibliografía

- Amendolagine, G; Alvarado, T. (2018). “Nuevos modelos de diseño participativo. Resolviendo problemáticas complejas”. *Tableros* (N.º9), pp. 13-23, octubre 2018. ISSN 2525-1589. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/70857>
- Avellaneda, D. (2012). “Entre jaguares de lana y dragones de seda: Iconografía textil”. Buenos Aires: Nobuko.
- Barthes, R. (1993). *La muerte del autor*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Bialogorski, M; Fritz, P. (2021). “Neoartesanías: reconfiguraciones en el campo artesanal”. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación N°141* “Diseño, artesanía y comunidades” p. 31-44. Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. ISSN Impresión 1668-0227, ISSN Online: 1853-3523 DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi141>
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular* (1 ed.) Buenos Aires: Ariel.
- Femenías, M. (2013). *El género del multiculturalismo*. (1ª ed.). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Floch, J-M. (1985). *Petites Mythologies De Loeil Et De L'esprit Pour Une Sémiotique Plastique*. Paris: Éditions Hadès-Benjamin.
- Frow, P; Payne, A; Storbacka, K. (2015). “Managing Co-creation Design: A Strategic Approach to Innovation”, *British Journal of Management*, vol XX, page XX https://www.academia.edu/21087432/Managing_Co_creation_Design_A_Strategic_Approach_to_Innovation
- Gallier, S. (2001). “Mujeres Indígenas Bordadoras. Los efectos de la falta de enfoque de género en un proyecto de desarrollo productivo: El caso del taller de bordados Zuleta”. FLACSO – Ecuador.

- Herrera, H. (2022). "Niveles de co-creación entre diseñadores y artesanos: Cooperación, mutualismo y co-evolución". 925 - Artes y Diseño, Año 9, edición 34. Revista de la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco. Publicado el 5 de mayo de 2022. <https://revista-925taxco.fad.unam.mx/index.php/2022/05/05/nivelescocreaciondiseñadoresyartesanos/>
- Hernández Malagón, N., & Amaya Rico, L. A. (2022). Co-creación: el arte de crear en conjunto. *Likan*, 3(5). <https://doi.org/10.15765/l.v3i5.2975>
- Ind, N & Coates, N. (2013). The meanings of co-creation. *European Business Review*. vol. 25 núm. 1, págs. 86-95. DOI 10.1108/09555341311287754. https://www.researchgate.net/publication/263562112_The_meanings_of_co-creation
- Larrea, A. (2020). *Trama, aunque sea urdimbre. Las transformaciones de las representaciones visuales en las artesanías salasacas ante los procesos migratorios y las interacciones con el arte y el diseño ecuatoriano (1960-2018)*. Tesis. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Recuperado de: https://www.palermo.edu/dyc/doctorado_diseno/tesisdoctoral_larrea.html
- Manzini, E. (2015). "Design, When Everybody Designs". Editor: The MIT Press.
- Martínez-Osorio, P. A., Paschoarelli, L. C., y Da-Cruz-Landim, P. (2020). Diseño y artesariado: una mirada contemporánea. *Revista de Arquitectura (Bogotá)*, 22(1), 130–137. <https://revistadearquitectura.ucatolica.edu.co/article/view/1975>
- Munari, B. (2008). *Diseño como arte*. Londres: Penguin Books.
- Nysveen, Herbjørn & Pedersen, Per. (2015). Influences of co-creation on brand experience: The role of brand engagement. *International Journal of Market Research*. 56. 807 https://www.researchgate.net/publication/273160737_Influences_of_co-creation_on_brand_experience_The_role_of_brand_engagement
- Peñaherrera, P; Costales, A. (1959). *Llacta N°8 Los Salasacas*. Quito: Instituto Ecuatoriano de Antropología.
- Sennett, R. (2009). "El artesano. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ADA (2023). <http://www.proyectoada.es/que-es-ada/>

Abstract: The execution of artistic and craft practices have been transformed since the middle of the last century in the Salasaca community, which has influenced gender roles; however, the female presence is still maintained in the production of embroidery. The initial idea with which these embroidered motifs were developed has changed as the creators have approached the field of fashion design. There is an iconographic difference between the embroidery on the men's catatumba and yerbabuena underwear and those displayed on the women's blouses and the dancers' scarves. These embroideries reflect syncretic processes that have been experienced within the community and that are reflected in this type of artistic-visual representations. In the embroidery, it is possible to observe hybrid representations of popular festivals that combine native and mestizo customs, along with animals typical of pre-Columbian mythology, and others, even not endemic to this geographical area, which, however, currently form part of the repertoire of traditional motifs.

In this process, a search of textile artifacts has been carried out, from which an image bank will be generated that in the future will allow the establishment of a cataloging of these

motifs, which are intended to be analyzed from their aesthetic and stylistic components. It seeks then to understand which elements stand out in the current processes of creating embroidery in a shared framework between artisan practices, design, and the field of indigenous or ethnic fashion.

Keywords: embroidery - Salasaca - textile artifacts - gender roles - ethnic fashion

Resumo: A execução de práticas artísticas e artesanais se transformou desde meados do século passado na comunidade Salasaca, o que influenciou os papéis de gênero; no entanto, a presença feminina ainda é mantida na produção de bordados. A ideia inicial com que foram desenvolvidos estes motivos bordados mudou à medida que os criadores se aproximaram do campo do design de moda. Há uma diferença iconográfica entre os bordados das cuecas masculinas de catatumba e yerbabuena e os bordados nas blusas femininas e nos lenços das bailarinas. Estes bordados refletem processos sincréticos vividos na comunidade e que se refletem neste tipo de representações artístico-visuais. Nos bordados é possível observar representações híbridas de festas populares que combinam costumes indígenas e mestiços, além de animais típicos da mitologia pré-colombiana, e outros, mesmo não endêmicos desta área geográfica, que, no entanto, atualmente fazem parte da a partir do repertório de motivos tradicionais.

Neste processo, foi realizada uma pesquisa de artefactos têxteis, a partir do qual será gerado um banco de imagens que futuramente permitirá estabelecer uma catalogação destes motivos, que se pretende analisar a partir das suas componentes estéticas e estilísticas. Busca então compreender quais elementos se destacam nos atuais processos de criação de bordados em um quadro compartilhado entre as práticas artesanais, o design e o campo da moda indígena ou étnica.

Palavras-chave: bordados - Salasaca - artefatos têxteis - papéis de gênero - moda étnica

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
