

Fecha de recepción: diciembre 2020
Fecha de aprobación: febrero 2021
Fecha publicación: marzo 2021

Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación: 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).

Andrea Daniela Larrea Solórzano ⁽¹⁾

Resumen: Esta tesis aborda las transformaciones gráficas expresadas en tres soportes: fajas, tapices y tambores, dentro de un marco de diversos intercambios culturales, así como también, fenómenos sociales y naturales. El problema de investigación buscaba conocer ¿cuál fue el impacto de la interrelación que se dio entre los artesanos salasacas con artistas y diseñadores, sumado a los procesos migratorios en los que participaron estos pobladores? y de qué manera, estos factores determinaron transformaciones formales, figurativas y simbólicas de las representaciones visuales presentes en sus objetos culturales entre los años 1960 y 2018.

En este proceso fue corroborada la hipótesis que señalaba que los cambios en estas representaciones gráficas obedecieron a la interacción con otras culturas visuales que permitieron un proceso de transculturación estética y de recomposición de los criterios relacionales expresados en los tres elementos, que fueron nuestras unidades principales de análisis. La vasta recopilación gráfica realizada sobre los tejidos y pinturas del pueblo Salasaca, permitió conocer que las transformaciones no fueron únicamente morfológicas, sino que, además, en algunos casos, el núcleo simbólico de las representaciones varió en función de los nuevos contextos.

Palabras clave: Diseño - arte - artesanía - cultura visual - representación visual - iconografía - transculturación estética - núcleo de producción simbólica - arte indígena - Salasaca.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 274]

⁽¹⁾ Diseñadora Gráfica Publicitaria. Magister en Docencia Universitaria. Doctoranda del programa de Doctorado en Diseño - Universidad de Palermo / Argentina.

* Versión resumida para difusión. La tesis doctoral completa está publicada en el sitio web de la Universidad de Palermo https://www.palermo.edu/dyc/doctorado_diseno/documentacion/Tesis_Larrea-B.pdf

TRAMA

Introducción

Si bien en Ecuador y alrededor de Latinoamérica y el mundo es posible hallar una infinidad de publicaciones relacionadas con los grupos étnico¹, sus procesos sincréticos, de mestizaje o el análisis de sus producciones culturales, el presente estudio, centra su observación en el pueblo Salasaca². Este trabajo tiene como objetivo la búsqueda de amplios escenarios que permitan la lectura y la interpretación de la permeabilidad existente entre el arte, la artesanía y el diseño, como modo de construcción de una cultura estética específica.

El cruce de fronteras permanente entre estos campos: arte, artesanía y diseño –que según lo planteado por el teórico del arte Juan Acha (1979) consolida los sistemas residuales y dominantes que cimentan su definición de cultura estética– transforma los productos culturales y, además, posibilita que estas producciones sean examinadas, no solo, desde criterios morfológicos y funcionales, sino también relacionales. A través de estos análisis es posible comprender los procesos de transculturación estética³ que se suscitan a lo largo del tiempo.

En este caso, estas nuevas realidades estéticas se leen en las representaciones visuales salasacas presentes en su indumentaria y su artesanía. Sobre estas se analizan las transformaciones formales, figurativas y simbólicas que se generaron entre los años 1960 y 2018. En consecuencia, la permeabilidad cultural, que se pone de manifiesto en la indumentaria, los tapices y los tambores, se estudia a la luz de los criterios relacionales de interacción y retroalimentación entre el arte, la artesanía y el diseño; en un contexto socio económico, que en el caso ecuatoriano estuvo marcado por una etapa de múltiples migraciones.

Este proceso se lleva adelante a través del registro de las modificaciones que se dieran en las representaciones visuales de los objetos señalados. Estas transformaciones se generaron por la interacción de los artesanos de la comunidad con varias corrientes artísticas que ejercieron su influencia por medio de: el trabajo directo con algunos artistas plásticos ecuatorianos, por la relación con técnicos y voluntarios de diversas organizaciones, y, a través del trabajo de antropólogos y profesionales de otras ramas que durante este periodo fueron parte del proceso de consolidación del campo académico del diseño en Ecuador.

El punto de partida de esta investigación es por tanto el reconocimiento de las características de este sector por lo cual se examinaron varias publicaciones previas que permitieron tener una idea global de la forma de organización y las costumbres ancestrales; así como de hechos fundamentales que dentro de la historia han significado momentos de transformación al interior del mencionado pueblo. Fruto de estas revisiones teóricas, despertó interés el análisis de la producción visual salasaca, dado que sus habitantes aún se reconocen como una cultura homogénea. En contraste, en sus representaciones visuales es posible observar modificaciones que se asocian a la práctica del diseño gráfico, que, incluso, tienden hacia un proceso de abstracción formal cercano a los movimientos artísticos del siglo XX.

En función del planteamiento previo y los objetivos propuestos, la hipótesis de esta investigación determina que los cambios de las representaciones visuales de los productos

artísticos y artesanales salasacas revelan interacción con otras culturas visuales y forjan un proceso de transculturación estética y de 'recomposición de los criterios relacionales'⁴ expresados en los objetos materiales.

Por tanto, el marco teórico de esta investigación se articula bajo conceptos fundamentales que se derivan del campo de los estudios sobre la cultura estética, la cultura visual, la sociología y la antropología del arte.

Como resultado de estas revisiones conceptuales, nos es posible entonces, comparar bajo el concepto de cultura estética, los procesos de producción de las artesanías salasacas (indumentaria, tapices y tambores) en el marco de la dinámica social expresada durante ciertos hitos establecidos para el estudio. Posteriormente se identifican las causas de la permanencia y de la modificación de las características formales y figurativas de las representaciones visuales en los objetos señalados, en el marco de la interacción entre los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética. Al mismo tiempo se analizan sus núcleos de producción simbólica.

Tomando en cuenta toda la producción de objetos culturales que en el caso de la comunidad se realiza, en la presente investigación se seleccionó, como elementos para el análisis, aquellas piezas en las cuales es posible encontrar representaciones visuales (motivos, patrones o elementos iconográficos).

Considerando que el pueblo Salasaca conserva tres tipos de indumentaria: una de uso diario, una para las ceremonias rituales y una vestimenta festiva; es en estos dos últimos trajes en los cuales se pueden encontrar representaciones visuales; sin embargo, se excluyen del presente análisis debido a que durante los años ochenta, bajo el Proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua, se llevó adelante un registro de los motivos que se encontraban en estas prendas. El resultado fue el texto llamado "Diseños Salasacas", única catalogación existente hasta la presente fecha de algunas de las representaciones visuales de la etnia.

Por tanto, en el caso de la indumentaria se acoge exclusivamente el estudio de las representaciones visuales expresadas en las chumbis o fajas, utilizadas tanto por hombres como por mujeres. La faja es un elemento que no solo guarda un registro simbólico en su construcción, sino que, además, su proceso de elaboración es ancestral, llegando a ser incluso un rastro de los tejidos de la época preincaica. Además, se seleccionó esta pieza pues sus motivos fueron los primeros en ser trasladados a los tapices salasacas.

Entonces, el segundo objeto de análisis, en este proceso de rastreo iconográfico, es el tapiz, elemento que a la vez permite delimitar el año de inicio de la investigación. Sería precisamente entre finales de la década de 1950 e inicios de 1960 cuando unos pocos indígenas de la comunidad participaron de los primeros cursos de tejido en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. El tapiz, que sería introducido con una nueva forma de producción, se convirtió desde aquel entonces en uno de los elementos más representativos de su trabajo.

Finalmente, el tercer elemento seleccionado es el tambor, en el cual se mantiene la base de su representación visual tradicional, aunque, en este soporte pueden ser leídas sutiles transformaciones que se encuentran también relacionadas con los intercambios que dieron durante la etapa en estudio.

Casi de forma paralela, al trabajo que realizaran varias entidades involucradas en las transformaciones del tapiz; al interior de este pueblo, también, empezaron su accionar profe-

sionales que desde diversas áreas promovían las relaciones entre el arte y la artesanía, o entre el arte y la naciente disciplina del diseño, sobre todo en los años ochenta. Entre las instituciones más relevantes que impulsaron proyectos dentro de la comunidad se puede considerar a: la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y el Instituto Andino de Artes Populares (IADAP). Tal como se detalla en los capítulos dos, tres y cuatro, cada una de las intervenciones de estos grupos y organizaciones fueron gestando modificaciones en las representaciones visuales de salasacas; las cuales se profundizaron con ciertos procesos migratorios.

Como se insinuó previamente, la delimitación temporal de esta investigación inicia en el año 1960, marcado por la apertura de las transformaciones visuales del tapiz. Y, si bien en una primera etapa del estudio, establecíamos como cierre de este el año 2010 (una década después de la gran oleada migratoria ecuatoriana); con el avance del proyecto fue necesario ampliar el periodo de estudio considerando los hechos que se iban rastreando. Por esto, se decidió finalizar el período de análisis en el año 2018, en consecuencia, de que en este año la fiesta del Inti Raymi de este pueblo fuese declarada Patrimonio Cultural Intangible ecuatoriano.

Durante el proceso exploratorio surgieron varias preguntas directrices que a su vez buscaron esclarecer la interrogante fundamental que guía la investigación: ¿Cuál fue el impacto de la interrelación que se diera entre los artesanos salasacas con artistas y diseñadores, sumado a los procesos migratorios en los que participaron estos pobladores, en las transformaciones formales, figurativas y simbólicas de las representaciones visuales presentes en sus objetos artesanales entre los años 1960 y 2018?

Dado el problema esencial de esta investigación, el abordaje de esta es de tipo interpretativo; buscando la interconexión entre los fenómenos descritos y las representaciones visuales presentes en las fajas, los tapices y los tambores. Por ello se recurre al uso de técnicas e instrumentos analíticos y descriptivos y se procesan los datos utilizando de métodos de triangulación.

Se debe señalar que esta tesis se enmarca en la línea investigativa “Cruces entre cultura y diseño”, aprobada por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. La definición dentro de este eje temático es posible toda vez que el presente proyecto no solo establece una analogía entre la artesanía salasaca y el arte y el diseño ecuatoriano, sino que, además, por medio de esta relación se da cuenta de los procesos de transculturación estética que se generaron al interior de esta comunidad entre los años 1960 al 2018. Se logra así, reconocer tanto a los actores, como a las instituciones que estuvieron vinculadas en este proceso de intercambio entre la cultura y el diseño.

Por lo señalado, el propósito de esta investigación es establecer las causas de la permeabilidad cultural que se diera en el pueblo Salasaca, misma que se expresa a través de sus representaciones visuales; de las cuales escasamente se puede encontrar estudios. Por tanto, existe un escenario de vacancia cognitiva que puede empezar a ser llenado tomando por punto de partida el presente trabajo.

Consideramos que, mediante el estudio de estos motivos, no solo se contribuye a la generación de conocimiento en el campo del análisis estético asociado a los grupos étnicos, sino que, además, se pueden plantear nuevos datos reutilizables para otros proyectos investigativos que vinculen la artesanía, el arte y el diseño.

Asimismo, esta investigación es de utilidad no solo para académicos involucrados con los procesos artesanales, sino, también, para quienes realizan abordajes históricos en las artes plásticas ecuatorianas. Por medio de este trabajo se pueden conocer a mayor profundidad detalles de la práctica de ciertos artistas que sin duda trasladaron su obra más allá del lienzo y el papel como soportes. En la misma línea, se aportan datos para comprender la forma de trabajo de algunas instituciones que se convirtieron en ejes rectores para la consolidación disciplinar del diseño en el país.

Por otra parte, es posible establecer que la presente investigación pueda trascender en el tiempo, dado que la catalogación de estos motivos permitiría la reapropiación de estos como base del trabajo artesanal que aún se mantiene en la población y que, sin duda, permitiría fortalecer el proceso bajo el cual las prácticas del mencionado pueblo fueran declaradas Patrimonio Nacional Intangible.

CAPÍTULO 1: URDIMBRE

1. Conceptualización, fundamentación teórica y metodología

1.1. Problema de investigación

La necesidad de conservar el patrimonio cultural es un tema recurrente al cual los diferentes Estados prestan atención; buscan la participación de las comunidades, así como de la población en general en estos procesos. En el caso ecuatoriano la Constitución Nacional reconoce la identidad plurinacional, pluricultural y multiétnica. Sin embargo, como lo señala Zubiria:

Hablar de Estado y de Cultura de manera simultánea es, desde muchos puntos de vista, una contradicción, en la medida en que el Estado, por su propia naturaleza, busca unificar y controlar, mientras la cultura es diversa y busca escapar al control. En efecto, mientras que el Estado adelanta procesos a través de los cuales se quiere que todos los ciudadanos obedezcan a unos mismos principios (...), la cultura se revela contra esas formas de control (...) (Zubiria et al, 1998, p. 10).

La UNESCO considera que “en el contexto de la comunicación planetaria instantánea y la mundialización existe el riesgo de una estandarización de la cultura”. Al mismo tiempo, valora que para la coexistencia humana es necesario dar testimonio diario de vida, poner de manifiesto la capacidad creativa y preservar su historia, lo cual es posible a través del patrimonio cultural. “Este patrimonio basa su importancia en ser el conducto para vincular a la gente con su historia. Encarna el valor simbólico de identidades culturales y es la clave para entender a los otros pueblos” (UNESCO, 2001).

En el caso de las poblaciones indígenas, el patrimonio cultural intangible –signado por la cultura inmaterial– es una forma de representar su identidad, la cual está profundamente arraigada en procesos históricos y es fundamental para su vida comunitaria. Sin embargo, la sociedad contemporánea, marcada por los continuos cambios en los campos económicos, políticos, sociales y culturales; acelerada por los avances en tecnología de comunicaciones e información; en muchos casos busca leer los fenómenos culturales desde una sola postura. Desconociendo que lo que se aprecia de una cultura siempre obedecerá a condiciones históricas concretas y delimitaciones espaciales específicas, de tal modo que su producción, su registro e incluso su caracterización son cambiantes.

En la búsqueda por contribuir⁵ a la conservación cultural, el campo del diseño ha hecho uso de los motivos étnicos y de las construcciones iconográficas de los pueblos indígenas como elementos inspiradores para su producción. En Ecuador, cada vez son más los emprendimientos de diseño, y las industrias vinculadas a la moda, que apelan al uso de estos elementos para sus propias obras. Esto sin el reconocimiento debido a los creadores originarios de estas representaciones. Las producciones de diseño asociadas, sin duda, a las tendencias contemporáneas, han acogido lo étnico como componente recursivo. En contraste, también desde el lado de los artesanos, en muchas ocasiones por injerencias externas, estos han hecho uso de motivos desarrollados por otros creativos (artistas, artesanos de otros grupos o incluso diseñadores), sin que tampoco se les reconozca a ellos la autoría de sus producciones.

El creciente proceso de industrialización que se vive en el mundo alcanza a todas las esferas; el campo del diseño, evidentemente, está ligado a este proceso. No obstante, este hecho ¿ha logrado permear al pueblo Salasaca? ¿En qué grado el arte y el diseño se han convertido en detonantes de los cambios que se dieran en la práctica productiva cultural de este sector? Acaso, ¿se evidencian variantes en las formas de trabajo en el período 1960-2018?, los cambios en las prácticas productivas ¿se exponen por medio del uso de nuevos materiales, nuevas herramientas y nuevos diseños en las representaciones visuales? ¿Cuáles son las representaciones visuales presentes en estos objetos culturales a partir de los años 60? ¿Cuáles son las diferencias iconográficas más relevantes, frente a los motivos tradicionales, que se pueden apreciar entre la indumentaria y la artesanía del pueblo Salasaca? ¿Existe una relación diacrónica entre los fenómenos sociales y culturales, suscitados en Ecuador durante los años 1960 al 2018, con las representaciones visuales estudiadas?

A la luz de estas interrogantes surgió la pregunta principal que orientó la investigación: ¿Cuál fue el impacto de la interrelación que se diera entre los artesanos salasacas con artistas y diseñadores, sumado a los procesos migratorios en los que participaron estos pobladores, en las transformaciones formales, figurativas y simbólicas de las representaciones visuales presentes en sus objetos culturales entre los años 1960 y 2018? A partir de este planteamiento base se formularon varias preguntas auxiliares que, además, guiaron los objetivos específicos del proyecto.

1.2. Hipótesis

El problema fundamental de la investigación es comprender de qué modo la relación entre el arte, la artesanía y el diseño ecuatoriano desencadenaron transformaciones formales, figurativas y simbólicas en los signos visuales expresados en nuestro sector de estudio. Lo señalado, por medio, del vínculo entre los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética. En este caso, se establece como conjetura científica para contrastación que: Los cambios de las representaciones visuales salasacas, que se dieran durante el período comprendido entre 1960 y 2018, responden a la interacción con otras culturas visuales y generan un proceso de ‘transculturación estética’ y de ‘recomposición de los criterios relacionales’ expresados en los objetos materiales.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo General:

Analizar la permeabilidad cultural expresada en las representaciones visuales salasacas, en un marco migratorio y durante etapas de correlación con artistas y diseñadores, a la luz de los criterios relacionales de interacción y retroalimentación entre el arte, la artesanía y el diseño (1960-2018).

1.3.2. Objetivos Específicos:

- Establecer las causas de la permanencia o modificación de las características formales y figurativas de las representaciones visuales de la indumentaria, el tapiz y los tambores salasacas en el proceso de interacción entre los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética (1960-2018).
- Comparar, bajo el concepto de cultura estética, los procesos de producción gráfica de la indumentaria, el tapiz y los tambores, en el marco de la dinámica social expresada durante los hitos definidos para el estudio que generaron transformaciones en sus representaciones visuales (1960-2018).
- Analizar los núcleos de producción simbólica de las representaciones visuales presentes en la indumentaria, el tapiz y los tambores en correlación con los hitos históricos determinados.

1.4. Marco teórico

Considerando que la construcción de esta tesis gira en torno al análisis de las producciones culturales visuales de un pueblo se establecieron como ejes teóricos los estudios sobre la cultura, la estética y la iconografía. Los enfoques y los postulados científicos de este trabajo están asociados a: la Sociología y la Antropología del Arte, la Historia del Arte y la Socio-semiótica de la Cultura, en vínculo con el Diseño en tanto campo histórico y cultural.

Como punto de partida se profundiza en la definición y conceptualización del campo de la cultura, bajo los análisis de Bourdieu (1984), Geertz (2003), Williams (1981), Jackson (1995), García Canclini (2005), Eagleton (2017) y otros. Se discurre sobre las construcciones culturales y como sus prácticas guardan una relación directa con los procesos productivos; así también, como estas se ven afectadas por las transformaciones económicas y sociales, que contribuyen a los procesos de permeabilidad cultural.

En el campo de la estética, se da cuenta del análisis sobre las conceptualizaciones generales (asociadas a la visión occidental) acudiendo, en este caso, a lo planteado por Souriau (2010) y Tatarkiewicz (2001). Estos postulados se conjugan con las visiones sobre la estética de referentes latinoamericanos, entre ellos Adolfo Sánchez Vázquez (2003), Tico Escobar (2012, 2014) y Juan Acha (1979, 1981, 1983), que permiten abordar la cultura estética en otras áreas como la producción artesanal en reciprocidad con el arte y el diseño. Tomando en cuenta que a través de este trabajo se da la lectura a signos visuales, sus significaciones y sus transformaciones, el sustento para el análisis iconográfico se realiza, sobre todo, desde las posturas de Kultermann (2013) y Hadjinicolaou (1981). De forma paralela se revisan propuestas latinoamericanas de Carlos Milla (1983), Zadir Milla (2008), Alfredo Cid (2010) entre otros, quienes analizan la iconografía andina. (Las definiciones terminológicas descritas a profundidad se pueden revisarse en la versión completa de esta tesis).

1.5. Metodología

Luego de establecer un marco teórico que describe las categorías fundamentales de esta investigación: cultura (con su derivado cultura visual), estética (de la cual se observa fundamentalmente su lazo con la cultura estética) e iconografía (asociada a la lectura del objeto cultural en general, pero también, con su acepción denominada iconografía andina); se ponen en diálogo estas categorías con el objeto de estudio –en este caso, las representaciones visuales salacas– a fin de analizar la dinámica existente en un contexto específico que determinó las transformaciones formales, figurativas y simbólicas de dichos elementos.

De este modo, y, considerando la hipótesis sustantiva, y las predicciones particulares que de ésta se desprendieron, se definió según el enfoque general como cualitativo al tipo de investigación aquí aplicada; en función de entender los fenómenos que se suscitaron en este pueblo, y que dieron origen a transformaciones culturales que a su vez se expresaron en objetos artísticos y artesanales. Por tanto, se siguió un modelo de investigación flexible e inductivo, a partir de ciertas pautas, principalmente visuales, que motivaron la selección del tema.

Dada la interacción de campos (arte, artesanía, diseño) que se presenta en esta investigación, y, tomando en cuenta que la lectura de los fenómenos se ve reflejada, más que en los sujetos, en sus objetos culturales, es necesario recurrir a una teoría de análisis que, de modo más abarcador, admita el examen interdisciplinario que atraviesa el objeto de estudio, y que no se oponga a los métodos cualitativos de recolección de datos que han sido seleccionados. Por este motivo, y con la aplicación de los métodos cualitativos, que facilitaron la construcción e interpretación de los datos y las bifurcaciones que de éstos surgieron; fue posible establecer una perspectiva interdisciplinaria de la realidad estudiada

(en la que confluyen los estudios culturales, la estética y la semiótica), permitiendo, así, analizar todos los vectores que influyeron en el proceso de transformación de la representación visual al interior de nuestra comunidad de estudio.

En busca de dar cumplimiento a los objetivos propuestos, este estudio siguió, conjuntamente, un modelo descriptivo, que se fortificó fruto de la constante comparación e interpretación de datos. Pues, siguiendo la propuesta del muestreo teórico (Glaser y Strauss, 1967; Hernández Sampieri [et al.], 2014; Ynoub, 2015), la recolección y el análisis de los datos, se realizaron de forma simultánea. Esta metodología privilegió el trabajo transdisciplinar entre las áreas descritas, permitiendo volver sobre los datos ya construidos e ir corroborando las hipótesis. Según el diseño aplicado, esta fue, también, una investigación documental y de campo. Iconográficamente se hace uso de un método mixto que combina los postulados de Baxandall (1978) y de Hadjinicolaou (1981).

En último lugar, se debe indicar que en este estudio se acudió a una metodología de contraste. De este modo haciendo uso de varios métodos, datos e incluso teorías para el estudio de un mismo objeto, se asumió como estrategia la triangulación por datos (Arias, 2000; Hernández Sampieri [et al.], 2014); lo que a su vez facilitó, en un primer momento, la generación de nuevos datos, mientras que, en la etapa final, este proceso permitió arribar a las conclusiones de la investigación (el recorrido metodológico completo puede leerse en la versión ampliada).

CAPÍTULO 2: TEJIDO

2. La interacción entre los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética frente a los rasgos formales y figurativos de las representaciones visuales salasacas

Hablar de Salasaca es referirnos a una población asentada en el centro de los Andes ecuatorianos, organizada territorialmente dentro del cantón Pelileo, y situada a unos 13 km de Ambato, capital de la provincia de Tungurahua⁶. Dentro de este territorio habita la comunidad indígena, que tuvo que adaptarse a las agrestes condiciones del terreno, extensamente árido al pie del monte Teligote. Este grupo indígena fue considerado, hasta mediados del siglo XX, como un pueblo de hombres bravos. Impedían el ingreso de otras comunidades (sobre todo de los mestizos) a su espacio. Este fenómeno hizo que alrededor de ellos se tejiera la trama de ser un pueblo homogéneo, infranqueable ante sus barreras culturales. Scheller (1972) planteaba que esta comunidad no necesitaba recurrir a la compra de casi ningún producto elaborado fuera de su territorio, ya que ellos eran capaces de producir lo ineludible para llevar la vida apartada, que hasta alrededor de los años 1970 los caracterizó. Aunque son diversos los factores por los cuales la comunidad abrió sus muros, se considera que un primer paso se dio con la construcción de la carretera Ambato - Baños (Scheller, 1972), que al principio fue rechazada por los pobladores porque dividía su territorio. Luego, aceptaron este proyecto cuando empezaron a trabajar como jornaleros y, por

consiguiente, a recibir un pago económico en esta obra. Posteriormente, organizaciones religiosas intentaron establecerse dentro de la comunidad, pero estas fueron constantemente rechazadas. Sin embargo, la postura del pueblo ante estos grupos cambió, debido al temor que sentían posterior al terremoto de 1949 que destruyó gran parte de la zona circundante. Empero, tal vez el hecho más importante que permitió el vínculo de la comunidad con otros sectores fue el inicio del comercio basado en sus artesanías, principalmente del tapiz. La elaboración de este producto comenzó a mediados de 1950 y a partir de los años 60's permitió que la producción artística y artesanal salasaca ganará reconocimiento local e internacional.

Los fenómenos asociados al cambio o mantenimiento de sus prácticas culturales, así como los orígenes mismos del pueblo han sido estudiados por varios autores entre los cuales existen acuerdos y contradicciones.

Algo que los hizo únicos entre los grupos de la zona es que no existieron oficialmente como una comunidad indígena hasta mediados del siglo XIX, pues no contaban con reconocimiento del Estado. Sin embargo, a comienzos de la Independencia ellos ya eran pequeños propietarios de tierras. Ante estas evidencias, Corr y Vieira (2014) reflexionan sobre el hecho de que, al no tener los mismos derechos otorgados a los comuneros, esto los llevó a resistir cualquier intrusión territorial.

Aunque muchos años antes, y bajo las premisas iniciales de González Suárez, alrededor de este pueblo se había establecido la idea de que sus primeros habitantes tuvieron origen *mitmaj* (mitimaes implantados desde Bolivia o rezagos de mitimaes del Incario); este criterio sería recogido aún en el siglo XX por autores como Orbe (1965), Scheller (1972), Poeschel (1988), Siles y Torres (1989); y hasta la actualidad esta idea causa eco entre sus propios habitantes e incluso entre los mestizos. Le atribuyen a esta descendencia ese carácter aguerrido que los ha caracterizado.

No obstante, ya a mediados del siglo pasado, otros antropólogos empezaron a cuestionar esta idea. En 1959 Piedad Peñaherrera y Alfredo Costales desarrollarían un análisis sobre la toponimia y concluirían que ellos “no pertenecen a grupo de trasplante (Mitimaes). Los rasgos de cultura material e intelectual predominantes se identifican con Panzaleos y Puruhayes que poblaron estas tierras, muchos siglos antes del arribo de los Incas” (Peñaherrera y Costales, 1959, p. 24). Más cercano a nuestra época, Pedro Reino (2009, 2014, 2017) sostiene las dos ideas antes citadas y bajo el amparo de sus estudios antroponímicos. Para Reino (2017) descomponer la genealogía interétnica permite comprender que su conformación actual obedece a la relación entre cinco grupos fundamentales, los tres primeros de la época de la expansión incaica y los dos siguientes durante la época temprana de la Colonia Española.

En torno al origen del nombre de este pueblo, Peñaherrera y Costales, señalan que el mismo apareció con el establecimiento de las estancias donde el encomendero recibía “los repartimientos con los caciques e indios tributarios”, por esto señalan que el primer cacique de este sector debió llamarse Salasaca, extendiendo luego su nombre a la comunidad. “Salasaca es la fusión de dos patronímicos, el uno Panzaleo y el otro Puruhay, ya que las dos lenguas son afines y tienen origen común” (Peñaherrera y Costales, 1959, p. 30, 31). Se puede asumir que las características culturales actuales (sin desconocer los orígenes Precolombinos de su formación) se afianzaron durante el siglo XIX. Lo cual se eviden-

cia al haber asumido prácticas culturales ajenas fruto del sincretismo con las tradiciones españolas impuestas, que se ven reflejadas en sus festividades, y en las representaciones marcadas en la indumentaria, sobre todo en los bordados de los calzones masculinos.

El origen Precolombino del pueblo, y su herencia cultural Andina de siglos atrás, han hecho que conserven celosamente su relación con la naturaleza. A esta se le atribuyen cualidades mágicas que son expresadas en su entorno, por medio de animales y plantas, aunque, también, por acción del hombre a través de ritos chamánicos. Sus sentimientos y sus creencias, por años han sido compartidas a través de tradiciones orales. Adicionalmente, se exponen en sus prácticas artísticas, destacándose así los tejidos de sus fajas; los bordados de los pantalones masculinos, las caminas femeninas para ocasiones especiales y los pañuelos; también, en las pinturas de sus tambores. Aunque estas expresiones visuales se han mantenido a lo largo del tiempo, en estas se evidencian nuevos procesos de transculturación (sobre todo cambios en el tejido con fines comerciales) que se acentúan durante el siglo XX.

Los intercambios culturales, que se dieran durante este siglo, entre el grupo indígena, los pobladores mestizos y organizaciones de diferentes tipos, respondieron, al mismo tiempo, a procesos políticos que durante estos años se gestaron en el país. En el documento que emitiera la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) en el año 1992 (a propósito de los 500 años de resistencia indígena) se hace referencia a las organizaciones que la conforman; y al reseñar las intervenciones que se dieran en Salasaca, por parte de organismos ajenos a su estructura, se establece que estas acciones fueron posibles a partir del año 1934 luego de la construcción de la carretera Ambato-Baños. A partir de este hecho los primeros grupos en ingresar fueron aquellos vinculados a acciones religiosas. En el año 1938 llegaron organizaciones evangélicas y en 1945 las Hermanas de la Orden de las Lauritas, los dos grupos con el objetivo de evangelizarlos. Este propósito se logró años después; sin embargo, generó un momento de fracción entre los indígenas católicos y evangélicos. A las Hermanas Lauritas se les atribuye las primeras intervenciones en la gráfica expresada por medio del bordado (Scheller, 1979). “En 1947 abrieron un centro de alfabetización y luego una escuela fisco-misional” (Carrasco, 1982, p. 65) en la cual realizaban junto a los niños actividades manual que incluía la entrega de patrones para el bordado.

La mayor parte de las organizaciones que ingresaron a este territorio, bajo el pretexto de desarrollar proyectos comunales agrícolas y artesanales, llevaban detrás de este trabajo objetivos de corte político. Muchas de estas intervenciones se asociaban al freno del supuesto avance de los objetivos comunistas y socialistas que en el Ecuador y en Latinoamérica se acrecentaron en los años sesenta luego de la revolución cubana.

Durante las décadas de los sesenta y setenta una de las organizaciones que empezó a trabajar junto con la comunidad fue el Cuerpo de Paz, en Ecuador se hicieron presentes desde el año 1962. A Salasaca llegaron con proyectos vinculados a la agricultura, pero, rápidamente iniciaron trabajos afines a la capacitación artesanal.

En paralelo, el afán por destacar el folclore nacional permitió la intervención de otros personajes vinculados sobre todo al campo de las artes, que encontraron en los grupos indígenas y campesinos, verdaderas muestras de expresión de arte popular que serían recuperados en muchas de sus obras durante esta época. Este proceso, a su vez, permitió el

contacto de los artesanos del sector con otros provenientes de diversos puntos del país, lo cual expandió su visión sobre las prácticas artísticas y artesanales, así como también, les permitió ganar protagonismo dada la habilidad proyectada a través del tejido. El arte de este pueblo, al haber permanecido durante mucho tiempo cerrado para su propio autoconsumo, sin duda, despertó el interés de muchos sectores que vieron la necesidad de descubrir que había detrás de sus expresiones artísticas. En varios casos, las intervenciones buscaron desarrollar el potencial de los artesanos, pero en otros, con una visión únicamente comercial, transformaron las representaciones visuales en un afán de ayuda social para solventar la pobreza, aunque los reales beneficiarios de estos proyectos no hayan sido por completo los artesanos.

Cada uno de estos procesos sociales, que se vivieran al interior de esta comunidad, demuestran el dinamismo sobre el cual las diversas culturas, se nutren, resisten, se transforman o se resignifican de forma permanente, siempre en medio de un contexto marcado por relaciones de poder. Por ello, Jean Pierre Warnier considera que no existe ninguna cultura-tradición que no esté vinculada a una sociedad histórica y geográficamente situada. “Una cultura no puede vivir ni transmitirse independientemente de la sociedad que la nutre. Recíprocamente, no existe ninguna sola sociedad en el mundo que no posea su propia cultura; es en esta que toda cultura es socializada” (Warnier, 2002, p. 8).

Las representaciones visuales salasacas constituyen productos culturales entramados en un sistema sociocultural y artístico, que, a la luz de múltiples procesos, modificó los rasgos los rasgos formales y figurativos de su modo de expresión estético tradicional. En consideración a lo descrito, tomamos la postura de Diana Avellaneda, para la lectura de los motivos presentes en las fajas, los tapices y los tambores; asumimos 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 diferentes culturas como una forma más de arte, a pesar de su cotidianidad (Avellaneda, 2012, p. 15).

2.1. Los motivos tradicionales y los medios para su representación: la indumentaria, el tapiz y el tambor

En 1983 inició un programa artesanal (coordinado por el Proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua con apoyo del SEDRI/PNUD-FAO ECU-79-007), que tenía como objetivo rescatar los diseños autóctonos del pueblo. El resultado de este trabajo permitió catalogar 73 motivos que fueron recuperados mayoritariamente de los bordados de los pantalones masculinos.

Para esta época, el tapiz ya se había convertido en un producto artesanal/comercial que permitió a los tejedores del pueblo ganar renombre. Sin embargo, Scheller (1972) y Hoffmeyer (1985) señalaban que los motivos tradicionales del pueblo no se encontraban expuestos en este soporte. Las formas de representación visual más antiguas del pueblo eran tejidas en las fajas o bordadas en su indumentaria ritual y festiva.

Para el año 1989 Siles y Torres realizaron un recorrido descriptivo de la indumentaria salasaca, en el cual recogieron alrededor de treinta motivos presentes tanto en los bordados de los calzones Catatumba (usado por alcaldes y danzantes) y Yerbabuena (que lo usan los padrinos y los novios en las bodas), así como también algunos motivos tejidos en las fajas. Sin buscar establecer una catalogación gráfica, Peñaherrera y Costales (1959), en su estudio antropológico, incluyen a lo largo de su texto veinte y dos motivos que se encontraban presentes en fajas y bordados. En este texto aún no se hacía referencia al mercantilismo textil, que surgió con la incorporación del tapiz. No obstante, en este trabajo analítico, se referencia en varias ocasiones las formas del arte salasaca y los rasgos característicos, tanto de la cromática, así como del dibujo, en los cuales el color se vuelve prisionero de la línea.

(...) la forma existe por sí misma, independiente del color en función del dibujo o trazo lineal que norma al conjunto, de modo que los dos aspectos no pueden desligarse por ningún concepto (...) el dibujo indio es de perspectiva, tal cual aparece en la naturaleza, simple y hondamente expresivo (...) Estas figuras planas rellenas con los más caprichosos colores, de preferencia los más fuertes, imitaciones bien logradas del arcoíris, son eminentemente decorativas, a modo de pequeños manuales por donde desfila su pueblo (Peñaherrera y Costales, 1959, p. 157).

Se describen así algunas de las características de la estética tradicional que se había consolidado para ese momento, aunque, ya en los bordados se pueden apreciar representaciones de los procesos sincréticos y de transculturación que se habían vivido.

Por su parte, Hoffmeyer (1985), en el texto *Diseños Salasacas* enunciaría las construcciones visuales del pueblo en los siguientes términos:

(...) las figuras nunca intentan ser naturalistas, sino representan grados de estilizaciones e interpretaciones espaciales. Siempre se presentan los motivos de perfil y con carácter bidimensional, es decir que no se trata de dar una idea de volumen de las figuras sino se las representa como figuras planas (...) No se representa la fisonomía auténtica que tiene un motivo, porque lo que importa es *la idea* sobre el motivo (Hoffmeyer, 1985, s/p).

Cuando se hace referencia a esta estética tradicional, por lo general se consideran los motivos expuestos en su indumentaria (tejidos en fajas o motivos bordados), aunque otro elemento que proyecta las formas plásticas tradicionales es el tambor. Este artefacto musical que acompaña casi todos los ritos y festividades posee en cada uno de sus lados muestras gráficas pintadas, en las cuales las características estilísticas anteriormente descritas, hasta el siglo pasado prácticamente se mantenían intactas.

Sin embargo, debe considerarse que las figuraciones presentes en las fajas son más geométricas, basadas en planos opuestos y casi con ausencia de líneas curvas; mientras que, en los bordados y en la pintura de los tambores, aunque, no se busca representar el volumen, los trazos son más libres y las formas son orgánicas.

Las descripciones previas que se han hecho sobre los rasgos estéticos presentes en los motivos tradicionales pueden asociarse al concepto contemporáneo de arte indígena. La línea abierta, el volumen inconcluso y el trazo promisorio, a los que se refiere Escobar (2012), son atributos característicos de estas formas de arte y estos, también, están presentes en la expresión visual salasaca.

El arte indígena esquivo el figurativismo porque, en gran parte, su objeto se encuentra vinculado con experiencias socioreligiosas en sí mismas irrepresentables; por eso es fundamentalmente abstracto: al desentenderse de las exigencias de la denotación inmediata, se mueve mucho más por construcciones retóricas que por referencias directas (Escobar, 2014, p. 76).

Para comprender las transformaciones que se dieran en los motivos autóctonos y en los rasgos estéticos, en primer lugar, anclamos nuestro estudio a las consideraciones tradicionales⁷ (occidentales) sobre el campo del arte, a los nuevos conceptos desarrollados y al de arte indígena que en este caso acogemos.

Pues, como lo resume Juan Acha (1993), el devenir histórico configuro varias estéticas. En el caso de occidente permite distinguir las siguientes: medieval, renacentista y la que se ha configurado desde los años finales del siglo pasado –en función del predominio del diseño y el sentido de ultramodernidad– (mal llamada estética posmoderna). En Latinoamérica se pueden situar a las estéticas: precolombina, feudal ibérica que se afianza en la colonia (y que tomó el lugar de las autóctonas) y la renacentista importada en tiempos de la república. Esto sin dejar de considerar la diversidad estética que se ha registrado desde las visiones que tienden a la belleza y al naturalismo como en el caso de Altamira, atravesando las propuestas griegas y romanas, hasta aquellas que retratan el terror de los dioses como en el caso de la estética azteca. También, variantes del realismo conceptual, esquemático e intelectual, mostrado en los desarrollos egipcios, africanos e incluso de algunas Culturas Precolombinas (Acha, 1993).

Tomando como punto de partida estas descripciones efectuadas por Acha (1993), es necesario reconsiderar la idea arraigada de que nuestros países se formaron de acuerdo con la sucesión de tres épocas: la Preamericana, la Colonia y la República. De hecho, estas tres épocas se imbrican unas a otras como tres continuidades o mestizajes en la cultura popular, y tres continuidades en una cúpula hegemónica (con mayores cambios que continuidades). Estas épocas configuraron una escisión estética entre hegemónica y popular; y dentro de las cuales se sucedieron en forma paralela el desarrollo de las artesanías, las artes y los diseños –desde la disposición de la estética occidental–.

Para abordar, entonces, el arte indígena y por consiguiente también su estética, es necesario partir de la comprensión de las características propias de estas culturas; en las cuales, desde hace mucho tiempo, se han desplegado construcciones en las que reflejan su experiencia colectiva. También en el pueblo Salasaca, las imágenes y los gestos creados poseen una definición estética que da cuenta de otros factores culturales, y en los cuales, a pesar, de la repetición tradicional, la producción en serie o el anonimato de sus creadores, las obras de este tipo de arte revelan por medio de sus formas oscuras verdades accesibles solo mediante el conocimiento acerca de dicha comunidad.

Para Escobar (2012) el reconocimiento de esta forma diferente de arte puede ayudar a romper posturas discriminatorias que en el campo artístico han sido profundizadas por la visión de la cultura occidental. Identificar la importancia que tanto los territorios simbólicos, así como los físicos tienen en estas formas de representación, propiciaría además “acceder a ciertos mecanismos poéticos, retóricos y estilísticos fundamentales para complejizar la comprensión de las culturas étnicas que generalmente son ignorados por los conceptos de cultura material, de artesanía o de folklore” (Escobar, 2012, p. 33).

Como dice García Canclini (2011, p. 24) es válido el multiplicar los puntos de vista, y no solo el alejarse “del reduccionismo sociológico que irrita con razón a los artistas y a los investigadores cuidadosos con la especificidad estética”; sino además de las concepciones estéticas academicistas, cuyo distanciamiento no debe ser visto como el desprecio absoluto a sus formas de valoración, sino y por el contrario, comprender que esta forma de relación estética no es aplicable para todos los contextos.

Considerando estos postulados teóricos, y habiendo definido que el tratamiento de las representaciones visuales sería abordado con el uso de una metodología mixta, que fusiona la propuesta del análisis de la *Historia social del arte* instaurado por Baxandall (1978) y el *método iconográfico para el análisis de las significaciones de la obra* desarrollado por Hadjinicolaou (1981), se procedió a la elaboración de 41 fichas descriptivas (FD) y 34 fichas comparativas (FC), que permitan dar lectura a las transformaciones visuales halladas en este proceso.

Por medio de las fichas descriptivas se analizan algunos motivos que fueran trasladados al tapiz a partir de los años 1960. En estas imágenes se pueden apreciar como en las formas aún predominan los rasgos geométricos y el contraste basado en planos. Dentro del nivel iconográfico prenatal, desarrollado por los tejedores, los motivos representados corresponden a figuras zoomorfas, ornitomorfas y antropomorfas. Y, aunque los primeros motivos trasladados al tapiz representaban íconos individuales, estos hacen referencia a una historia específica, es decir, narran un acontecimiento y no representan únicamente a una especie animal o un personaje. No obstante, en las primeras imágenes analizadas se puede observar que las figuras se siguen representando de perfil; su construcción se basa en planos, la línea delimita la forma, aunque, dado el nuevo soporte la cromática cambia. En este apartado, si bien se hace referencia a los motivos considerados autóctonos, se analiza un tapiz que evoca la fiesta de boda, en donde los novios (o los padrinos) son representados. Aunque esta propuesta visual abandona los rasgos estéticos característicos, da cuenta de la importancia que tienen las tradiciones para el pueblo, y a pesar de que la forma de expresión cambie, los significantes culturales siguen estando presentes. En estos trabajos se puede notar como la abstracción característica ya no es la base de la construcción gráfica y, por el contrario, se aspira lograr un mayor nivel de figurativismo, lo cual evidencia la incorporación de modos de representación foráneos.



Figura 1. Novios salasacas y Tapiches con representación de novios. Fuente: Archivo CURINDI / Archivo realizado por la autora, FRDI N°023.

2.2. La enseñanza de una nueva forma de tejido.

A mediados de 1950 llegarían al país los primeros voluntarios de misiones extranjeras asociadas al programa Punto Cuarto⁸. Este proyecto implantado desde el gobierno de los Estados Unidos difundió su accionar en América Latina bajo el supuesto compromiso de contribuir a su desarrollo, buscando cambiar las condiciones de pobreza presentes en estos países, los cuales, por primera vez en 1949, fueron definidos (por el entonces presidente norteamericano Henry Truman) como subdesarrollados.

En el caso ecuatoriano, y tal como lo establecía el *Punto Cuatro* de la política de Truman, se envió ayuda técnica que sirviera, además, para el sostenimiento de la paz y de las instituciones democráticas. Por esta razón, las primeras intervenciones de estas misiones estuvieron orientadas al trabajo en la agricultura y la educación. Aunque, al reconocer las habilidades artesanales de los pueblos indígenas su accionar pronto se direccionó hacia este tipo de prácticas.

En diálogos mantenidos con informantes claves, tanto José Masaquiza (Zaracay) así como Mariano Guaranga, reconocieron que, en un primer momento, el trabajo de estos voluntarios al interior de la comunidad fue rechazado. Se le negaba el ingreso al territorio, e incluso los agredían físicamente, pues sobre ellos corría el rumor “que querían quitarles sus tierras y robarles a sus niños”. Sin embargo, la visión que tenían sobre estos personajes foráneos fue cambiando paulatinamente, y dado el carácter bravo atribuido a este pueblo, la intromisión en el sector llegó por intermedio de otras comunidades indígenas. Estas relaciones que se establecieron, inicialmente con escasos artesanos, permitió a la comunidad conocer una nueva forma de tejido.

Tal como lo registran Scheller (1972), Carrasco (1982) y Pita y Samaniego (1985) a mediados del siglo pasado, un grupo de hombres conocieron en la Casa de la Cultura de Quito un telar convencional europeo y fueron adiestrados en la elaboración de tapices. Las expresiones artísticas y la tradición artesanal de la comunidad se convirtieron en los motivantes para que se los considerara en este proceso de enseñanza, que en sus inicios

estuvo dirigido por el artista holandés Jan Schreuder, quien fue “contratado por el Instituto Ecuatoriano de Antropología y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en el año 1954, para organizar talleres de formación y capacitación de artesanos indígenas” (Pita y Samaniego, 1985, p. 169).

Un primer grupo, de entre cuatro y cinco artesanos⁹, recibieron los primeros de telares de pedal, que empezaron a sustituir el trabajo en el telar de cintura. Mariano Masaquiza (Jucacho), Baltazar Masaquiza (Ungas), Secundino Masaquiza, Martín Jerez (Catitahua) y Mariano Guaranga (único tejedor aún vivo) que se sumaría a este grupo, fueron los primeros en conocer esta nueva herramienta trabajo y formaron parte del grupo de artesanos, que se capacitó en esta nueva forma de tejido, en la ciudad de Quito. El trabajo iniciado por Schreuder, fue continuado por Hugo Galarza junto con delegados de Punto Cuarto en 1957; aunque, esta labor posteriormente fue asumida por Voluntarios del Cuerpo de Paz. Este conocimiento les permitió involucrase en una nueva actividad comercial que adicionalmente sería uno de los ejes de apertura de la comunidad hacia el contacto con el exterior de su mundo.

Uno de los hechos que motivo, a los miembros de estas organizaciones incluir a los artesanos de este grupo étnico en la enseñanza de esta nueva técnica de tejido, fue la majestuosidad del trabajo previo realizado por ellos en sus fajas. En un primer momento, los artesanos que conocieron esta nueva práctica trasladaban al tapiz los motivos presentes en sus *chumbis*, así como también, aquellos que por mucho tiempo habían bordado sobre sus pantalones, blusas y pañuelos. Las representaciones zoomorfas y antropomorfas presentes en las *chumbis*, fueron las más utilizadas en estos primeros años. Los camélidos, especialmente las llamas, fueron tejidas en el tapiz manteniendo los rasgos predominantes geométricos, definiendo las formas con líneas rectas y utilizando muy pocos colores (los tapices iniciales eran tejidos solo con lanas de coloración natural blanca y negra).

Después, el conocimiento sobre la elaboración del tapiz se difundió a casi toda la comunidad, considerando la destreza manual que poseía el pueblo. Empero, este proceso transformó las prácticas productivas, e incluso los roles de género, que estaban definidos en la comunidad hasta mediados del siglo pasado.

En gran medida, la artesanía textil salasaca se mantuvo (...), completamente al margen de la producción y circulación capitalista. Bayetas, jergas, chumbis y ponchos eran elaborados al interior de las familias y destinados al autoconsumo o al intercambio interfamiliar, y la materia prima se obtenía de los propios rebaños de ovejas (Naranjo, 1992, p. 106).

Adicionalmente, aunque hombres y mujeres eran diestros en el tejido, esta se convirtió en una actividad casi privativa masculina. En su estudio antropológico Úrsula Poeschel lo describe en estos términos: “parece ser que con la introducción del mercantilismo textil (tapices y tapetes) la producción casera femenina sufrió cambios fundamentales. Por un lado, el arte de tejer pasó a ser un trabajo de hombres, lo que significa un cambio profundo de roles” (Poeschel, 1988, p. 51).

Teniendo presente las condiciones citadas, el desarrollo de este nuevo tipo de artesanía hizo que pronto este pueblo ganara reconocimiento, a tal punto que, artesanos de otros

poblados, sobre todo de Otavalo, empezaron a comprar los tapices para venderlos en sus ferias. Con el paso del tiempo, serían los mismos artesanos quienes enseñarían a los indígenas Otavaleños estas técnicas; hecho que significó malestar para muchos otros habitantes del sector que veían en esta acción un posible deterioro su mercado.

Dado que la elaboración del tapiz se convirtió en una práctica prioritaria, que en sus primeros años incluyó casi a la totalidad del pueblo; los motivos tejidos en estos soportes se fueron modificando en función de ciertos ejes, incluyendo las exigencias de los turistas y compradores. Poco a poco, el uso de sus representaciones visuales tradicionales se fue abandonando, aunque en la década de 1980 se buscaría retomarlos. Ante este fenómeno Poeschel señala:

Se podría concluir que los Salasacas ya no son creativos, pero nosotros opinamos que su libertad de creación es limitada: por las exigencias del mercado y sobre todo por la falta de capital. Están sometidos a las condiciones de una sociedad con una “cultura de consumo” en la que los productos artesanales sirven exclusivamente como objetos comerciales, desligados de los contenidos culturales y de los diseños tradicionales propios (Poeschel, 1988, p. 53).

Sin desconocer el hecho señalado, es innegable que la introducción de esta artesanía con fines comerciales mejoró, por un determinado tiempo, la economía de la población. A pesar de que en los años siguientes la venta de este producto haya disminuido, hasta la actualidad la producción de artesanías, sobre todo del tapiz sigue siendo un rubro de ingreso significativo dentro de la comunidad. De acuerdo con los datos presentados en el Plan de Desarrollo del Pueblo Salasaca del año 2002, se consideraba que dentro de la comunidad existían “alrededor de 1233 tejedores y un total de 717 telares en toda la parroquia”.

Se estima una producción mensual de 59050 unidades de tapices de varios tamaños, entre los principales problemas que enfrentan quienes están dedicados a esta actividad son: desaparición de diseños autóctonos, falta de abastecimiento de materia prima de calidad, debilitamiento de las organizaciones artesanales y la disminución de la demanda en el mercado nacional (Plan de Desarrollo del Pueblo Salasaca, 2002).

En contraste con estos datos, la información que presentarían los miembros del Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial, periodo 2009-2014, reflejaban la nueva realidad del trabajo artesanal. En esta ocasión se hacía referencia a la existencia de “alrededor de 150 tejedores y un total de 517 telares en toda la parroquia” (Plan GAD Salasaca, 2009). La producción mensual había disminuido drásticamente, ahora se generaban solo alrededor de 1150 unidades de tapices en diversos tamaños.

A pesar de que estos datos demuestran la disminución que se dio en la producción del tapiz en los últimos años, son diversos los factores que han afectado a este sector, sin embargo, la práctica textil del pueblo subsiste, sobre todo en la población masculina que rebasa los 50 años.

Esta práctica de producción artesanal que se potenciaría a partir de 1960 acogió en sus inicios los motivos gráficos considerados tradicionales para el pueblo. Poco a poco, y en relación con múltiples sectores, los tejedores fueron incorporando en su repertorio nuevas formas de expresión. En estos primeros años también se buscó asumir rasgos asociados a la estética dominante. Las primeras muestras de estos trabajos dan cuenta de una producción artística ingenua, que buscaba retratar las tareas cotidianas de la comunidad. Sus obras aún acogían una limitada paleta cromática, aunque en sus formas es posible ya reconocer la influencia estilística de otros sectores artísticos.

2.3. La influencia de las artes plásticas en las características gráficas de las representaciones visuales salasacas

Para abordar la relación que existió entre los artistas plásticos ecuatorianos y los artesanos de este sector, en primer lugar, proponemos en este apartado, una descripción de las corrientes artísticas, más preponderantes, que circularon en el país durante la segunda mitad del siglo XX. Desde este reconocimiento es posible comprender que el nexo entre los artistas y los artesanos estuvo motivado por el creciente movimiento indigenista que se dio en Latinoamérica durante este siglo. Por esto, bajo expresiones paternalistas impulsadas desde el Estado, se buscó incluir a los grupos indígenas dentro de la organización general de nación, por la que eran menospreciados. La temática indígena se había vuelto medular en el debate y la producción intelectual de muchos sectores, que buscaban desde la mirada distante, comprender e imponer como debían ser tratados estos 'otros' antes no considerados en sus repertorios de análisis o creación.

El tema de lo indígena, por tanto, se trasladó también a las propuestas artísticas, siendo más evidente en aquellas muestras asociadas a las artes plásticas; este fenómeno estuvo influenciado sobre todo por la corriente muralista mexicana.

Christian Pérez y Martha Rizzo (2016) analizando las construcciones artísticas más relevantes de las artes visuales ecuatorianas, distinguen, en este caso, las diez tendencias más representativas a partir de la segunda mitad del siglo XX. Figuran así: el Realismo Social, el Naturalismo, el Expresionismo, el Informalismo, el Formalismo, el Feísmo, el Magicismo, el Conceptualismo, el Nuevo Expresionismo y el Constructivismo como los momentos que permitieron consolidar las propuestas del Arte Contemporáneo en el Ecuador.

Con esta indagación, es posible conjuntamente, establecer un bloque de artistas cuyo trabajo destacó en las etapas citadas. Dentro del Realismo Social, Naturalismo, Expresionismo de la década del 50 resaltan las obras de Eduardo Kingman, Oswaldo Guayasamín, Jaime Andrade Moscoso, Galo Galecio, Aracely Gilbert, Eduardo Solá Franco, entre otros. Durante el Informalismo y Formalismo de la década del 60 se puede citar a Enrique Tábara, Oswaldo Viteri y Aníbal Villacís. En el caso del Feísmo y el Magicismo de los años 70's se proyectan Ramiro Jácome, Nelson Román, Hernán Zúñiga, Miguel Yulema y Gonzalo Endara Crow. Y entre las propuestas vinculadas al Conceptualismo, Nuevo Expresionismo y Constructivismo de las décadas del 80 y 90 se enfatizan los trabajos de Perugachi, José Cela, Luigi Stornaiolo, Xavier Blum (Pérez y Rizzo, 2016). No obstante, los autores citados, consideran que el medio cultural ecuatoriano hasta la actualidad se encuentra permeado

por los planteamientos generados en el siglo XX, fundamentalmente de las décadas del 50, 60 y 70, tiempo en el cual los artistas vuelcan sus intereses hacia la realidad social y lo autóctono.

Empero, el abordaje de la temática indigenista dentro del arte ecuatoriano fue evidente desde los años 1920, entre otros, con los trabajos de Camilo Egas o Víctor Mideros. A partir de este momento, en la plástica ecuatoriana, se visibilizó las precarias condiciones en que se desenvolvía la vida del indígena, contrastando este fenómeno con la riqueza de sus prácticas culturales autóctonas expresadas en diversas ceremonias socioculturales. Sin embargo, la representación de este sujeto subalterno en las expresiones artísticas resaltó la vida de los pobladores de la sierra, cuya puesta en escena fue preponderante frente a los campesinos de la costa o los afrodescendientes que habitaban en el territorio ecuatoriano, y sobre los cuales la producción visual fue limitada.

A pesar de la asociación de los artistas ecuatorianos hacia diversas corrientes estilísticas durante el siglo XX, debido a la preponderancia de las representaciones que abordaban los temas indígenas (y dada la influencia de la plástica mexicana), con frecuencia, las características estéticas del expresionismo fueron recurrentes en las obras desarrolladas. Es común encontrar rasgos exagerados, pinceladas gruesas, uso constante de la espátula y mezcla de materiales para endurecer la mancha; así como una marcada cromática fría y prevalencia de los tonos ocre. Estos elementos permitieron, desde la postura de los artistas, demostrar las condiciones de sufrimiento del sector indígena. No obstante, este proceso, que tuvo al indígena como motivo inspirador, durante la segunda mitad del siglo XX también buscó retomar el trabajo original de los pueblos prehispánicos.

En torno a este tema, Rodríguez Castelo (1982, p. 55) decía, por ejemplo, que, en artistas como Viteri, cuya obra estaba muy próxima al informalismo, se evidenciaba un problema que parecía obsesionar a los artistas de su época “el sincretismo de lo indio y lo mestizo”. Sin embargo, existía “otra instancia de superación de la epidermis de lo indígena: ese empeño de hurgar raíces y signos prehispánicos que se llamó el *precolombinismo*”. De este modo, la estética expresionista que retrataba al indígena (como sujeto marginado) y el uso de la estética precolombina y preincaica, marcó la plástica ecuatoriana del siglo XX.

Aunque, la intención declarada de estos artistas siempre fue destacar el papel de estos sectores, sobre todo, de sus creaciones artísticas, folclóricas y artesanales, como se verá en los subtemas de este apartado, esta labor no siempre cumplió su objetivo de respeto al otro. Por el contrario, en la mayoría de los casos, los programas artísticos que circularon en este entorno terminaron estableciendo aún más esa diferencia occidentalizada entre el arte culto y académico y el arte de los otros que requería auxilio de expertos foráneos a su población.

Reconociendo este último hecho señalado, no podemos desconocer que el trabajo conjunto de profesionales (antropólogos, historiadores, intelectuales) y artistas junto a los sectores indígenas, permitió que dentro y fuera del país se conociera la riqueza de las producciones artísticas de los pueblos andinos, así como la destreza de los productores artesanales de la costa y el oriente ecuatoriano.

El Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG), el Instituto Ecuatoriano de Folklore y la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE - Matriz Quito), pueden ser considerados como los organismos nacionales, que junto a otros de carácter internacional (Punto

IV, Voluntarios del Cuerpo de Paz norteamericano, Misión Andina, OIT), facilitaron esta conexión entre los campos de las artes y las artesanías en el país.

Como ejemplo de lo descrito, Olga Fisch (artista húngara radicada en Ecuador) se convirtió en una notable difusora de la artesanía ecuatoriana. El trabajo de los grupos indígenas la impactó de tal manera que ella mismo señalaba “Yo que estoy tan envuelta en Artes Populares, me pregunto y me contesto: ¿A quién debemos mayormente o quizás exclusivamente este tesoro? ¿A quién? A los indios” (Fisch, en Oña, 1995, p. 37).

Su interés en este campo la llevó a formar parte del Instituto Ecuatoriano de Folklore, siendo pionera en esta labor junto a Paulo de Carvalho Neto. Este antropólogo brasileiro, dirigió el accionar de este organismo, sumando entre sus colaboradores a “connotados artistas como Jaime Andrade, Oswaldo Guayasamín, Oswaldo Viteri, Leonardo Tejada, el arquitecto Hugo Galarza, Cristina Seidlitz” entre otros (Oña, 1995, p. 38) que durante los años 1960 formaron también parte de las misiones vinculadas al trabajo de capacitación hacia las comunidades indígenas.

Mientras que el IEAG y la CCE, con artistas como Jan Schreuder y Leonardo Tejada, estarían al frente del desarrollo de la labor textil (que destacamos en esta investigación, aunque, su accionar se desplegó a todos los campos artesanales). La relación de estos, y otros artistas, se daría por medio de talleres y *Misiones Artesanales*, que proyectaron sus resultados en ferias, pero principalmente en las exposiciones de Artes Manuales de 1952 y 1954 (aunque existió una tercera exposición, en 1964, en la cual se vinculaba ya a las artes manuales con la Pequeña Industria), enmarcadas no solo en la visión sobre los campos de producción artística impuesto desde la CCE, sino que además, obedecían al modelo económico desarrollista que para inicios de la década del 50 impulsaba el expresidente ecuatoriano Galo Plaza Lasso.

Aunque fueron varios los artistas que trabajaron con los artesanos salasacas, y en ciertos grados, influenciaron las transformaciones de sus representaciones visuales, durante el período de estudio determinado, nos concentraremos en el análisis de los procesos junto a los artistas Jan Schreuder y Leonardo Tejada, así como al trabajo realizado por el arquitecto y diseñador Hugo Galarza.

2.3.1. Jan Schreuder, la nueva práctica textil y la incorporación de motivos Precolombinos nacionales

La transformación de las representaciones visuales no puede ser abordada sin reconocer el trabajo de Jan Schreuder, que tal como se señaló en el punto anterior, fue el responsable de la enseñanza de una nueva práctica textil para los artesanos salasacas, a mediados del siglo pasado. Este artista holandés, que se formó en la Escuela de Bellas Artes de La Haya, llegó al Ecuador, en los años 1940, contratado como cartógrafo-dibujante de la compañía Shell, cuando esta empresa buscaba petróleo en el territorio amazónico nacional. Schreuder, previamente, había trabajado con esta empresa en Venezuela, en Trinidad y en Guatemala, y fue el contacto con estos sectores lo que le permitió apreciar las producciones del arte indígena. En nuestro país, este artista neerlandés junto al fotógrafo sueco Rolf Blomberg, recorrieron la serranía y el oriente ecuatoriano, siendo cautivados por las prácticas rituales y las expresiones culturales de los pueblos visitados.

Desde su llegada al país, Schreuder se vinculó a proyectos antropológicos, culturales y de fomento de las artes manuales, aunque, siempre su idea fue aportar a la solución de los problemas que aquejaban a las poblaciones con las cuales trabajó. En 1952 fundó –en su residencia– el “Centro Ecuatoriano de Arte”, en el cual dictaba clases de dibujo y pintura. En este Centro, además, brindó formación artística gratuita a niños y jóvenes de escasos recursos económicos, provenientes de poblaciones indígenas (incluidos dos jóvenes sala-sacas), quienes en algunos casos recibieron becas otorgadas por la CCE.

En los primeros trabajos plásticos que realizó en el Ecuador su obra fue expresionista. Sus trazos eran fuertes y su paleta basada en tonos ocres le permitió captar las devastadoras condiciones de vida de los indígenas, los campesinos y los negros; esta etapa de su obra se asociaba al movimiento artístico general que tenía al indígena como tema central de la producción. Posteriormente, este artista transformaría su expresión sumergiéndose en una pintura abstracta que estaría influenciada por las propuestas de arte precolombino y los motivos indígenas. Elementos que él mismo reconocería al señalar: “como artista, encuentro que los “chillantes” colores y las auténticas expresiones de arte primitivo de los indios son extraordinariamente conmovedores (...) en mi trabajo como pintor muchas veces me inspiran los motivos del auténtico arte ecuatoriano” (Schreuder, 1955, p. 162). La propuesta plástica de Schreuder rebasó los soportes pictóricos convencionales y enriqueció sobre todo el trabajo textil ecuatoriano, llegando a ser considerado como “una de las figuras prominentes en el movimiento de rehabilitación de las artes indígenas del Ecuador”¹⁰.

Su práctica indigenista le permitió formar parte de un programa educacional y de ayuda técnica establecido por el IEAG que tenía, entre otras, como finalidad “crear un mercado, o ampliarlo, para los productos textiles de los artesanos indígenas, como medio de remediar, siquiera en parte, su situación económica” (Schreuder, 1955, p. 161). El Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía se fundó en Quito en 1950. Desde aquí se creó el Centro de Tecnificación de la Pequeña Industria (correspondiente a la sección de Artes e Industria del IEAG). Este Centro, posteriormente, fue transferido a la CCE donde recibió apoyo de la Misión Andina de la Organización Internacional del Trabajo (Salinas, 1954), denominándose a partir de ese momento “Programa Indigenista Andino”.

Mercedes Prieto recoge este capítulo de la historia y lo describe de esta manera:

(...) luego de los esfuerzos diplomáticos orientados a buscar mercados se crearon centros de formación de los artesanos, patrocinados por el Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG), con escasos recursos estatales. La institución montó un centro en Otavalo y otro en Quito. Dificultades económicas del Instituto hicieron que el centro de Otavalo fuera transferido al Punto IV y el de Quito, a la Casa de la Cultura Ecuatoriana (IEAG, 1960: 49-50). Este último, que posteriormente contó con un pequeño apoyo de Misión Andina, fue dirigido por el holandés Jan Schreuder, artista plástico y maestro de los pintores indigenistas del país (Prieto, 2008, p. 182).

El trabajo concreto de este proyecto, que relacionaba artes e industria¹¹, estuvo dirigido por Jan Schreuder quien buscó mejorar la técnica y los componentes estéticos de las ar-

tesanías textiles. “Schreuder capacitó a los artesanos en el manejo del telar español y les orientó en el desarrollo de diseños para la elaboración de tapices” (Pita y Samaniego, 1985, p. 169).

El trabajo de Jan Schreuder incluyó a los tejedores de alfombras de Guano, y en el caso de los indígenas otavaleños y salasacas se buscó retomar “una técnica para la cual los diseños no son estampados sino tejidos solamente en la trama (técnica que se había olvidado desde el tiempo de los Incas)” (Schreuder, 1955, p. 163). De este modo “aprendieron a tejer tapices los indios de Salasaca y los de Otavalo a adornar, con esa técnica, las prendas denominadas *ponchos motivos*” (Jaramillo, 2010, p. 39).

En el artículo titulado *Manual Arts in Ecuador*, que Raúl Salinas publicó en la revista del Instituto Indigenista Interamericano (valorando el trabajo de Schreuder), señalaba que este artista había planteado que las artesanías ecuatorianas podían competir favorablemente con los productos de otras latitudes. La artesanía existía y el material también, sin embargo, Salinas asumía que según la postura de Schreuder, hacían falta dos cosas: orientación técnica y orientación artística para mejorar la calidad y el diseño de los productos (Salinas, 1954). Raúl Salinas plantearía también que:

Schreuder decidió comenzar el proyecto en los campos de tejido de alfombras y textiles porque, con la excepción de los trabajadores de “paja toquilla”, es la pequeña industria a la que se dedica el mayor número de artesanos y es la artesanía que necesita la menor cantidad de desembolso inicial de fondos inexistentes para comenzar (Salinas, 1954, p. 318 - *cita original en inglés*).

Con este proyecto, además, el IEAG buscaba alcanzar, como meta a largo plazo, que los artesanos tuvieran mayores ingresos, organizando una matriz de trabajo que les permitiera eliminar intermediarios en la comercialización de sus productos, a través de la creación de cooperativas dentro de las comunidades. Estos centros experimentales se ubicaron en Quito y Cuenca, donde se instruía a los artesanos seleccionados que, a su vez, “establecerían pequeños centros en los distritos rurales bajo el control del Instituto” (Salinas, 1954, p. 324).

Las buenas intenciones declaradas en el programa del IEAG, y el trabajo desinteresado que realizaba Schreuder, sin embargo, no podían dejar de evidenciar la visión asistencialista que guiaba el modelo económico ecuatoriano de mediados del siglo XX, y que requería del auxilio de personeros de países desarrollados, para la articulación de la industria con otros campos.

Se gestó, en este caso, un modelo vertical de trabajo, opuesto a la estructura horizontal que prima en las comunidades indígenas; se impuso un modelo directriz al cual los indígenas se regían. Muestra de esta concepción, sería lo declarado en el catálogo de la exposición de *Tejidos Indígenas del Ecuador*, efectuada en Ginebra (1956) en el cual se manifestaba:

Este Programa, llevado a la práctica por las Naciones Unidas y los organismos especializados, y coordinado por la OIT, ayuda a los Gobiernos de Bolivia, Ecuador y Perú a elevar el nivel de vida de las poblaciones aborígenes (...) Dentro del campo de aplicación del Programa Indigenista Andino en Ecua-

dor, en 1954 se creó en Quito un taller de artesanía textil, a fin de adaptar la artesanía indígena a las exigencias del mercado moderno, pero conservando la originalidad de la inspiración autóctona (Catálogo “Programa Indigenista Andino”, 1956).

En el texto, se deja claro que uno de los objetivos de este programa fue adecuar la producción indígena artesanal a las demandas vigentes del mercado, lo cual, sin duda, implicaba transformaciones que rebasaban únicamente los componentes estéticos presentes en las expresiones artísticas indígenas.

Daniel Rubín De la Borbolla (1955), entonces director del Museo de Artes e Industrias Populares de México fue muy crítico con los objetivos de este programa y el método de trabajo planteado por Jan Schreuder. Tal como lo señalaba, el sentido comercial que se buscaba imponer sobre los artesanos indígenas hacía que estos pierdan sus facultades creadoras. Según Rubín de la Borbolla la intención de Schreuder era modificar las artesanías para “adaptarlas a nuestro modo cambiante de vivir y sentir para que tengan un mercado internacional (...) El resultado de los procedimientos de Schreuder sería la desaparición de las artesanías tradicionales y la aparición de productos pseudo tradicionales” (Rubín de la Borbolla, 1975, p. 75).

La preocupación que este tipo de programas generaba sobre antropólogos, artistas e intelectuales de izquierda (que abordaban las temáticas indígenas en aquel momento), se fundamentaba en la idea de que la industrialización de la artesanía únicamente respondía a una postura mercantilista, impuesta por organismos monetarios internacionales, dejando de lado los constructos culturales previos de los pueblos.

No obstante, el mismo Schreuder (frente a la diatriba expresada ante su trabajo) explicaría que nunca fue su intención juzgar, ni obligar “al indio o artesano a que haga su obra al gusto nuestro, por creer que nosotros somos más sensibles que él” (Schreuder, 1955, p. 162). Este artista buscaba la reinterpretación de los diseños (de los pueblos indígenas pasados y contemporáneos), aunque la definición y delimitación de aquellos motivos utilizados sería establecida por él en su calidad de instructor.

Sin perder de vista las críticas que se enunciaron sobre este proyecto, era evidente que este programa estaba cambiando las formas de concebir el trabajo desarrollado por los artesanos indígenas; demostrando incluso la presencia de un arte indígena creado desde los propios miembros de las comunidades, que por años en el Ecuador se había invisibilizado. Frente a esto, el antropólogo español Juan Comas (1954), explorando la labor del IEAG, resaltaría que, con el mejoramiento de los telares y el desarrollo de nuevas técnicas, sumado al uso de diseños indígenas o arqueológicos como base de la producción se había logrado renovar los tejidos ecuatorianos sin perder su esencia indígena.

Fueron precisamente las formas de representación visual que los pueblos indígenas desarrollaban, de manera innata, lo que cautivó a Schreuder. En el artículo que Raúl Salinas publicó en la Revista América Indígena, diría que:

Schreuder afirma que los indios son básicamente creativos: se pueden encontrar evidencias de ello en la imaginación de sus fajas (coloridos cinturones tejidos a mano), en los bordados de los Salasacas y la cerámica de los indios de

Oriente y, para remontar muchos países, en la riqueza del diseño de civilizaciones que datan de mucho antes los Incas, de los cuales poco se sabe (Salinas, 1954, p. 321 - cita original en inglés).

Por esta razón, varios de los motivos que se trasladaron inicialmente al tapiz fueron adaptaciones de los bordados de la indumentaria y de las pinturas de los tambores. Adicionalmente, tal como lo reconocen Salinas (1954) y Comas (1954), este artista holandés demostró su interés por la arqueología ecuatoriana, recuperando, así mismo, motivos precolombinos entre los que se destacaban las construcciones gráficas Punaes, Huancavilcas, Puruhaes, Pastos, entre otras.

La creación de los diseños de estos primeros tapices se basó en la arraigada tradición de dibujo positivo-negativo que realizan los pueblos andinos, principalmente en sus fajas. Sin embargo, estos primeros aprendices del tapiz no elaboraban únicamente los motivos autóctonos de su propia comunidad, sino que, adicionalmente, reproducían motivos y rasgos estéticos que no eran propios de su sector.

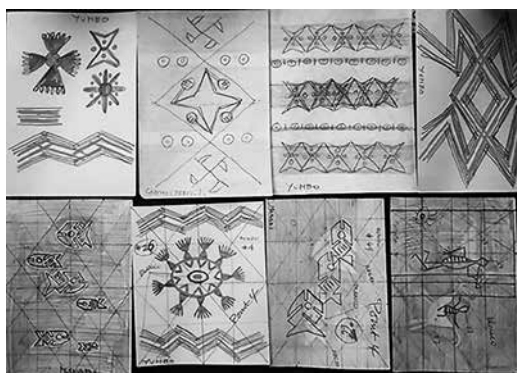


Figura 2. Bocetos para tapiz realizados por Jan Schreuder. Fuente: Archivo realizado por la autora. Colección particular de bocetos del Arq. Hugo Galarza.

Como lo reseña el Arq. Hugo Galarza (quien en este proyecto), los salasacas inicialmente realizaron los motivos que Jan Schreuder adaptaba, casi siempre, sobre papel cuadrícula, y que eran entregados a los tejedores¹² como patrones para su traslado al tapiz. “Eran los motivos propios de este pueblo, pero también dibujos precolombinos (de cerámicas y sellos), y de las culturas amazónicas que Jan había conocido” (Galarza, 2019 - entrevista). Como se observa en las gráficas que anteceden, por medio de Jan Schreuder estos artesanos, además, lograron conocer la obra de M. C. Escher. Algunos de los bocetos realizados en los 50’s, son muy similares a un motivo que se teje en la actualidad conocido como “peces cruzados”, aunque, ahora se encuentran variedades cromáticas. Schreuder tomó como referencia las teselaciones, debido a que estas se basan en las construcciones fondo-figura, muy propias de la expresión andina. Más adelante, los artesanos realizarían

reproducciones y apropiaciones de la obra de Escher, bajo influencia de los voluntarios del Cuerpo de Paz.

Estas mezclas estilísticas permitirían a los tejedores nutrirse de las variadas influencias existentes que podían ser usadas en el mundo textil, las cuales, varios años después (1990-2000), y tras un proceso de reinterpretación, posibilitarían definir una nueva forma de expresión gráfica dentro de este colectivo.

Este trabajo textil, desarrollado bajo la guía técnica y artística de Schreuder, fue expuesto dentro y fuera del territorio nacional, despertando el interés por la producción artística de los pueblos indígenas del Ecuador. La primera muestra, en la cual se destacó el trabajo realizado por los tejedores que formaron parte de este proyecto, fue la *II Exposición de Artes Manuales* de la CCE, efectuada en 1954; misma que buscaba llamar la atención general del público sobre la producción artesanal del país. Al respecto, Salinas (1954) recogería que las obras expuestas en la Sección de Artes Manuales del IEAG fueron, sin duda, el centro de atracción de esa exhibición. Posteriormente, en la exposición del “*Programa Indigenista Andino. Tejidos Indígenas del Ecuador*” celebrada Ginebra, en junio de 1956, por primera vez los tapices elaborados por los salasacas se hacían visibles en territorio europeo. Sobre las obras presentadas en esta muestra, los organizadores señalaban que:

Los motivos decorativos se inspiran en la tradición indígena; unos se han estilizado siguiendo la forma de los objetos de la época precolombina (alfarería, tejidos, collares, rosarios, joyas, etc.); otros han sido inspirados por el espíritu creador de los artesanos indígenas de hoy. Se han mejorado las técnicas de tejido y confección de tapices y alfombras; se han perfeccionado los telares primitivos y hecho experiencias con materias primas y colorantes naturales de la región andina (Catálogo “Programa Indigenista Andino”, 1956).

En el catálogo de esta exposición, se detalla el listado de las piezas presentadas que incluyen cubrecamas, cortinas, ponchos, cojines, chales y 54 tapices, en los cuales se proyectaron diseños precolombinos (de las poblaciones asentadas en las zonas de Manabí, La Libertad, Puná, Esmeraldas, Guayas, Carchi, Huancavilca) y diseños contemporáneos (de las culturas Cayapa y Salasaca).

En cuanto a la exposición de tejidos realizada por el IEAG en la CCE en 1956, Benjamín Carrión (1957) la calificaría como una representación libre y auténtica de los indígenas ecuatorianos, que deviene de una tradición de hace muchos siglos atrás y que refleja una concepción artística propia de sus creadores.

En 1958, en Quito, se presentaba la exposición *Tejidos Indígenas Ecuatorianos*, una réplica de la muestra proyectada en Ginebra (1956). Esta exposición fue organizada por el Ministerio de Previsión Social y Trabajo y la Misión Andina de las Naciones Unidas. En el texto del catálogo, se mostraban las opiniones de la directora del Museo de Etnografía de Ginebra, quien recalca que “la experiencia llevada a cabo en el taller creado por la misión andina en Quito es una magnífica demostración de lo que se puede hacer, teniendo en cuenta el gusto indígena” (Catálogo “Tejidos Indígenas Ecuatorianos”, 1958).

Recogemos, además, algunos detalles contenidos en el catálogo de la exposición *Indian textiles from Ecuador* (1959), proyectada en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York.

En este documento se hacía hincapié en que la técnica de tejido utilizada en los tapices era, en cierto modo, una adaptación de la que se encuentra en los antiguos textiles preincaicos, mediante un sistema de entrelazado manual en el telar. Este método permitía introducir patrones complicados que incorporan formas circulares, que no pueden ser ejecutadas en el tejido hecho en el telar de cintura, presente aún en los tejidos indígenas contemporáneos. En el catálogo de esta exposición se destacaba, también, el teñido de las lanas con tintes vegetales, que si bien han sido usados tradicionalmente por los indígenas; bajo procesos de experimentación les habían permitido crear una gama cromática completamente nueva, que incluía los tonos pasteles proyectados en las obras.

En torno al trabajo desplegado por Schreuder, Benjamín Carrión, fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en 1957, recordaba que este pintor había sido elegido “por la OIT para aflorar y dirigir –con arte y técnica– la natural habilidad de los aborígenes del Ecuador”. Y al mismo tiempo señalaba que “a este hombre excepcional que ha dedicado su vida a estas actividades se debe en verdad este renacimiento” (Carrión, 1957 en Sotomayor, 2019, p. 72) del arte producido por los indígenas del Ecuador.

Sin embargo, los detalles contenidos en los catálogos de las exposiciones mencionadas describen los elementos que, en muchas ocasiones, fueron criticados en torno a este proyecto. Así, el uso de una nueva técnica de tejido, que permitía variar las formas (incluyendo elementos circulares, no usados en las fajas) significó un primer cambio sobre esta forma de expresión, que actualmente identifica al pueblo estudiado, el tapiz. También, el uso de nuevos colores y la variedad de tonos dejaba de lado los significantes culturales que guardaba la paleta cromática inspirada en el arcoíris. Adicionalmente, el uso de expresiones como “gusto indígena” para tener en cuenta las formas de arte producidas por estos grupos, da cuenta de la diferencia que se establecía aún entre las artes cultas y estas otras artes manuales. Criterios que eran parte de la concepción general que marcó los proyectos de estos organismos internacionales.

Durante el tiempo que este proyecto duró Jan Schreuder contó con el apoyo del Arq. Hugo Galarza, quien continuaría con su legado al término de esta etapa.

Tomando en cuenta que el tapiz, en la actualidad, se constituye en uno de los medios más importantes de la representación artística y artesanal salasaca; y dado que con el transcurrir del tiempo, sobre este objeto se han resignificado varias expresiones gráficas autóctonas del pueblo, el trabajo iniciado por Schreuder está aún vigente.

Las representaciones gráficas de las culturas precolombinas siguen formando parte de este repertorio visual; aunque, sobre las gráficas iniciales se han hecho adaptaciones tanto en su forma como en el color. La mayor parte de los tapices con motivos arqueológicos corresponden a representaciones de culturas que habitaron en la zona costera precolombina ecuatoriana. A pesar de que los artesanos no manifiestan expresamente a qué cultura corresponden estas gráficas los rasgos estilísticos proyectados permiten asociarlos con la cultura Manteño Huancavilca y sus antecesoras.

Los primeros patrones que contenían gráficas de este tipo fueron proporcionados por Schreuder, en base a bocetos que él elaboraba, más adelante, los voluntarios del Cuerpo de Paz les suministrarían imágenes relacionadas al tema a partir de las cuales los tejedores realizarían nuevos tapices con los llamados “motivos arqueológicos”.

No obstante, no se han encontrado reproducciones exactas de estas gráficas arqueológicas. En estos tapices se toman elementos diversos y se agrupan gestando nuevas composiciones y estilizando mayormente los trazos; la evocación hacia las regiones costeras se mantiene.

2.3.1.1. Hugo Galarza: continuidades y transformaciones del trabajo iniciado por Jan Schreuder.

En esta investigación accedimos a datos sobre el trabajo de Jan Schreuder desde una fuente directa, el arquitecto Hugo Galarza, quien apoyó a este artista por varios años dentro del proyecto que llevaba adelante con la OIT. Durante este período Galarza se vinculó con los artesanos indígenas que trabajaban en el taller de la CCE, este hecho le permitió continuar el trabajo junto a los tejedores salasacas cuando el contrato establecido con Schreuder se dio por terminado.

Hugo Galarza, cuencano de nacimiento, llegó a Quito para formarse como arquitecto. Según lo relata, su marcado interés por los temas culturales lo motivaron a explorar los museos de la ciudad. Casualmente, en una de sus visitas a la CCE, pudo observar a un grupo de personas tiñendo lana; este hecho anecdótico lo motivó a conocer de qué se trataba aquel proyecto que se estaba ejecutando. De esta manera supo que en el segundo piso del edificio central de la CCE existía un taller (grande) con telares, en el cual conoció a Jan Schreuder mientras trabajaba. A partir de ese momento empezó a cultivar una magnífica amistad junto con este artista holandés, quien lo consideraba su discípulo, hecho que le permitió seguir la posta del trabajo iniciado por Schreuder.

Cuando Galarza se vinculó al trabajo de este taller aún era estudiante de arquitectura. Desde entonces fue partidario de la tesis que señalaba que “no existe diferencia entre las artes mayores (dibujo, pintura y escultura) y las artesanías o artes menores; siempre que estas fuesen de calidad”.

Para que el arte ecuatoriano pueda tener presencia en el mundo de los años 60's, tenía que inscribirse dentro de una corriente mundial, que encontraba que el arte primitivo debería ser considerado como una entidad cultural de muchísimo valor. En el caso ecuatoriano considerando el arte precolombino y la creación del indio ecuatoriano (Galarza, 2019 - entrevista).

Posterior a su trabajo junto a Schreuder, y gracias a su vínculo con las Naciones Unidas, tuvo la oportunidad de tomar una beca de estudio en *Cranbrook Academic of Art* a inicios de la década del 60. Dejó la carrera de arquitectura en su último año, y viajó a EE. UU. donde se formó en el campo del diseño, explorando además la producción textil, el trabajo en hierro y en madera y el diseño gráfico. Entre sus profesores de esta etapa se puede destacar al diseñador Charles McGee, quién unos años después trabajaría en el Ecuador como parte de un proyecto de diseño impulsado por el Punto IV y coordinado en el país por el CENDES. En este nuevo proyecto, Galarza estaría al frente del Departamento del Centro Experimental de Diseño.

Retomando el vínculo de trabajo con el proyecto dirigido por Schreuder, es necesario recordar que en aquel entonces la cultura andina ganó presencia en el mundo occidental. Por ello el Servicio de Cooperativas de Artes Manuales (del Punto IV), las Naciones Uni-

das, la Misión Andina auspiciada por la OIT, entre otras organizaciones, dieron énfasis al estudio del arte precolombino y el arte indígena ecuatoriano. Estos nexos permitirían que a posterior Galarza continúe la labor iniciada por el artista holandés.

Luego de algunos años de amistad muy íntima entre Galarza y Schreuder, este último debió ausentarse por un tiempo del Ecuador atendiendo motivos personales. Intentando salvar el proyecto que se había iniciado con el apoyo de la Misión Andina, y que se pretendía cerrar (porque existían discrepancias económicas y conceptuales, entre las nociones sobre lo indígena y lo andino), se buscaba una persona que entienda de arte y de diseño, que dominara el inglés (pues era un proyecto internacional) y que fuera amigo de los indígenas que ya eran parte del proyecto, para que asumiera el trabajo de dirección durante la ausencia de Schreuder. Y Hugo Galarza cumplía con todas esas características.

Además, los indígenas que trabajaban en el taller habrían señalado que ellos seguirían con esa labor si era “el Señor Hugo” quien se quedaba al frente de ese espacio. La confianza que los artesanos habían adquirido con Galarza, sumado al pedido personal de Schreuder, hicieron que este dejara durante otro periodo más sus estudios de arquitectura, para asumir por ese tiempo el trabajo del taller instalado en la CCE. Durante seis meses estuvo a cargo íntegramente del taller. Y continuó esta labor junto a los salasacas hasta los primeros años de la década del sesenta.

Cuando el entonces Jefe de Naciones Unidas terminó el contrato con Jan Schreuder, Hugo Galarza también se desvinculó de este taller porque no compartía la nueva visión definida por la organización. Galarza se regresó a vivir a Cuenca, mientras que Schreuder se fue a vivir a España donde falleció poco tiempo después.

Luego de que este proyecto culminará, mientras Galarza se encontraba de regreso en su ciudad, Baltazar Masaquiza (uno de los primeros tejedores que formó parte del equipo de Schreuder), fue hacia esta localidad en busca de continuar con el trabajo iniciado en Quito. Entonces se decidió retomar esta actividad directamente en Salasaca.

Para lograr este objetivo Galarza acudió a Punto IV para solicitar su apoyo en cuanto a la provisión de la herramienta base. Este convenio se concretó y el mencionado arquitecto pudo llevar hacia la parroquia tres telares y varios quintales de lana de diversos colores. En nuestros recorridos de campo, varios de los informantes claves señalaban la presencia de “un personaje cuencano” que les ayudó a emprender las actividades relacionadas con el tapiz en la comunidad, sin embargo, ninguno de ellos recordaba el nombre del Arq. Hugo Galarza; incluso en los registros que existen sobre el tema se ha omitido la presencia de este sujeto clave en esta parte de la historia.

En la entrevista mantenida, este arquitecto y diseñador cuencano, él nos manifestó que cuando logró llevar los telares hacia la comunidad “al mismo tiempo entregó a Baltazar Masaquiza un cuaderno y una caja con seis lápices de colores para que en ese medio realizara dibujos en base a sus diseños autóctonos, mismos que luego serían tejidos en el tapiz” (Galarza, 2019-entrevista).

Esta sería la única variante al modelo de trabajo establecido, pues, ya no se les otorgaría a los artesanos patrones de dibujo en papel cuadrículado (como lo hizo Schreuder); por el contrario, ahora los artesanos debían realizar todo el proceso de producción del tapiz, incluyendo la definición total de los motivos, tomando como base los bordados de su indumentaria y las pinturas de sus tambores.

Durante el tiempo que duró este nuevo proceso se estableció un contrato entre el Servicio Cooperativo de Industrias de Artes Manuales (Punto IV) y los indígenas salasacas, para que a cambio del telar y la lana que recibían, en compensación, se entregue por parte de los artesanos 10 tapices de 60*60cm. Estos tapices que se recibían como parte del acuerdo no se vendían, eran utilizados únicamente para exposiciones, sobre todo internacionales. Tiempo después Galarza renunció al proyecto por discrepancias sobre la concepción de este con los personeros del Punto IV. Desde esta entidad se pedía que los artesanos empezaran a hacer motivos comerciales, fundamentalmente réplicas de obras expuestas en revistas o libros. Este hecho motivó su desvinculación pues desde los promotores se desvirtuaba la esencia de trabajo empezada por Schreuder. Galarza quien se considera un “fanático del diseño”, fue junto a Schreuder uno de los artífices de la incorporación del tapiz en esta comunidad.



Figura 3. Boceto elaborado por artesanos salasacas reinterpretando sus motivos autóctonos. Fuente: Archivo realizado por la autora. Colección particular de bocetos salasacas del Arq. Hugo Galarza.

2.3.2. El trabajo de los tejedores junto a artistas plásticos impulsado desde la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Las Misiones Artesanales y el paisaje urbano de Leonardo Tejada

Leonardo Tejada “nació en Latacunga (1908) en el seno de una familia de artífices de la madera. Él y dos hermanos aprendieron arte y oficio en el taller del padre (...) Este comienzo artesanal marcaría hondamente su carrera artística” (Rodríguez Castelo, 1981, p. 45).

Tejada se destacó en áreas como la pintura, el grabado, el tallado y la restauración. Además, investigó ampliamente el folclor ecuatoriano y promovió la creación de empresas para la recuperación del arte popular en el país. Fue alumno y luego docente de la Escuela de Bellas Artes en Quito (en 1930 se graduó especializándose en pintura, artes decorativas y

diseño). Hizo uso de los recursos estilísticos que le proporcionaban las artes manuales y el folclor para incorporarlos en una parte de su producción plástica, cuyas obras, en un primer momento, pueden incluirse en la corriente del Realismo Social. Con sus xilografías, contribuyó, además, al movimiento editorial de la época que sería decisivo en las artes visuales ecuatorianas.

Venía del pueblo y entendía, aunque solo fuese obscuramente, que el arte debía mirar hacia al pueblo y nutrirse del pueblo. Tejada formó parte del pequeño grupo que iba a ser la levadura de un vigoroso movimiento de arte social: Germania de Breihl, Eduardo Kingman, Diógenes Paredes. (...) Capta grupos humanos de costa y sierra en sus entornos con trazos enérgicos, fuerte e intencionada estilización de la figura (...) Los rasgos morfológicos de la figura humana son signos expresionistas de la abyección y miseria en que los artistas plásticos de la generación hallaban sumido al pueblo (Rodríguez Castelo, 1981, pp. 45-46).

La preocupación de Tejada sobre el nexo que debía existir entre las artes cultas y las artes populares lo llevó a trabajar activamente durante varias décadas dentro de la CCE. Le inquietaba que la importación de productos industriales desplazase al trabajo artesanal; opinaba que la imposición de “formas y estilos extraños, estandarizados y ajenos a nuestra tradición y gusto, habían contribuido al menoscabo de la personalidad y capacidad creativa del artífice ecuatoriano” (El Comercio, 1954, p. 14).

Durante los años 50's, Tejada consideraba que las artes populares ecuatorianas se encontraban en ‘relativa decadencia’, por eso era necesario explorar las relaciones que existían entre estos objetos y el fondo psicológico, sociológico y económico en el cual se elaboraban (El Comercio, 1954); elementos que hasta ese momento no habían sido estudiados a profundidad. Este sería uno de los motivantes para que a posterior decidiera profundizar el análisis sobre el folclor nacional.

De gran importancia para arribar al objetivo de potenciar las artes populares en el Ecuador serían las exposiciones de artes manuales de la CCE, las cuales Tejada encabezó.

Aunque la I Exposición de Artes Manuales (1952) se realizó previo al trabajo de enseñanza que Schreuder iniciara; para la segunda exposición (1954) el proyecto de la Misión Andina - OIT ya estaba encaminado y se pudo mostrar los resultados de lo producido por los artesanos indígenas en el taller instalado en la CCE. Si bien, estas labores emprendidas por Tejada fueron anteriores a su vínculo con el trabajo textil de salasaca, una reflexión sobre estos hechos permite comprender el pensamiento que guió su accionar.

Bajo una iniciativa de Leonardo Tejada, quien trabajaba en la sección de artes plásticas de la CCE, se organizó una campaña denominada *Misiones Artesanales*¹³, con el fin de dar a conocer, entre los artesanos del país la realización de la *I Exposición de Artes Manuales* que se celebró en el año 1952. En una nota publicada en el diario El Comercio (1952) el mismo Tejada reconocería que estas Misiones estuvieron conformadas por profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes “conocedores del país y de las artes populares”. Ellos fueron encargados de recorrer los sectores donde existía producción artesanal, con el fin de extender la invitación a este evento, pero al mismo tiempo brindar apoyo técnico para el “mejoramiento estético” de sus obras.

En esta nota titulada “Estudiar nuestras artes manuales nos conduce a la defensa de nuestro tipo de civilización”, que se publicó posterior a la primera exposición, Tejada señalaba: “llegamos al convencimiento de que las más fuertes raíces de nuestra cultura se encuentran en las bases populares”. Por esta razón, la organización de dichas misiones buscaba cubrir “todas las artes manuales. Se designaron comisiones que salgan a las provincias para que investiguen los centros de producción artesanal e inviten a sus propietarios a asistir a la muestra” (El Comercio, 1952, p. 12). En esta misma nota, Tejada citaba la necesidad de que el Gobierno y ciertos organismos internacionales intervinieran para “defender nuestras artesanías”; así como también, destacaba la necesidad de que los artesanos se perfeccionen técnicamente sin que por esto sus formas vernáculas se dejen de lado.

Lo expresado en ese artículo demostraba el interés de este artista por integrar las expresiones de arte popular a los círculos expositivos de la CCE e impulsar, desde esta organización, programas de apoyo. Sin embargo, no se puede dejar de advertir la concepción paternalista que se imponía desde estos académicos ‘conocedores’ de estas formas de arte (aunque precisamente no fuesen practicantes de las mismas), resaltando la jerarquía existente entre las ‘artes cultas’ y las otras formas de expresión artística.

En 1954 se llevó a cabo la *II Exposición de Artes Manuales Populares*, en la cual, como se señaló en líneas anteriores, ya serían expuestos los resultados del trabajo que Schreuder (bajo el proyecto del IEAG y la Misión Andina) venía realizando con un sector de artesanos indígenas. En esta muestra se expresaban las intenciones de vinculación entre la artesanía y la industria que fueron analizadas en el tema anterior.

Reflexionando sobre la situación de las artesanías en Ecuador, Tejada destacaba la producción nacional que creaba objetos “con peculiares características en los que se aviva y exalta el valor estético del alma popular” (El Comercio, 1954, p. 14). Además, realizaba una distinción entre dos vertientes del arte popular ecuatoriano. A la primera la englobaba como “arte tribal indígena” producido por los grupos étnicos para su consumo comunitario. Y la segunda representada por “una artesanía de raíces mestizas y criollas” a la que consideraba “el verdadero arte popular”.

Es decir, sobre la ya marcada diferencia entre las artes y las artes populares se establecía aún más la segregación del arte indígena. Sin embargo, para Tejada, estas dos corrientes antagónicas, dadas sus intercepciones formaban “una recia personalidad artística” ecuatoriana.

Tejada mostraba gratitud hacia la CCE y resaltaba el papel que sus personeros cumplían sobre la estética popular señalando que “con frecuencia esta institución de cultura viene destacando hacia diferentes hogares y talleres del territorio nacional a artistas expertos para suministrar el buen consejo en cuanto al arte popular se refiere. Pues, las artesanías necesitaban la urgente intervención del buen gusto” (El Comercio, 1954, p. 14).

Una vez más emergía la postura de los expertos que debían auxiliar el mejoramiento estético de las producciones generadas por otros grupos de no artistas. Este pensamiento sería recurrente. Al tiempo que reforzaría la teoría planteada por Bourdieu (2002a), el principio de organización de la vida social es la lógica de la distinción. De este modo que varias prácticas culturales son legitimadas como superiores, así como también el conjunto de aptitudes culturales y destrezas estéticas son consideradas talentos naturales y no reconocidos como productos de historias específicas. Por ende, el capital cultural contribuye

al proceso de dominación al legitimar las diferencias culturales, así como naturales (Bourdieu, 2002b). Lo que se reflejaría en los diversos programas y acciones que organismos nacionales e internacionales establecieron en torno a las artes populares, las artesanías y el arte indígena generado en el país.

En 1959, bajo la dirección de Tejada, se buscaba establecer un “organismo coordinador del desarrollo artístico artesanal en el Ecuador” sugerido por la embajada alemana. Para lo cual requerían la participación de los presidentes de la Junta de Defensa del Artesanado, Federación de Artesanos del Ecuador, así como también, de los personeros del Punto Cuarto (Sección Artes Manuales), quienes habían impulsado varios proyectos artesanales, sobre todo en el campo textil.

Para este momento los artesanos salasacas elaboraban tapices desde su comunidad, pero en constante contacto y participación en los talleres impulsados desde la CCE.

Todo este recorrido desencadenaría el interés de Tejada por potenciar el folclor nacional, por esto en 1961, colaboraría con Paulo de Carvalho-Neto, en la creación del Instituto Ecuatoriano de Folklore, donde se dedicaría por varios años a la investigación afín a este tema.

Las posturas ideológicas de Tejada, una vez más se reflejarían en su obra plástica; pues como lo expresaba Baxandall (1978) los hábitos visuales que hacen parte de la vida diaria son determinantes en el estilo del artista; este estilo a su vez denota la relación entre el pintor con experiencias diversas. Por esto, durante las décadas de 1960 y 1970 la obra del artista latacungueño sería iluminada por las investigaciones folclóricas.

Poco a poco iría abandonando sus expresiones indigenistas, para profundizar en el folclor como un tipo de lenguaje. “En esta hora de densas recuperaciones y progresivo ahondamiento en lo folclórico, el artista convoca también sus ya antiguos y siempre entrañables saberes del arte popular” (Rodríguez Castelo, 1981, p. 48).

De forma paralela al trabajo de recuperación de lo folclórico y las artes populares, así como en continuación de su forma de expresión social, en los años 70 buscó retratar el Quito colonial. “Juegos retóricos que se hacen multiplicando la combinatoria de las mismas “figuras” básicas: cúpulas, cupulines, puertas, nichos, espadañas, portadas, remates, hastiales, arcadas, moriscos. Todo haciendo gala de gran rigor arquitectónico” (Rodríguez Castelo, 1981, p. 49). Según señalaba este historiador de arte, los trabajos llegaban al “decorativismo casi convencional” pero sin perder su orientación artística.

Un viaje que hace a Bahía, Brasil, a estudiar el barroco de ese Estado, más una larga experiencia de tallador de retablos, proveen a su expresión de una nueva retórica: los elementos arquitectónicos del Quito barroco organizados en una suerte de retablos geometrizarantes y abigarrados. Tanto en la estilización como en la construcción de los conjuntos pesa Klee (Rodríguez Castelo, 2006, p. 641).

No ha sido posible determinar si la influencia de esta serie de Tejada fue trasladada directamente hacia los tejedores salasacas, aunque él estuvo en contacto directo con ellos a través de su labor en la CCE. No obstante, es imposible no reconocer que su trabajo fue tejido sobre el tapiz a partir de 1980.

Este motivo es conocido como “las casitas quiteñas”, aunque algunos tejedores también se refieren a este como las iglesias de Cuenca. Motivos de este tipo, destacan sobre todo en la tienda Olga Fisch Folklore, pero con acabados de metal agregados, que son propios del estilo de este establecimiento. Aunque cada tapiz es diferente, las variantes se dan sobre todo en el color asignado y el tamaño de las casas, sin embargo, la estructura general se mantiene. Esta representación del paisaje urbano dista mucho de los primeros paisajes elaborados por estos artesanos, más aún, las formas arquitectónicas se alejan de la representación tradicional del pueblo. Se establece una propuesta de paisaje con perspectiva que no formaba parte de la gráfica propia del sector, además, la paleta cromática cambia en función de simular la obra original de Tejada.

2.3.3. La obra de Peter Mussfeldt y el tapiz salasaca

A diferencia de los artistas, anteriormente señalados, el vínculo que Peter Mussfeldt estableció con los artesanos salasacas no fue casual, ni encaminado específicamente a su formación. Este fue un encuentro comercial, que surgió bajo la propuesta del artista alemán. En el lapso intermedio, entre los proyectos impulsados desde el IEAG y la CCE, hasta la relación con Mussfeldt, la producción artesanal de este sector estuvo influenciada por los Voluntarios del Cuerpo de Paz (etapa que se analiza con detenimiento en el siguiente apartado).

Para comprender cómo en este soporte se evidencia la propuesta plástica de Mussfeldt es necesario remitirnos a detalles de la vida y obra de este artista y diseñador, datos que fueron compartidos por él en una entrevista realizada como sustento a la investigación.

Peter Mussfeldt nació en Berlín en 1938. En su país de origen estudió artes, resaltando su interés por las técnicas gráficas (sobre todo litografía y xilografía). En Alemania se dedicó básicamente al trabajo artístico, aunque de forma esporádica acepta trabajos de diseño (Mussfeldt, 2018 - entrevista). A sus 24 años, en abril de 1962, llegó a Ecuador y se estableció en Quito durante seis meses donde laboró como diseñador independiente. En noviembre de ese mismo año acepta un contrato como Director de Arte, en la agencia de publicidad Norlop, por lo cual se traslada a Guayaquil, donde implantaría su residencia permanente.

Las primeras obras desarrolladas por Mussfeldt en Ecuador fueron duramente criticadas, pues no encajaban dentro de la temática general que circulaba en los espacios expositivos, pues aún guardaban relación con el indigenismo y el realismo social. Sin embargo, Mussfeldt considera que este esquema tuvo una ruptura con las obras de Tábara, Viteri, Villacís y Almeida, que recorrían caminos más actuales en el campo del arte, y con quienes se relacionó personalmente. Empero, como lo describen Pérez y Rizzo (2016, p. 141), estas nuevas propuestas que se iban gestando no lograban tener el impacto que las obras pertenecientes a la etapa del Realismo Social (y sus derivados) generándose “una especie de letargo visual o estancamiento” que frenó “el desarrollo de la memoria visual del Ecuador”. Adicionalmente, como lo recoge Cifuentes (2015), a su llegada a Ecuador dos artistas impactaron a Mussfeldt, debido al desarrollo de su trabajo: Olga Fisch y Araceli Gilbert. De Fisch, acoge las experiencias para el rescate del arte popular ecuatoriano que llevó a cabo durante los años sesenta y setenta, y que le permitieron generar un registro visual de las artesanías tradicionales del país. Esta inspiración más la fascinación que Mussfeldt poseía

por la arqueología le permitió profundizar en el análisis morfológico de los motivos precolombinos. Mientras, del lado de Araceli Gilbert, acumuló bases para la abstracción de sus composiciones, mismas que la artista guayaquileña había desplegado para consolidar un lenguaje artístico contemporáneo.

Motivado por estos intercambios artísticos, Valencia (2014) considera que el contexto en el cual Mussfeldt se sitúa no se enmarca únicamente en la producción artística ecuatoriana del momento, ni tampoco se restringe solo a la pintura. “Si hemos de triangular las fuentes de Mussfeldt, no podremos eludir su reelaboración del expresionismo alemán, la mirada precolombina mediada por el primitivismo picassiano y, finalmente, no menos importante, el oficio de diseño” (Valencia, 2014, p. 22).

Bajo estas influencias las obras de Mussfeldt, durante su primera etapa de creación, denotan predominio del blanco y del negro y reflejan ante todo una línea abstracta. En los años posteriores el artista experimenta con la forma antropomorfa a partir del punto, la línea y la mancha. Y finalmente asume la figuración geométrica con base en el círculo y el cuadrado.

Nos interesa analizar (para el caso específico de esta investigación) la obra de Mussfeldt vinculada al arte precolombino, pues decantaría en una de las series que posteriormente trasladaría a soportes textiles. Esta colección da cuenta de su búsqueda de modelos estéticos como base de nuevas definiciones simbólicas y formales, en el proceso paralelo para despojarse del tradicionalismo formal. Se constituyó en una necesidad personal de abandonar el dibujo académico y empezar su etapa de abstracción.

La serie de los “Pájaros”, desarrollada a mediados de 1970, se construye sobre la base de un solo motivo con variantes geométricas; adicionalmente, demuestra la marcada influencia del diseño gráfico en esta obra.

Son pájaros que se agitan (...) Las cabezas son núcleos blancos. Las líneas de las alas son proyecciones y se articulan de forma determinante en tríadas: tres líneas que suben o bajan o van en diagonal. Si renunciamos a la figuración evidente de los pájaros, vemos líneas en tensión (Valencia, 2014, p. 26).

Una década después de haber generado esta serie, a mediados de 1980, se involucra en el trabajo textil y traslada sus composiciones a tapices y alfombras. Es durante esta etapa que establece un nexo con los artesanos de Salasaca (aunque conoció del trabajo que ellos realizaban en el tapiz varios años antes). Su encuentro con estos tejedores se dio cuando tuvo oportunidad de viajar hacia Pelileo, a una fiesta de Corpus Cristi junto a Olga Fisch, durante la época en la que esta artista se encontraba vinculada al trabajo del Instituto Ecuatoriano de Folklore (Mussfeldt, 2018 - entrevista).

Por medio del análisis efectuado se puede reconocer la presencia del trabajo de Mussfeldt en el tapiz que se produce hasta la actualidad, estos motivos son denominados por los salasacas como “perro abstracto”, “diamantes”, “paisaje pop”, aunque existen otros que son parte de las representaciones de aves, y que devienen directamente de la obra de Mussfeldt desarrollada en los años 70’s.

Según nos reseñó el artista alemán-ecuatoriano, cuando él decidió empezar la proyección de su obra en textiles, empezó a trabajar con artesanos de Guano¹⁴, que también poseen

una larga experiencia en este campo. Y por la recomendación de estos artesanos (que ya trabajaban en su taller elaborando alfombras y tapices con volumen) Mussfeldt contrató a un grupo de 3 o 4 salasacas, quienes viajaron a Guayaquil con sus telares, para que proyectaran la serie de los pájaros sobre tapices. El proceso de aprendizaje tomo varios meses debido a que los artesanos no estaban familiarizados con estos motivos.

La definición de las formas y el color fue realizada en su totalidad por Mussfeldt en bocetos manuales que poseían el tamaño real en el que debían ser tejidos. Las lanas con las cuales se tejió estos tapices no fueron teñidas con los procesos ancestrales, pues se requería otra paleta que solo era posible de obtener con tintes sintéticos. Su modo de expresión, a pesar de ser plano incluyó gradientes de color que generaban apariencia de volumen. En los tapices realizados por los salasacas siempre se utilizó nudo persa, aunque esta serie también tuvo su expresión en tapiz volumétrico, pero estos fueron realizados por los artesanos de Guano (Mussfeldt, 2018 - entrevista).

Mussfeldt se consideraba a sí mismo como un artista de blanco y negro (dado su interés por las técnicas gráficas), por tanto, la inclusión del color en estos tapices se constituyó en un reto personal. La cromática usada en estos trabajos denota una influencia local presente en los tejidos andinos, más la riqueza de los fuertes contrastes propios del ambiente pop. Los tejedores contratados realizaron tapices independientes con cada uno de los motivos de la serie “Pájaros” y además tejieron de un mural de 5m * 2,5m que representaba toda la colección. Dentro del país, Madeleine Hollaender, gestora cultural suiza radicada en Guayaquil, se convirtió en socia del artista para la exhibición y venta de sus tapices; la primera muestra se realizó en Guayaquil en el hotel Señorial. Estas obras además fueron expuestas en Colombia y México en los años ochenta.

La intención que el artista tenía con estos trabajos fue comercializarlos en la tienda “Folklore” de Olga Fish en Quito, sin embargo, él recuerda que cuando llegó a dicha tienda con sus tapices, Fish procedió a indicarle una gran cantidad de estos que le habían sido entregados a ella, directamente, por artesanos del pueblo Salasaca. El artista recuerda, también, que “el duplicado de su obra fue exacto, tanto en forma como en color. Los tejedores que llevó a su taller se aprendieron de memoria sus diseños y luego en su comunidad realizaron las reproducciones” (Mussfeldt, 2018 - entrevista).

Como lo indicó Mussfeldt, en aquella época no era posible fotografiar los diseños (ni obtener una imagen de referencia), por tanto, lo que más le sorprendió fue la habilidad para memorizar absolutamente todos los detalles. No obstante, frente a esta situación, Mussfeldt lamenta que en aquel momento no haya existido respeto por la creación original que él había realizado; no solo con la serie de los “Pájaros” sino con otras de sus obras, motivo por el cual dejó de trabajar con los artesanos de esta población.

A pesar de este hecho, algunos motivos que conformaron esta serie se siguen tejiendo en la actualidad con variantes cromáticas.

El motivo conocido por los tejedores como “perro abstracto” es una composición geométrica que surgió, de la síntesis y posterior variante cromática, de la obra desarrollada por Mussfeldt, dentro de la serie “Pájaros”. En este tapiz es muy clara la transformación del trabajo realizado previamente por los tejedores. Los colores planos, que eran usuales en su tejido fueron reemplazados por los degradados que se obtienen utilizando diversas tonalidades de lana teñidas con ese propósito. La abstracción máxima de las formas rompe con

la estética tradicional, pues se aleja por completo de figurativismo. Finalmente, las variantes cromáticas proyectadas, al recurrir a paletas más vivas y con fuertes contrastes llamó mucho la atención de los compradores extranjeros, lo que popularizó este tipo de motivos.



Figura 4. Peter Mussfeldt con los tapices de su serie.
Fuente: Archivo personal de Peter Mussfeldt.

Cuando nuestros informantes claves fueron consultados sobre como incorporaron estos motivos en su repertorio no hablan directamente del autor, pero reconocen que los mismos fueron creados por un pintor extranjero.

Otro tapiz conocido por los artesanos como “paisaje pop” corresponde a un diseño original de Mussfeldt que fue trasladado al tapiz, paralelamente, a la serie de influencia precolombina de los pájaros. De este paisaje también existió una apropiación por parte de los artesanos. En la actualidad existen muchas variantes cromáticas del mismo, que se construye únicamente con figuras básicas.

No obstante, debemos señalar que, en tapices producidos a partir del año 2000, se pueden encontrar reinterpretaciones de los elementos que conforman este paisaje incorporados en nuevas producciones, que no poseen repeticiones en serie.

La incorporación de las obras de Mussfeldt en el tapiz y la influencia que su trabajo generaría en varios tejedores (tiempo después) revela un proceso contrario a lo que generalmente sucede. En este caso las apropiaciones de los motivos de Mussfeldt fueron una decisión de los tejedores y no una imposición externa, sin embargo, no se descarta el hecho de que el interés por el mercado sobre esta obra haya influido la decisión de los tejedores.

Empero, el accionar paralelo de diversos procesos culturales se refleja como verdaderas luchas entre sectores que se invaden mutuamente, al tiempo que sus posturas se aseveran o se niegan, estableciendo hegemonías, alianzas y encuentros diversos entre los sistemas estéticos (arte, artesanía y diseño) que conforman la cultura visual de un determinado pueblo.

2.3.4. Los teselados de M. C. Escher y la puesta en escena de su obra en el textil

A pesar de que la obra de M. C. Escher se incorpora en este soporte textil sin que jamás los artesanos hayan tenido contacto directo con su producción, agregamos su análisis dentro de este tópico general que explora el vínculo con artistas plásticos, dado que el trabajo de este artista neerlandés puede ser fácilmente reconocido en los tapices.

Es importante destacar que en los artefactos textiles que se examinan en este apartado, los elementos zoomorfos representados (que en su mayoría forman parte de los animales tradicionalmente graficados), han adquirido nuevas significaciones otorgadas dentro de la comunidad en función de la relación existente entre estos seres y la naturaleza.

Aunque en el siguiente número se explora, con mayor detalle, la relación entre los artesanos salasacas y los Voluntarios del Cuerpo de Paz, es posible adelantar que estos personajes marcaron una influencia importante en la transformación de los motivos utilizados en esta artesanía comercial. En las visitas etnográficas realizadas, nuestros informantes puntualizaron las diversas intervenciones que estos voluntarios ejecutaron en torno a esta actividad artesanal. Estos personajes proveyeron, a los artesanos del sector, patrones e imágenes (fotografías y postales) para utilizar en sus tejidos; estas muestras habrían sido entregadas previamente en Perú y Bolivia (donde estas misiones también estuvieron presentes). Es por esto por lo que a partir de los años 60's la reproducción de varios de estos motivos pueden encontrarse en diversas poblaciones latinoamericanas con tradición en el trabajo textil.

Durante la etapa de recolección de información fue posible dialogar con John Ortman¹⁵, exvoluntario del Cuerpo de Paz, quien trabajó en nuestro sector de estudio a partir de los años setenta. Ortman narró su experiencia con los artesanos y reconoció los motivos que él y sus compañeros, personalmente, entregaron a los tejedores para incorporar en los tapices; algunos de estos motivos se siguen empleando hasta la actualidad.

Ortman señaló que al observar la "carencia de motivos y la gran habilidad que poseían los artesanos del sector" les entregaron varias fotografías, con trabajos de otros artistas y de gráficas pertenecientes a otras culturas, para que fueran imitadas en el tapiz. Las imágenes facilitadas se encontraban postales que contenían grabados elaborados por M. C. Escher, además, fotografías de diseños preincaicos que se encontraban en piezas de cerámica y también motivos correspondientes a fajas bolivianas (algunas de estas representaciones coincidían con varias ya elaboradas por los indígenas ecuatorianos debido al origen preincaico de estos grupos).

Ortman creó en Quito un almacén llamado La Bodega, dedicado a la venta de artesanías, donde aún se pueden hallar tapices creados en Salasaca. Él recuerda que los voluntarios del Cuerpo de Paz trabajaron ahí desde los inicios de la década de 1960 hasta 1983 aproximadamente; y que durante este tiempo incluso impulsaron el comercio mayorista del tapiz hacia los Estados Unidos. Las teselaciones, con las que juega Escher en su obra, se

pueden identificar en los tapices que corresponden a obras realizadas entre las décadas de 1930 a 1950.

Maurits Cornelis Escher se destacó por su obra gráfica y no estuvo circunscrito a ninguno de los movimientos artísticos de la época, incluyendo el surrealismo. Sus obras muestran de composiciones improbables, teseladas, cálculos matemáticos y paisajes ficticios, los cuales siempre tuvieron un soporte conceptual para su construcción.

Muchas de las propuestas gráficas de este artista tuvieron cientos de reproducciones; aunque, también, fue común que en su obra Escher ahonde sobre un mismo motivo en varias versiones y con diferentes técnicas. Su fascinación por los mosaicos existentes en la Alhambra (sitió del cual estudió su composición) lo impulsó a explorar el uso de los espacios y las divisiones del plano, inspirado en las propuestas del arte mudéjar.

En cuanto al tapiz, sobre este soporte pueden encontrarse figuras zoomorfas y ornitomorfos combinadas, que recuerdan las obras de Escher. Aunque abundan las representaciones de aves, peces y lagartos, también, es posible hallar construcciones geométricas, como las presentes en las obras *Metamorfosis I y II*, de cuya deformación progresiva van surgiendo nuevos elementos.



Figura 5.
Comparación entre un tapiz salasaca y la obra “Lagarto No. 104” de Escher.
Fuente: Archivo realizado por la autora FRDI N°10 / descarga libre en red.

Por el revelamiento gráfico realizado podemos establecer que el motivo de Escher más representado es el conocido como “gaviotas cruzadas”; siendo uno de los más comercializados y uno de los que mayores variantes cromáticas presenta. En este modelo de tapiz se pueden apreciar las similitudes, pero también las variantes establecidas por los artesanos, que, con el paso de los años, cada vez más, han ido sintetizando la forma original.

Otro de los motivos analizados, para los salasacas, representa a los *pimbayos* o renacuajos. En este caso, aunque se hayan simplificado ciertos detalles, el tapiz es una reproducción, casi exacta, de la obra en tinta Lagarto (No. 104 -1959) de Escher. Llama la atención, como dentro de la comunidad se dan nuevos significantes a estas producciones, o los relacionan con los motivos tradicionales, presentes en sus fajas, aunque fuesen creadas en otros contextos. Cuando los artesanos hablan de este tapiz dicen que este evoca a un animal asociado a la magia, “un ser que atrae la lluvia”.

2.4. Influencia estilística de diversas culturas extranjeras incorporadas por voluntarios del Cuerpo de Paz y miembros de la Casa de la Cultura de Tungurahua

A partir de la década de 1960, bajo las condiciones políticas que se vivían en Ecuador y Latinoamérica, se incrementó el número de organizaciones sociales y culturales que trabajaron en Salasaca, sobre todo brindando apoyo técnico en diversas áreas, que luego devinieron en intervenciones artesanales. Como se señaló, anteriormente, los primeros en involucrarse en el trabajo artesanal de este pueblo fueron delegados del programa Punto Cuarto y desde el año 1962 los Voluntarios del Cuerpo de Paz se hicieron presentes en este territorio.

En conversaciones mantenidas con los artesanos reconocen que de estos voluntarios recibieron capacitación técnica en torno a cómo tinturar las lanas; ellos, además, les entregaron patrones y motivos para utilizar en sus tejidos. Estas primeras organizaciones de voluntarios que trabajaron en este sector tenían como lineamiento base de su accionar el ayudar a superar las condiciones de pobreza en las que vivían. Por esta razón, las intervenciones que hicieron en las artesanías, al introducir el tapiz, tuvieron fines comerciales buscando romper con el modelo económico que se mantenía al interior de la comunidad (Carrasco, 1982).

Con la incorporación de este nuevo producto, primero es necesario identificar las transformaciones en las prácticas productivas (habiendo ya citado las variantes en los roles de trabajo tanto de hombres y mujeres).

El hilo generado (hasta la actualidad) por las mujeres indígenas es sumamente delgado, apropiado para la confección de sus prendas de vestir. Sin embargo, este no servía para la elaboración del tapiz, se debían usar lanas de mayor grosor. Por tanto, fue necesario que los artesanos obtuvieran esta materia prima de otras fuentes. En una primera etapa estas lanas eran compradas en Guano y Riobamba (hiladas también de forma manual por los indígenas Puruhaes); aunque a posterior, estas fueron adquiridas en fábricas de la ciudad de Ambato y procesadas industrialmente.

Un segundo cambio productivo que se da con la intervención de los Voluntarios del Cuerpo de Paz fue la transformación de la paleta cromática. En este sector, se tinturaban las lanas bajo procesos tradicionales (que hoy se intentan retomar) utilizando una variedad de hierbas obtenidas en los alrededores del monte Teligote, a esto se sumaba el tratamiento de la cochinilla –parásito criado en las tunas existentes en sus propias casas– (Peñaherrera y Costales, 1959; Siles y Torres, 1989; Rowe et al., 2007). Su base cromática giraba en torno a los colores del arcoíris; el blanco y el negro se obtenían directamente de la lana del bo-

rrego, aunque para este último color, también, recurrían a una práctica de teñido natural basado en el tinte morocho.

Los primeros tapices se hacían únicamente con lana blanca y negra. Las figuras ahí representadas eran planas. Sin embargo, los nuevos diseños que se proyectaban requerían el uso de otras tonalidades cromáticas. Este nuevo proceso de tintura fue conocido por los artesanos a partir de los años 60's, e incluía como base de la coloración el uso de anilinas. En tercer lugar, el cambio más evidente en este proceso fue la incorporación de otros motivos ajenos a la producción visual y estética del pueblo. Cada una de estas intervenciones modificó paulatinamente su expresión gráfica. Ya en los años 80's, Poeschel planteaba que "los salasacas son artesanos tan hábiles en este oficio, que elaboran tapices copiando perfectamente hasta de ornamentos de postales y fotografías" (Poeschel, 1988, p. 53). Mientras que en las publicaciones del CIDAP se establecía que "la pérdida del diseño tradicional es atribuible, en gran medida, al impacto de la estética de los consumidores y comerciantes" (Naranjo, 1992, p. 115).

Con estas premisas citadas, abordamos los procesos de variantes estilísticas, reconociendo que en una primera instancia existió la imposición de motivos determinados por el mercado, pero, en la siguiente las apropiaciones de motivos se dieron desde los mismos artesanos. Con este cúmulo gráfico luego establecerían un proceso de síntesis de los motivos acogidos e incorporados a su nueva producción, aplicando sobre estas resignificaciones culturales.

Sin desconocer el hecho de que los primeros motivos trasladados al tapiz provenían de los íconos de fajas y bordados, la fama que poseían otras culturas de tejedores ocasionó la réplica de sus producciones. Desde mediados de 1960 hasta inicios de los años 70s, se dieron varias adjudicaciones paralelas de motivos foráneos. Entre las primeras muestras acogidas por los artesanos del sector se encuentran diseños asociados a la producción de los pueblos Navajo de Norteamérica y a motivos procedentes de textiles bolivianos (aunque en este último caso se vislumbran representaciones gráficas de las culturas Andinas Precolombinas).

Varios tapices realizados a partir de los años 1970 son denominados por los tejedores como "motivos geométricos", aunque la evidencia gráfica denota su asociación con las producciones de los navajos.

Los diseños originales del pueblo navajo eran desarrollados en túnicas y mantas. Pero, la demanda comercial (luego del contacto con los sectores que previamente fueron conquistadores de sus territorios), la belleza de sus diseños y la variedad de patrones, hicieron que comenzaran a tejer alfombras y tapices (Matthews, 2002). Aunque tradicionalmente en este pueblo los tejedores eran hombres, con el paso del tiempo serían las mujeres quienes más se destacaron en esta labor.

Los navajos guardan mucha cercanía y respeto por la naturaleza, por lo que casi todos los actos de su vida son una ceremonia. Al igual que otros pueblos indígenas, utilizan el arte como *medium* privilegiado para traer a presencia las ideas sobre lo trascendente. Una forma destacada de arte en estos pueblos es la creación de pinturas en la arena. El poder del chaman se manifiesta en estas obras por el uso de íconos que representan rayos, truenos o flechas. Estas gráficas base, que se realizan en las *sandpainting* (similares a los mandalas hindúes), están presentes también en sus tapices. Los triángulos, los rombos, los diamantes

tes y las cruces escalonadas son elementos representativos en el tapiz navajo. El borde que circunda los elementos suele ser una evocación al arco iris o la guirnalda-espejismo.

En contraste, los tejedores de nuestra comunidad de estudio tomaron elementos de estos diseños y desplegaron sus propias creaciones, las cuales, como se indicó previamente, son denominadas motivos geométricos. Aunque sobre estos trabajos han construido nuevas significaciones y describen, por ejemplo, la presencia de la cruz cuadrada y elementos del diseño andino precolombino, no desconocen que en realidad son diseños originarios del pueblo navajo.

Según nos relataron, estos motivos llegaron a su conocimiento a través de fotografías, que fueron entregadas por los voluntarios de los Cuerpos de Paz. Sin embargo, también señalan que algunas de estas imágenes fueron incorporadas luego de observarlas en los viajes que realizaron a EE. UU. para la venta de sus tapices. Otras variantes de los diseños navajos serían entregadas, después, a los tejedores por parte de sus pares otavaleños, que ya para los años 70's comerciaban en el exterior el tapiz tejido en Salasaca.

En los llamados tapices con motivos geométricos, los rasgos del diseño navajo son evidentes, a pesar de esto, los artesanos han realizado múltiples interpretaciones particulares, en las que sobre todo hay diversificaciones cromáticas. Adicionalmente, en estas adaptaciones de los motivos navajos se han incorporado elementos de la gráfica andina precolombina, y, particularmente, variedades de la cruz cuadrada (que se encuentra presente en las representaciones de las culturas prehispánicas de Mesoamérica y Sudamérica) conocida en el sur del continente como cruz *chakana*. La cruz *chakana* está formada por 12 puntas escalonadas que surgen de la cuadratura de la circunferencia. Posee como punto de partida un cuadrado unitario que, al crecer por diagonales sucesivas, permite determinar el valor de PI (Milla, 2008). Zadir Milla considera que este signo es la representación de la Ley Dialéctica de Unidad y Lucha de Contrarios. Asocia las relaciones entre cielo-tierra, arriba-abajo, hombre-mujer, y otras, que hacen expresivo el concepto de dualidad que guía el mundo andino, y que también es acogido en la cosmovisión salasaca. Además, las terminaciones de la cruz cuadrada representadas en los tapices estudiados son muy similares a las utilizadas en las gráficas de las culturas prehispánicas Paracas y Chimú, respectivamente.

Por medio de estas muestras se puede notar el abandono de la representación figurativa, propio de las *manay chumbi*, los bordados y las pinturas de los tambores. Si bien, las representaciones figurativas de las *chumbis* poseen un alto grado de abstracción formal y basan su construcción en planos, las asociaciones con la naturaleza (elementos zoomorfos, antropomorfos y fitomorfos) son innegables. En contraste, la producción gráfica que acoge los diseños navajos guarda cierto parentesco con los tejidos que conforman las *yanga chumbis*, en las cuales los motivos geométricos ornamentales son la base de la composición.

Un proceso similar al que ocurrió con los diseños navajos se dio con la apropiación de motivos procedentes de culturas andinas que habitaron el territorio Latinoamericano antes de la conquista española. Se conoce que parte de estos motivos (al igual que en el caso de los navajos) fueron proporcionados a los artesanos por los voluntarios de estas organizaciones que al mismo tiempo trabajaban en poblaciones de Perú y Bolivia.

En nuestro proceso de recolección de información, logramos conocer otra arista por la cual se habrían incorporado estos motivos. En la entrevista realizada a Germán Calvache

(2017), expresidente de la CCE - Tungurahua, nos relató como a mediados de la década de los 60's, él junto a varios artistas de la ciudad de Ambato, empezaron a trabajar en esta comunidad, primero desarrollando talleres de lectura.

En el año 1966, Voroshilov Bazante (pintor ambateño), que también participaba del trabajo de este grupo cultural, proporcionó a Calvache un libro que contenía fotografías a color de los textiles peruanos de la cultura Paracas. Y debido a que conocían de la habilidad de los artesanos para el tejido, Calvache llevó ese libro a la comunidad y solicitó al tejedor Bernardo Jerez (quien era su compadre) que le hiciera la reproducción de uno de los motivos presentes en ese texto.

En esta gráfica se representaba un danzante inca; el objetivo fue obtener un tapiz único para una colección personal; sin embargo, Jerez había demorado por mucho tiempo este trabajo. Cuando finalmente se efectuó la entrega del tapiz, Calvache recuerda que este artesano había realizado alrededor de 100 copias más del mismo motivo, que desde aquel entonces se empezó a comercializar en la zona.

Las similitudes con las producciones andinas precolombinas (Incaicas y Preincaicas) han sido analizadas y en estas se reconocen los motivos de las culturas precedentes y se describen sus rasgos básicos de composición, desde las posturas de la Semiótica del Diseño Andino¹⁶, en contraste y correlación con las creaciones salasacas, pues su estética tradicional si acoge estos postulados, considerando los orígenes del pueblo.

Como señala Milla (2008), el Arte Andino conjuga tres lenguajes: el visual, el plástico y el simbólico; y por medio de estos es posible comprender los aspectos morfológicos, estilísticos (figurativos o abstractos), así como las relaciones entre el signo y el discurso, en una sola producción.

Uno de los componentes más destacados en la composición andina es su carácter de síntesis. Conlleva una estructura de orden que “establece las distribuciones y correspondencias simétricas”; además, una estructura proporcional que “define las relaciones de medidas de la red de construcción o el trazado armónico que constituyen el soporte para las simetrías estáticas o dinámicas que forman la composición modular” (Milla, 2008, p. 7). Por otra parte, el simbolismo de estas composiciones representa su visión del mundo, a través de la Cosmovisión, la Cosmogonía y la Cosmología que guardan los pueblos andinos.

En los tapices que se toman como muestras se pueden observar varios diseños elaborados a partir de motivos preincaicos. En estos, elementos como: el cuadrado, la diagonal, la espiral, el escalonado y los triángulos, están presentes. Estos diseños, en su mayoría, se forman sobre la base de una trama modular siguiendo una diagonal *qhata*.

En algunas de estas representaciones, además, se conjuga el signo doble de escalera-espiral, el cual forma parte de aquellos signos que permiten expresar la unidad en la dualidad *Hanan - Urin* complementando elementos opuestos, es decir, estableciendo una unidad dialéctica. Los signos escalonados son también interpretados como modos de ascensión, mientras que la espiral *pachacuti* evoca los ciclos y simboliza el crecimiento.

“Los tres mundos, “Hanan pacha” o mundo de arriba, “Kay pacha” o mundo de aquí, y “Ucku pacha” o mundo de adentro son la expresión de ordenamiento mítico de universo y se encuentran relacionados entre sí” (Valcárcel, 1976 en Milla, 2008, p. 11), estas formas de composición duales son frecuentes en las construcciones andinas y también en las interpretaciones que sobre estos conceptos se hacen en el tapiz. Por esto, la estructura mo-

dular y simétrica, que surge desde la cuadratura de la circunferencia (considerando que el cuadrado es el símbolo de la unidad “*pacha*”) es un rasgo común en esta nueva etapa de producción gráfica expuesta en este soporte.

Conociendo que la mayor cantidad de artefactos textiles preincaicos se conservaron en los territorios de clima seco, los rastros de tejido más amplios corresponden a las culturas Chavin, Nazca y Paracas. Estos motivos han servido como influencia, e incluso, en varios casos como referencia exacta para la producción del tapiz.

Aunque la cita es extensa, creemos pertinente acoger la descripción de Avellaneda (2012), en torno a la producción de estas culturas:

El tejido Chavin se caracterizó por los diseños de aves, jaguares y serpientes. Los sacerdotes eran quienes determinaban y encargaban las figuras de los textiles a realizarse por parte de los artesanos con técnicas de brocado y las parecidas al gobelino (...) En Nazca se ha generalizado el diseño de felinos con fauces abiertas que exhiben su dentadura y están emplumados en la cabeza. La técnica del telar determina los ángulos rectos y la forma geometrizada de la imagen. Sus terrazas se caracterizan por presentar senderos presumiblemente religiosos con composiciones monumentales en forma de pájaros, arañas, monos y otras más complejas. Estos tejidos Nazca se distinguen por su color y sus técnicas de bordado, brocado, gasas y pinturas (...) En cuanto a Paracas, se distinguen dos tipos, las *Paracas cavernas*, geométricos y rígidos en figuras de felinos, seres antropomorfos, con cabellos superpuestos, y *Paracas necrópolis* con personajes bordados sosteniendo báculos y cabezas trofeos y serpientes bicéfalas. Los peces, la fauna y flora destacan por su colorido (Avellaneda, 2012, p. 245).

En nuestro caso de estudio, las interpretaciones que se han hecho sobre estos motivos Paracas son conocidos como “espíritu volando” o “máscaras”. Los tejedores saben que estas figuras tienen su origen en los bordados realizados por las culturas que habitaron el actual territorio peruano. Corroboran, además, que los mismos fueron acogidos luego de su observación en fotografías presentes en textos que abordaban la historia precolombina. En comparación con los motivos originales se pueden observar mayores síntesis de las formas y variantes de color. La reproducción de estos diseños se mantiene hasta la actualidad, pero cada vez con mayores abstracciones. No ha sido posible determinar si las modificaciones iniciales que se realizaron sobre estos motivos fueron ejecutadas originalmente por tejedores de la zona, aunque ellos así lo admitan, pues en búsquedas en internet se han encontrado representaciones muy parecidas en tejidos bolivianos.

Otras gráficas sobre las cuales se pueden encontrar diversas interpretaciones en el tapiz (manteniendo rasgos comunes) son aquellas que refieren a los danzantes Incas o simplemente a los grandes jefes Incas. Lo común en estos motivos suele ser la incorporación de elementos zoomorfos en una estructura antropomorfa. Se busca encarnar los trajes que utilizan los danzantes en los ritos religiosos o festivos, en cuyos atuendos existen elementos con carga simbólica que se constituyen en metáforas de la naturaleza o de los mitos que acoge el pueblo. Aunque las referencias visuales de las cuales provienen estas formas

se desplazan hasta las creaciones del Tiahuanaco, todos estos trabajos son englobados bajo la denominación de “motivos incas”.

Aunque estas representaciones comparten similitudes con los motivos desarrollados en el complejo arquitectónico Tiahuanaco el significado establecido en el tapiz salasaca no guarda ningún parecido con los atribuidos al diseño primario.

Adicionalmente, debemos destacar el traslado al tapiz de los *tokapus*, que también se comenzarían a tejer entre los años 60 y 70 del siglo pasado. Pedro Cieza de León (1550) en su relato “El Señorío de los Incas” (Cap. VI) describe que: “Salieron vestidos de unas mantas largas y unas a manera de camisa sin collar ni mangas, de lana riquísima, con muchas pinturas de diferentes maneras que ellos llaman Tocapu, que en nuestra lengua quiere decir vestidos de reyes”. Los jesuitas, estableciendo la traducción del vocablo aborigen *tokapu*, señalaban que con este término se describen los paños lujosos tejidos, que se realizaban solo por encargo.

Aunque algunos autores previos (como Victoria de La Jara, 1975 o Williams Burns, 1979) consideraban que los *tocapus* representaban un sistema gramatical y que incluso podían adquirir la condición de letras; De Rojas (2008) discrepa de estas opiniones y realiza la lectura de estos signos desde campos asociados a la emblemática.

Para este autor, los *tocapus*:

(...) representan ideográficamente relaciones familiares (...) pues ostenta distintos privativos en exclusividad de sendos linajes, que reunidos en verdaderos “Árboles Genealógicos”, manifiestan estirpes complejas las que a su vez permiten reconocer la cronología de sucesión, las ascendencias y desde luego hasta la correlación familiar de cada poseedor de las prendas que luce y exhibe (De Rojas, 2008, p. 15).

Los tejedores, al trasladar esta composición geométrica al tapiz, identifican su nombre, pero, escasamente detallan su significado, ni el por qué lo tomaron para su repertorio. Cuando se cuestiona a los artesanos, y sobre todo a los vendedores, acerca del simbolismo de este tapiz ellos hablan de una especie de escritura antigua, aunque también se refieren a los *tocapus* como un modo de expresión abstracta. A pesar de que este motivo se sumó al repertorio visual desde los años 70, su demanda incrementó cuando este fue vendido en galerías de arte.

Con las muestras de trabajo analizadas se evidencia cómo durante los años 1960 y 1970 la subordinación al mercado incidió en las transformaciones de las prácticas culturales, costumbres y ritos salasacas, hecho que se expresa por medio del tejido.

2.4.1. Los proyectos de organización social. La Cooperativa de Producción Artesanal Salasaca

La producción textil para el autoconsumo, desde siempre, ha formado parte de las prácticas culturales de esta población. Hasta el siglo pasado, en todas las familias existía al menos un telar para la elaboración de su propia indumentaria. Con la incorporación del tapiz, la producción textil cambió, orientando, sobre todo el trabajo masculino, hacia la manufactura de productos para el comercio. Empero, la venta de estos productos siem-

pre fue un limitante para los artesanos de esta comunidad, que hasta mediados de 1900 habían vivido dentro de un sistema de economía comunitaria, muy lejano a la visión del capitalismo.

En un estudio efectuado por el Banco Central del Ecuador (1985) se señalaba que (en ese momento) alrededor de 8 familias (que con antelación gozaban de mayores recursos económicos) habían logrado dinamizar y expandir el negocio de los tapices, insertándose de mejor manera en el mercado logrando vender sus productos en Quito, Guayaquil, Cuenca, Ambato y en el exterior del país.

Los artesanos más prósperos, han abandonado el trabajo directo del tejido y se dedican exclusivamente a las actividades comerciales y el aprovisionamiento de la materia prima, mientras que en los talleres más pequeños aún trabaja el dueño en su telar junto a los operarios y a la vez enfrenta la tarea de buscar mercados para sus productos (Pita y Samaniego, 1985, p. 171).

Los trabajadores de estos pequeños talleres, en su mayoría eran familiares del dueño del telar, y combinaban la actividad artesanal con la agrícola. Varios autores (Scheller, 1972; Carrasco, 1982; Pita y Samaniego, 1985; Poeschel, 1988) habían analizado uno de los problemas que aquejaba a estos artesanos, eran malos comerciantes. Tal vez este problema era un reflejo del individualismo que se había creado entre los propios tejedores, dada la alta competencia que existía.

Intentando minimizar el problema expuesto, como lo relató uno de nuestros informantes, José Masaquiza (Zaracay), “los voluntarios del Cuerpo de Paz, desde que iniciaron su trabajo en la comunidad habían buscado establecer formas de asociación que permitieran mejorar la comercialización de los productos”. No obstante, sería apenas a fines de los años 60's, y luego de varios intentos, cuando se logró crear una Cooperativa de Producción Artesanal.

Como lo señala Masaquiza (2018), inicialmente, entre los artesanos se conformaron dos grupos. El primero, que contaba con el apoyo de los voluntarios del Cuerpo de Paz, se denominó “Grupo Atahualpa”. Los integrantes de este colectivo, dado el soporte que recibían, tenían mayores facilidades de comercializar sus productos, sobre todo con asociaciones y almacenes de la ciudad de Cuenca. El segundo grupo se organizó alrededor de la figura de Martín Jerez, uno de los primeros artesanos que aprendió este oficio, quien lamentablemente falleció en la construcción de la sede de la Cooperativa, por lo cual se autodenominaron “Grupo Jerez”. El problema para este sector seguía siendo la capacidad de colocar en el mercado su producción.

Pese a que los dos grupos contaban con apoyo de las organizaciones señaladas los problemas con la venta subsistían, por lo que, una vez más contactaron con miembros de Punto IV, quienes les ayudaron con asesoría para lograr organizar la cooperativa.

La primera cooperativa de tejedores fue fundada en 1966 por Jorge Miller, miembro del cuerpo de paz norteamericano. Ya que éste prometía llevar a cabo la organización y venta, y el comercio nunca había sido el fuerte de los Salasacas, muchos se entusiasmaron y se afiliaron espontáneamente 61 miembros.

(...) En 1969 fueron aprobados los estatutos de la cooperativa en Quito. El Consejo Provincial de Tungurahua accedió a concederles un terreno y el material para la construcción de un edificio propio (Scheller, 1972, p. 13).

A pesar del apoyo que recibieron por parte de la Curia, el Consejo Provincial, el Cuerpo de Paz, he incluso la Misión Andina, la sede fue construida por iniciativa de personas no afiliadas a esta primera cooperativa. En la segunda fundación también se contó con el apoyo de miembros del Cuerpo de Paz (Scheller, 1972); ahora para ser parte de la reorganizada cooperativa era necesario pagar una cuota económica y poseer un telar. La remuneración del trabajo se regía según el rendimiento de cada artesano, de hecho, de los afiliados solo trabaja el que necesita dinero.

(...) la idea principal de montar un taller central en el mismo edificio donde funciona la Cooperativa fue categóricamente rechazada por parte de estos socios. Ellos prefieren seguir trabajando en sus casas y la Cooperativa llegó a convertirse en un simple centro para la comercialización de los artículos artesanales. El tratamiento de la cooperación en términos netamente financieros condujo a una distorsión del programa de desarrollo, inicialmente propuesto (Poeschel, 1988, p. 54).

José Masaquiza (2018) señala que la unificación de estos dos grupos les permitió tener mayor apertura para la colocación de sus tapices. La cooperativa formaba parte de una agrupación mayor, la Organización Comercial Ecuatoriana de Productos Artesanales (OCEPA) que reunía alrededor de 17 grupos artesanales en el país. Para que la cooperativa se mantuviera activa era necesario que el 10% de la venta total se recaudara con fines logísticos.

Al mismo tiempo, los tapices se siguieron comercializando en los almacenes de Punto IV, por medio de los contactos de los Voluntarios del Cuerpo de Paz, en DALMOA, los almacenes de Olga Fisch, y en la empresa Productos Andinos, quienes permitieron dinamizar este comercio.

El estudio del Banco Central señalaba que en la Cooperativa Salasaca se acogían también para la venta los tejidos de artesanos que no pertenecían a la misma, y que su funcionamiento se había orientado a la comercialización “entregando parte de los tejidos a la empresa Productos Andinos (Pita y Samaniego, 1985, p. 172)”, más no cumpliendo actividades relacionadas con la producción.

Por su parte, OCEPA fue una entidad anexa al Ministerio de Industrias y Comercio, que funcionó desde 1967 y contaba con oficinas en Quito y Guayaquil. Buscaba mejorar los sistemas de expendio y promover la venta de las artesanías nacionales. Cuando los artesanos empezaron a vender sus productos bajo los lineamientos de estas organizaciones la producción de sus tapices estuvo enfocada a los modelos catalogados que tenían mayor demanda.

A fines de 1960, los primeros artesanos que aprendieron a elaborar el tapiz viajaron hacia EE. UU. para promocionar sus trabajos, durante este mismo periodo en la feria de Otavalo se incrementó la venta del tapiz. También, durante los años 1970, la producción se

restringió sobre todo a los modelos solicitados por los comerciantes otavaleños. Si bien, la venta de este tipo de textil mejoraba con estas iniciativas, no todos los artesanos podían mercantilizar sus productos por esta vía.

Por este motivo, en la década de los 80's se establecería, oficialmente y con apoyo estatal, la feria de venta de artesanías ubicada frente a la Iglesia central, sitio en el que estuvo hasta el año 2019. En este mismo sitio, aunque sin organización ni difusión, ya desde los años 60's los artesanos se apostaban cada domingo para la venta de los tapices y otras artesanías.

2.4.2. Las tiendas de arte y la venta del tapiz

En el apartado inmediato anterior se han descrito varias iniciativas que se impulsaron para la venta del tapiz; conviene ahora revisar la comercialización de estos productos en tiendas especializadas en arte y artesanía, pues, fruto de las demandas de este sector también se registraron ciertas variantes que a continuación se puntualizan.

En primer lugar, nos referiremos a las actividades de la tienda "Olga Fisch-Folklore". Olga Fisch fue una artista de la Bauhaus (pintora, dibujante y diseñadora textil), de origen húngaro, que vivió en Ecuador desde 1939 hasta 1990 cuando falleció. Desde su llegada al país se involucró activamente en el estudio del folclor y combinó el trabajo antropológico con su desarrollo creativo; "toma parte en la investigación y libro *Arte popular del Ecuador - 265 dibujos del folclor ecuatoriano* (1965)" (Rodríguez Castelo, 2006, p. 231). Adicionalmente, participa de la creación de la institución rectora en este campo (en Ecuador) durante la segunda mitad del siglo pasado.

Con Jaime Andrade, Leonardo y Elvia Tejada, Oswaldo Guayasamín, Hugo Galarza, Oswaldo Viteri y Cristina Seidlitz, fundamos en la década del sesenta el Instituto Ecuatoriano de Folklore, bajo la dirección del profesor Paulo de Carvalho Neto (...) Los miembros éramos artistas con el afán de aprender y profundizar nuestros conocimientos que eran muy limitados en la materia (Fisch, 1985, p. 95).

Considerando sus estudios sobre el folclor, las artesanías y las artes populares desarrolla una carrera como diseñadora de tejidos y alfombras que la proyectan alrededor del mundo. En 1942 funda la marca Olga Fisch Folklore.

Llegado el caso consiguió remozar la actitud creativa de artesanos de las más diversas ramas, convenciéndoles de entrada que lo fructífero, y a la larga rentable, consistía en innovar y no en repetir (...) El coleccionismo y el comercio le permitían siempre a la vital motivadora apoyar la artesanía y cooperar en el estudio de nuestras manifestaciones populares (Oña, 1995, p. 38).

Fisch (1985) reconoce que, en los inicios de su tienda, durante la década de los 50's, ella proveía dibujos para que los artesanos los representasen en sus obras. Conforme se adentró en el estudio del folclore nacional, descartó esta práctica y dejó de entregar diseños. Durante esta época pudo conocer la riqueza de la producción visual de los grupos indígenas de gran parte del país, incluido Salasaca.

De estos indígenas Fisch no solo uso sus motivos tradicionales como fuente de inspiración para algunas de sus obras, también, desde los primeros años de la década del 70, empezó a trabajar con ellos, comercializando sus tapices. Su interés en el trabajo de este grupo étnico creció, pues, como ella mismo lo señalaba, luego de que Jan Schreuder les diera dibujos para que tejieran ellos no cesaron en esta actividad. “Tejen y tejen; no solamente sus propios diseños, sino que adaptan otros con gran habilidad y excelente combinación de colores” (Fisch, 1985, p. 104).

Una década después de haber empezado a comercializar estos tapices, en la tienda “Folklore” se empezó a incorporar adornos sobre los tejidos, “mullos y medallones de cobre (...), para que sirvan como tapices de pared” (Fisch, 1985, p. 85). Esta práctica se mantiene, como un diferencial de los tapices expendidos desde este espacio.

Las representaciones zoomorfas, ornitomorfas, ictiomorfas y los paisajes están presentes en los tapices que más se expenden en esta tienda en la actualidad. Sin embargo, en nuestro proceso de recolección de información gráfica, no fue posible hallar tapices con los motivos tradicionales (de fajas y bordados) de expendio en este espacio. La visión de “innovar y no repetir” de Fisch guía las producciones que los artesanos realizan para este comercio en particular.

En contraste, “*Tianguez comercio justo*”, impulsa la recuperación en el tapiz de los motivos autóctonos del pueblo. La Fundación Sinchi Sacha nace en 1991, y en 1995 se crea *Tianguez*, tienda dedicada al comercio de productos artesanales nacionales. Bajo iniciativa de esta fundación, en 2007 se inaugura el Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador (MINDALAE).

En este espacio la venta de los tapices empieza en 1998. Como lo indicó Catalina Sosa (presidenta del MINDALAE) en esta organización igualmente consideran que se deben realizar innovaciones en los productos artesanales, pero, orientan estas transformaciones hacia los acabados y el manejo cromático de los tapices. En el caso de los motivos, consideran que debe mantenerse el uso de las gráficas tradicionales, pues “el tapiz salasaca se ha convertido en un producto patrimonial, por su técnica, la práctica de tintura de sus lanas y los motivos ancestrales” (Sosa, 2018).

A través de los dos casos de comercio analizados es posible observar, ahora, como los artesanos adaptan sus tejidos a las necesidades de estos mercados, pero siempre, evidenciando que detrás de sus producciones se conservan o se reconfiguran las significaciones tradicionales de sus representaciones visuales. Además, se reconoce que los tapices entregados en estas tiendas/galerías, especializadas en la venta de productos artísticos, poseen mejores acabados que aquellos que se expenden en los comercios locales o en la misma feria artesanal.

2.5. El Proyecto PNUD-FAO-ECU 79-007 y la reapropiación de los motivos tradicionales

En 1983 el Proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua, en base al convenio firmado entre la Secretaría de Desarrollo Rural Integral (SENDRI), de Ecuador, y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD); ejecutó un plan artesanal en Salasaca

(SEDRI/PNUD-FAO ECU-79-007) que tuvo como objetivo rescatar los “viejos diseños autóctonos” del pueblo. A través de este proyecto se investigaron “alrededor de 800 diseños de los tejidos y bordados más antiguos” (Hoffmeyer, 1985, p. 339) de entre los cuales se realizó una selección de motivos que fueron distribuidos a los tejedores para que los incorporaran en el tapiz.

Hans Hoffmeyer, responsable de la dirección de este proyecto, catalogó 73 diseños (la mayoría presentes en los calzones Yerbabuena); y posteriormente impulsó el traslado de estos motivos a otros soportes textiles como tapices (tejidos) y bufandas (estampadas), adicionalmente, se incluyeron estas representaciones en tarjetas y afiches de papel que se elaboraron usando como técnica la serigrafía. La reproducción se ejecutó, principalmente, en la “Galería de la Mujer Salasaca” durante un periodo comprendido entre 1986 y 1998, aunque, Hoffmeyer solo trabajó directamente en esta asociación durante sus primeros años, hasta que el proyecto estuvo encaminado.

Con la ejecución de este proyecto se pudo concluir que no todas las especies representadas son endémicas, y que, también, se habían incorporado en los bordados figuraciones de animales que llegaron a este territorio a partir de la conquista española. En estos soportes se proyectaron representaciones híbridas de las fiestas populares (con costumbres autóctonas y mestizas), junto con animales típicos de la mitología precolombina, como el cóndor y el venado (Hoffmeyer, 1985). En los bordados, por tanto, pueden evidenciarse diversos procesos transculturales que se dieron a lo largo de la historia relacionada con este pueblo, los cuales, actualmente, conforman parte del repertorio de motivos tradicionales. Los patrones de tejido, con los motivos tradicionales que fueron distribuidos por Hoffmeyer son usados hasta el presente por algunos artesanos.

2.5.1. Otras formas de organización artesanal y comercial: La Galería de la Mujer Salasaca

En 1985, Hoffmeyer publica los resultados de la investigación sobre los “diseños autóctonos”, iniciada en 1983. Como un medio para rebasar los límites académicos y estimular la reapropiación de los motivos tradicionales en el tejido del tapiz, en 1986 impulsa la creación de la Galería de la Mujer Salasaca.

Al principio, mientras aún se ejecutaba la investigación, Hoffmeyer organizó un grupo de aprendizaje con artesanos hombres (en donde se incluyó una sola alumna, la Sra. Ramona Masaquiza). Este trabajo de taller incluía la práctica de tintura de lanas, con técnicas tradicionales y tintes naturales, que para ese momento estaba siendo olvidada, debido al uso de lanas teñidas químicamente. Durante este mismo periodo de trabajo, Hoffmeyer (quien según relatan nuestras informantes claves fue también miembro del Cuerpo de Paz) enseñó serigrafía a los artesanos de esta población.

Con la incorporación de esta nueva técnica, en el caso de los textiles, se amplió el repertorio de productos elaborados. Ya no solo se tejían tapices con los motivos tradicionales, también, se hacían bolsos. Recurriendo a la impresión serigráfica se realizaban bufandas y pulseras con motivos estampados. También, se crearon otros productos en papel, en los que se recuperaban los motivos y la habilidad manual.

Mientras Hoffmeyer avanzaba con su proyecto pudo notar que las mujeres (que mayoritariamente no sabían tejer tapices) se interesaron por la impresión serigráfica, y, que estas

indígenas eran sumamente responsables con el trabajo que se les asignaba. Además, su interés por contar con un recurso económico extra para sus hogares (en una década en la que buena parte de la población masculina migraba –como se analiza en el Cap. 3), hizo que ellas se sumaran a este trabajo artesanal. Tal como lo relataron nuestras informantes calves (Targelia Periche y Rosa Masaquiza), “ellas perdieron el temor y salieron solas hacia Quito a vender sus productos en las tiendas artesanales de esa ciudad”.

Con estas experiencias previas, Hoffmeyer colaboro con la organización de la Galería de la Mujer Salasaca, emprendimiento artesanal que estuvo conformado por 16 socios (14 mujeres y 2 hombres). El proyecto impulsado por este técnico, en su fase preliminar contó con el respaldo de instituciones nacionales e internacionales; además, este personaje ayudó en la gestión para obtener los recursos que permitieron la construcción de una sede para esta organización.

A ellos se les entregó los recursos necesarios para financiar los materiales para la edificación de la vivienda donde funcionaría la Galería. El trabajo de construcción de esta sede, inaugurada en 1986, fue realizado por los miembros (mujeres y hombres) de esta asociación; de igual modo la ampliación de este espacio también fue realizada en minga por los propios artesanos que la conformaban.

En la investigación se presentan diversas muestras de tapices, realizados en la Galería, en los cuales se incorporan motivos que están presentes en las pinturas de los tambores, en las fajas y en los bordados. No obstante, en estas mismas imágenes es posible notar como la influencia comercial guiaba la producción. En esas fotografías se aprecian, también, reproducciones de las obras de Mussfeldt y Escher, que fueron previamente analizadas.



Figura 6. Comparación entre un tapiz realizado en la Galería y el motivo original bordado. Fuente: Archivo de la Galería de la Mujer Salasaca / Archivo realizado por la autora.

Además, se muestran las imágenes de dos tapices, de los cuales no ha sido posible encontrar un motivo igual previo (en bordados o en fajas), sin embargo, los rasgos expuestos son muy similares a los de la estética tradicional que se teje en las fajas. Se destaca, conjuntamente, que en uno de estos tapices se presenta una repetición modular, práctica que coincide temporalmente con el uso del concepto de “motivo gestor” que fue incorporado al trabajo de los tejedores desde el IADAP, pues este modo de representación de las figuras no era habitual entre estos artesanos.

Dentro de la Galería, como se señaló previamente, también se impulsó la práctica de la serigrafía. La construcción y el revelado de mallas, la ampliación y la reducción de imágenes, el manejo de tintas y emulsiones fueron aprendidos gracias a esta intervención. Desde entonces, en los tapices (en su mayoría tejidos por hombres), se incorporaban los diseños que habían sido recuperados por Hoffmeyer en su investigación, mientras que, en tarjetas, afiches, bufandas y otros artículos estos motivos eran impresos (actividad realizada sobre todo por las mujeres). Varias muestras de estas tarjetas estampadas, realizadas en la Galería, pudieron ser recabadas durante el proceso de investigación. En estos trabajos serigráficos prepondera el uso de un solo ícono, elemento construido sobre el contraste figura-fondo.

A pesar de que el edificio de la Galería aún existe, en este espacio ya no se realiza ningún tipo de actividad artesanal (únicamente es usado como área de reunión ocasional). La producción comunitaria en esta organización subsistió hasta finales de la década del 1990. Una de las razones que se señalan para que se haya suspendido la actividad de la Galería fue la imposibilidad de competir ante los productos que ahora se imprimían digitalmente y que se vendían a costes menores que los producidos de forma artesanal.

2.6. Representaciones visuales desarrolladas en las etapas de consolidación del campo del diseño en Ecuador (1980- 2000)

En Ecuador, desde mediados del siglo XX se concebía que el diseño debía basarse en el trabajo artesanal. Tal como lo señalaba en su Informe a la Nación, el entonces Ministro de Industrias y Comercio, Galo Pico Mantilla (1968, s/np), buscando “enriquecer el diseño artesanal” OCEPA (adscrita al citado Ministerio) promovió un Concurso Nacional de Diseño, del cual se obtuvo como resultado “un considerable caudal de motivos nuevos”. En este evento se contó con el apoyo de entidades especializadas en el área “para conseguir la creación de diseños que expresen el arte tradicional ecuatoriano y sean manifestaciones genuinas del folklore”.

Como lo han registrado diferentes autores (Guarderas, 2002; Hidalgo, 2008; Calisto y Calderón, 2014) la formación del diseño, como campo específico, en el Ecuador surgió desde el vínculo de profesionales afines a ramas artísticas y antropológicas con la producción artesanal del país, en un afán de preservar signos identitarios nacionales adaptados a la contemporaneidad.

Desde los años cuarenta, del siglo pasado, en el país se fundaron diversos centros de enseñanza superior relacionados con el estudio de la decoración, las artes plásticas, la arquitectura “y estudios de diseño básico: composición, forma, equilibrio de color, imagen” (Ca-

listo y Calderón, 2014, p. 46), se toma como ejemplo, las cátedras dictadas en el Instituto Daniel Reyes de Ibarra y en las Facultades de Arquitectura de Quito.

No obstante, el desarrollo del diseño en el país se da, con mayor fuerza, durante los años setenta auspiciado por el *boom petrolero*; y posteriormente, en la década de los ochenta iniciaría la oferta académica, estrictamente en carreras de diseño. La primera Facultad de diseño surge en Cuenca¹⁷ durante los años iniciales de esta década, y luego en Quito¹⁸ se amplían las posibilidades de especialización a nivel superior (Hidalgo, 2008; Calisto y Calderón, 2014).

Para los años noventa, las actividades vinculadas al diseño se consolidaron en el país; se definieron “los límites de la carrera frente a otras disciplinas, el análisis y la discusión de estilos e influencias, la presencia de una generación más numerosas de nuevos profesionales y la dinámica en las relaciones interprofesionales” (Hidalgo, 2008, p. 166). Por esto, el arquitecto Guido Díaz (quien también formaría parte de los artífices para la definición de este campo) sintetizaría la concepción disciplinar del diseño en un solo cuerpo. “No separo entre el diseño gráfico del diseño industrial: unifíco. El diseño es intrínsecamente total, no se limita a lo gráfico (...) La ubicación del diseñador es múltiple. Es la única disciplina que en ella es transdisciplinar” (Díaz, 2007, en Calisto y Calderón, 2014, p. 119).

En el caso ecuatoriano, igualmente, debe tomarse en cuenta que tanto la práctica arquitectónica, como las nacientes experiencias en el campo del diseño, desde mediados del siglo XX, estuvieron influenciados por corrientes europeas que llegaron de la mano de profesionales (como los ya citados Fisch y Mussfeldt) que se radicaron en este territorio, a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial.

Considerando, que la disciplina del diseño durante su formación prestó atención a la producción artesanal, existieron varias organizaciones que trabajaron alrededor del país afianzando estos vínculos. Destacamos, en este caso, las concepciones sobre el diseño que establecieron en su momento dos instituciones: el CIDAP y el IADAP.

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) fue creado en 1975, por medio de un acuerdo entre el gobierno del Ecuador y la Organización de Estados Americanos (OEA). Su sede se ubica en la ciudad de Cuenca. Desde su origen se ha dedicado a “la formación de artesanos diseñadores” (Hidalgo, 2008, p. 161), fomentando la artesanía artífice y la cultura popular. Además, es necesario resaltar, que los personeros de esta institución tomaron parte en la creación de la primera carrera profesional del diseño, al interior de la Universidad del Azuay.

Esta entidad, que miraba al desarrollo artesanal paralelo al fortalecimiento del diseño, se forjó bajo la dirección del antropólogo cultural Claudio Malo, quien considera que “cada ser humano es un diseñador nato” (Malo, 2008, en Calisto y Calderón, 2014, p. 117); y contó con la asesoría técnica del antropólogo mexicano Daniel Rubín de la Borbolla.

Entre la vasta producción literaria generada de las experiencias prácticas que ha desarrollado el CIDAP (en sus ya casi cinco décadas de existencia), conviene destacar la intervención en el Primer Seminario Nacional de Diseño, realizado en Quito en junio de 1979, bajo la iniciativa de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. En ese evento participaron instituciones de diversa índole que desarrollaban actividades que atravesaban el campo del diseño, por lo cual se establecieron cuatro líneas de trabajo: “1. El Problema y la Función del Diseño en el Mundo Contemporáneo; 2. La Preservación de

las Artes Populares y de las Artesanías y su Proyección en el Diseño; 3. El Diseño en el Arte Gráfico; 4. Posibilidades del Diseño Industrial en el Ecuador” (CIDAP, 1979, p. 20).

La segunda comisión de trabajo estuvo dirigida por el CIDAP. Entre las opiniones que motivaban el debate de este grupo se estableció que la producción artesanal representaba el acervo cultural del pueblo ecuatoriano, pero que este corría el riesgo de extinguirse, sobre todo por la intromisión de elementos foráneos que tenían cabida entre los artesanos debido a las condiciones sociales y económicas del momento. Con esta base establecieron varias definiciones terminológicas asociadas a los temas del debate. En primer lugar, se citó un concepto de diseño desde la óptica antropológica (consecuente con los integrantes de esta organización) y, adicionalmente, definían al Diseño en el Arte Popular de esta manera:

Es el aprovechamiento de experiencias y tradiciones técnicas de una cultura para la producción de objetos satisfactoriamente útiles y bellos que abarcan todos los usos consuetudinarios, extraordinarios o de cualquier otra índole que demanda el vivir del hombre en la comunidad. El diseño en el arte popular tiene un proceso de relación directa entre la necesidad manifestada y la ejecución del objeto que busca satisfacerla constituyéndose en un proceso dinámico de constante perfeccionamiento. De este modo, el Diseñador en el Arte Popular es el pueblo, y el diseño evoluciona, en las artesanías en tanto en cuanto evoluciona la cultura local (CIDAP, 1979, pp. 20-21).

Este concepto fortalecía el vínculo entre el artesano y el diseñador; destacaba, también, la unificación de la estética y la función que cumplen los objetos; pero, al mismo tiempo, veía la transformación de las artesanías y el diseño, como un proceso de superación de estadios, dada la constante “evolución” de su contexto; se podía entender que el antepasado común del diseño serían las artesanías.

Entre las conclusiones, a las cuales se arribó en esta comisión, se plantearía la necesidad de reconocer de la figura del “artesano artífice” quien “ha sido, es y seguirá siendo el diseñador más genuino y el técnico más responsable, conservador y transformador del diseño en la cultura tradicional del país” (CIDAP, 1979, p. 21).

Y, sustentando el concepto de “Diseño en el Arte Popular”, que previamente establecerían, mostraron acuerdo ante el hecho de que el diseño artesanal era la musa de inspiración de la pequeña y la gran industria, por lo cual, debía ser una obligación moral el “preocuparse por la preservación de sus fuentes nacionales de diseño” (CIDAP, 1979, p. 21), es decir, se ratificaba que las producciones artesanales (sobre todo de los grupos étnicos y rurales), que conformaban el arte popular ecuatoriano, eran la base sobre la cual se estaba gestando el campo del diseño nacional.

Para alcanzar este objetivo, concluían, que debía promoverse “la creación de centros comunales rurales que fortalezcan la cultura popular y estimulen la creatividad y producción artesanales” (CIDAP, 1979, p. 22).

El pensamiento que el CIDAP presentaría en este evento sería recurrente en su accionar y lo promovería a través de diversas instancias de capacitación, dirigidas a los artesanos, pero también hacia diseñadores. Para el año 1990 se publicaría el texto *Diseño y Artesanía*, en el que se sintetizaban estas experiencias. En esta publicación Claudio Malo destacaba

que el ser humano propende “a buscar nuevos artificios que le permitan un acoplamiento más adecuado a su medio físico y a su contexto social. Esta constante inquietud da lugar a ‘esfuerzos consientes para establecer un orden significativo’, es decir a diseñar” (Malo, et al; 1990, p. 20), por lo tanto, la actividad de diseñar se interrelaciona permanentemente con la cultura.

De este modo, y aceptando que por el vínculo de estos dos campos era viable hablar de un diseño espontáneo y de un diseño profesional, también, se podía hablar de un diseño artesanal. Esta visión del diseño planteaba la “necesidad de aplicar a la producción artesanal los principios y conocimientos desarrollados por el diseño profesional con el objeto de mejorar la producción en esta área y acoplarlas a las exigencias de la sociedad contemporánea” (Malo, et al; 1990, p. 22).

En 1992, el CIDAP publicaría *La Cultura Popular en el Ecuador - Tomo VII Tungurahua*. En el capítulo 5 de este texto, denominado “Producción artesanal”, existe un apartado en el que se analiza los “Diseños salasacas”, aunque su contenido es una recopilación de las opiniones planteadas por Hoffmeyer (1985) y Poeschel (1985).

Si bien los tejedores de este sector tuvieron relación con sus pares cuencanos, remitiéndonos la producción bibliográfica del CIDAP, no hemos encontrado información específica sobre procesos de capacitación dictados desde esta organización hacia los artesanos salasacas entre los años 70 y 80, cuando se consolidaba la disciplina del diseño en Ecuador. No obstante, se ha recabado información sobre la participación de estos artesanos, en calidad de expositores, en ferias organizadas por el CIDAP a partir del año 2000.

El caso del CIDAP difiere de lo sucedido en este mismo período con el IADAP, pues, en torno al accionar de esta institución, si existen registros de capacitaciones efectuados hacia los artesanos de Salasaca, en una época en la cual, desde el IADAP se impulsó el uso del concepto de “motivo gestor” en el campo artesanal.

El Instituto Andino de Artes Populares (IADAP) fue creado en febrero de 1977 mediante Acuerdo del Ministerio de Educación ecuatoriano, bajo los lineamientos filosóficos del Convenio “Andrés Bello”. La estructura básica de este proyecto fue establecida por el artista Boanerges Mideros¹⁹ quien señaló como objetivos fundamentales de esta institución:

(...) el establecimiento de una política cultural que genere una acción creadora artística nueva, genuina y esencialmente popular que permita una efectiva colaboración de esfuerzos tendientes a la integración subregional y a precautelar los valores estéticos mejorando las condiciones de vida y de trabajo del artista popular, así como sus cualidades creativas mediante una adecuada preparación técnica, intelectual y estética (Suarez, 1980, p. 6).

Dentro del IADAP funcionaban dos departamentos: uno de Investigaciones y Difusión, dirigido por el Lcdo. Hugo Hernán Hidalgo y otro de Diseño, Experimentación y Capacitación, dirigido por el arquitecto José Espinosa Chamorro.

Según lo manifestó José Espinosa, en la entrevista aplicada, la filosofía del IADAP era contraria a la establecida por Paulo de Carvalho Neto, quien instauraba una visión folclorista del arte popular, mientras que la institución en la cual él participaba buscaba valorizar y rescatar la autenticidad de los artistas populares.

Espinosa reconoce, sin embargo, que gracias a los trabajos ejecutados por de Carvalho Neto, en el Ecuador se creó una impronta en cuanto a la investigación de datos cualitativos, y en buena medida, gracias a su Diccionario del Folclor Ecuatoriano, se evidenció la riqueza de las artes populares del país. Mientras el CIDAP trabajó cercano a la obra de este antropólogo brasileño, el IADAP recogió los aportes de los Esposos Costales, antropólogos nacionales. No obstante, en su documentación esta institución consideraba necesaria la unificación de las diversas instituciones que trabajaban con los sectores artesanales (incluido el CIDAP) como un modo de rebasar los límites de un proyecto de “valorización artística” en busca del mejoramiento de la economía nacional (IADAPN°0, 1980c, p. 29). El arquitecto Espinosa, fue responsable de la construcción teórica, las publicaciones y la ejecución práctica del proyecto de diseño conceptualizado como “motivo gestor”, que planteaba “la integración del diseño a las artes populares desde un óptica sistémica, metodológica y científica, incorporando al diseño tanto a la parte creativa como a la formal de la obra” (Espinosa, 2019 - entrevista).

En los datos recolectados por los personeros del IADAP se evidenciaba la imposición de motivos sobre la producción artística basada en el gusto del comprador y las exigencias del intermediario. Los miembros de esta organización se oponían sobre todo a la acción desplegada por los Voluntarios del Cuerpo de Paz (Espinosa, 2019 - entrevista). Por tal razón, la tarea emprendida por esta institución “no sólo debía circunscribirse a impartir capacitación, sino, además, a esclarecer dentro del artesano aquellos aspectos extraños que se habían convertido en deformantes de los valores culturales auténticos” (IADAP, 1980b, p. 34).

Con esta concepción la entidad realizó, en mayo de 1979, el “Primer Curso Experimental de Diseño Motivador” (IADAP, 1980b, p. 34), en el que participaron 36 artesanos de San Antonio de Ibarra. No obstante, esta experiencia fue dinamizadora para desplegar acciones similares en Quito y en diferentes comunidades artesanales. Este curso incluyó cuatro etapas. Una primera correspondiente a Información teórica; seguidamente se realizaba investigaciones de campo; en tercer lugar, se desarrollaban talleres y finalmente se establecían conclusiones que serían proyectadas en memorias escritas. En la primera fase de “Información Teórica” los artesanos se capacitaban en torno a tres asignaturas:

“Antropología Cultural”, dedicada a valorar el vivir y la actividad del artesano como un elemento constitutivo de la cultura de nuestro pueblo (...) “Diseño”, orientada a esclarecer el proceso del diseño como un método social y generalizado que sirva de instrumento para el desarrollo y creatividad de las obras artesanales. Y “Apreciación Artística”, centrada a despertar los patrones estéticos (IADAP, 1980b, p. 35).

En este medio se valoraba al diseño como una forma de arte, pero al mismo tiempo relacionada con la comunicación. Situados en los desarrollos artísticos de la década del 80, se decía que el diseño cobraba importancia en el campo del arte debido a que la mayoría de los expertos en su historia contemporánea “lo señalan como una de las formas de expresión artística de nuestro tiempo y además como uno de los cambios por los que la obra de arte llega necesariamente a un número más amplio de personas” (Chavarri, 1982, pp.

17-18); de ahí la necesidad de fortalecer su trabajo junto a los ‘artistas’ y vincular a los artífices del arte popular.

Desde el “Departamento de Diseño Experimentación y Capacitación”, las experiencias de los talleres (de orden temático) dictados, se sintetizaron en una serie de siete fascículos, que a su vez se convirtieron en una guía de trabajo para los capacitadores de la institución durante los siguientes años. En estos documentos, luego de un análisis sobre la situación del *arte popular* en el Ecuador, se explicaba paso a paso el proyecto dirigido hacia los artesanos que se organizó bajo el método de “Diseño Motivador”. Este programa tenía como base la aplicación de conceptos de diseño para impulsar renovaciones en el trabajo de los artistas populares por medio de la entrega de materiales teóricos - gráficos que se construyeron desarrollando el concepto del “Motivo gestor” por ellos acuñado.

Esta colección de publicaciones incluía los siguientes títulos: El Arte Popular y sus proyecciones; Soportes de la creación artística; Conceptos operativos de diseño; Estructura de la forma plástica; Levantamiento gráfico de motivos gestores; Análisis de motivos gestores; y, Proyección de motivos gestores (aunque se conoce que toda la serie fue publicada en 1980, en los números 0, 1 y 2, no consta el año de edición).

En el primer fascículo de esta serie N°0, “El Arte Popular y sus proyecciones”, se establecían las áreas geográficas de aplicación del proyecto, priorizando aquellas en las cuales existían “asentamientos de arte popular en producción y que caractericen por este motivo a la zona” (IADAP, 1980c, p. 65). Se incluía en este listado a Salasaca, debido a su trabajo textil; siendo esta la evidencia de que el trabajo desplegado por el IADAP, bajo el método citado, también operó en nuestra comunidad, objeto de investigación.

2.6.1. Incorporación de elementos asociados a la disciplina del diseño en la composición. Uso del método del “motivo gestor”

Durante los años 80’s, el IADAP desarrolló el concepto de “motivo gestor” como componente básico de trabajo del Departamento de Diseño, Experimentación y Capacitación de esta entidad, que estuvo dirigido hacia los artesanos y artistas populares del Ecuador. Por medio de la ejecución de este proyecto se buscaba brindar formación sobre el uso de elementos básicos de diseño para la creación de sus obras. El “motivo gestor” fue definido como:

Objeto plástico, hecho artístico, fenómeno natural o social, germen de un proceso de renovación o desarrollo creativo. Es el elemento del entorno artístico popular, conscientemente asimilado y que permite la creación de nuevas formas y objetos artísticos (...) Equivale a la raíz germinadora y nutricia que permite el desarrollo de un nuevo objeto a partir de una parte, etapa o fenómeno puntual de nuestra realidad (IADAP, 1980).

Esta institución trabajó con este método junto a diversas comunidades indígenas y grupos de artesanos del país a través de talleres (de corta duración, debido a las limitantes económicas), en los cuales se recurría con frecuencia a los campos de las artes plásticas y al diseño como ejes de transformación artesanal (Espinosa, 2019 - entrevista). Se buscaba, además, resaltar el interés por la historia cultural y geográfica del medio donde trabajaban,

así como el establecimiento de “valores dignos de proyectarse al diseño” (Espinosa, 1999, s/np.). Este método fue explicado en varias publicaciones, en las cuales se revelaba el proceso para la obtención de este nuevo motivo.

Se iniciaba con actividades encaminadas al “conocimiento sensorial, geométrico, científico, hasta una nueva interpretación creativa de un diseño que se ajuste a las necesidades del usuario” (Espinosa, 1999, s/np.). Para ello se procedía a realizar una indagación breve sobre la procedencia de un determinado objeto material y las transformaciones que en este habían surgido durante el tiempo. Este trabajo se ejecutaba bajo la guía de antropólogos o personal vinculado al trabajo museográfico. Posteriormente se procedía a determinar valores y cualidades de los objetos seleccionados para luego construir un nuevo objeto artesanal, estilizando sus formas o buscando nuevos usos.

En los talleres realizados, una vez que los artesanos comprendían teóricamente estos elementos, se procedía a la selección de las muestras representativas (originarias de su sector) para estudiarlas. Con este análisis se elegía el motivo gestor, desde el cual se realizaba una serie gráfica proyectiva –en la que se conceptualizaba su contenido, su forma y su significación–, para finalmente realizar la construcción del nuevo elemento en laboratorios de ideas guiadas por los capacitadores.

Para la obtención de la nueva forma gráfica base se analizaba y proyectaba sobre el motivo gestor varios componentes de la estructura plástica. Entre los parámetros que se consideraban para este análisis se encontraban los elementos y categorías de la forma plástica, así como también, las leyes de composición y las leyes de influencia y desarrollo social que caracterizaban la construcción artística y artesanal (IADAP, 1980d). Posteriormente, en el texto *Diseño y Artesanía*, editado por el CIDAP (Malo, C; et al. 1990), Omar Arroyo establecería un registro similar al publicado por el IADAP, en 1980, bajo el nombre de *Taxonomía de elementos plásticos básicos*.

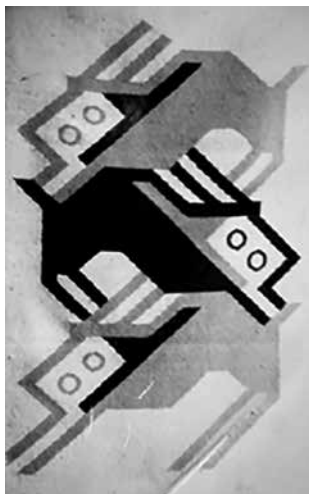


Figura 7. Tapiz salasaca con ejercicio de motivo gestor.
Fuente: Archivo realizado por la autora, FRDI N°032.

La proyección de motivos gestores, aplicando estos componentes descritos en las guías elaboradas por el IADAP, daba como resultado nuevas composiciones. Estas formas de expresión compositiva están presentes en el tapiz salasaca, con mayor preponderancia, a partir de los años 80's. Aunque, Schreuder ya había realizado con los artesanos ejercicios compositivos de repetición modular y de fondo y figura; dadas las imposiciones de patrones en las décadas de los 60 y 70, esta práctica no fue considerada, y los tapices en los que se podía observar ejercicios similares correspondían, sobre todo, a reproducciones de la obra de M.C. Escher.

No obstante, luego de la participación de ciertos artesanos en los talleres realizados por el IADAP se empiezan a tejer nuevos modelos de tapices acogiendo estos componentes de la estructura de la forma plástica sobre un motivo gestor.

Se cita como ejemplo la gráfica de un tapiz en el cual se toma como motivo gestor la representación de un conejo, que suele estar presente en los bordados de los calzones catatumba y yerbabuena. En estas representaciones la figura del conejo se presenta como elemento independiente, empero, en este tejido de mediados de 1980, es posible notar la repetición del módulo base en la composición. Adicionalmente, en esta representación se utilizan variantes cromáticas que sirven para destacar un módulo principal o sus partes, mediante el uso de la ley de fondo y figura, conservando los rasgos característicos de la estética salasaca tradicional.

Varias muestras analizadas que pueden apreciarse en la catalogación por motivos realizada dan cuenta de la incorporación de elementos básicos de diseño, en el tapiz salasaca. Durante esta etapa las formas aún se construyen en base al contraste de planos, la referencia hacia el volumen se observa solo en ciertas representaciones con degradados lineales que forman una trama (sumados a partir de la obra de Mussfeldt), no obstante, desde mediados de 1980 se empezaron a trabajar figuras con volumen.

El uso de los elementos del diseño en la composición de los nuevos motivos coincide temporalmente con el desarrollo del campo disciplinar del diseño en Ecuador, y evidencia la influencia de los profesionales, afines a esta rama, sobre el trabajo artesanal.

2.7. La faja y la moda. La transformación del *chumbi* bajo criterios estilísticos determinados por la moda

Como se describió en el comienzo de este capítulo, en el tejido de las fajas se puede encontrar las representaciones visuales más antiguas, por ende, en este soporte, se expresan los rasgos estilísticos y la estética original del pueblo Salasaca.

Se considera que en los bordados de la indumentaria masculina y femenina también se encuentran los motivos autóctonos; pero, tomando en cuenta que el uso de las fajas proviene de la época preincaica, los diseños aquí tejidos son mucho más antiguos que los expuestos en otros soportes.

Los bordados, utilizados para la decoración de la indumentaria, junto con la incorporación de brocados, encajes y borlas, fueron posteriores a la época de la conquista española. Por esta razón el tejido de las fajas es ancestral y abarca muchos siglos de historia y tra-

dición. Sin embargo, en este soporte también se pueden apreciar gráficas que evidencian los procesos de mestizaje, sincretismo y transculturación que se vivieron en este pueblo. Para la elaboración de las fajas se utiliza un telar de cintura²⁰, común en las culturas andinas. El conocimiento sobre el uso de esta herramienta por años se ha transmitido de generación en generación, aunque, desde el siglo pasado su práctica se ha ido mermando y muchos habitantes de la comunidad (sobre todo los más jóvenes) ya no poseen esta experiencia.

Existen, al interior de la comunidad, espacios de educación informal en los cuales se dictan cursos sobre los modos tradicionales de tejido, actividad que antes se ejecutaba solo al interior de los hogares. Esta práctica textil es tanto masculina como femenina, pero, principalmente entre la población femenina la misma se ha ido dejando de lado. Las mujeres aún se dedican diariamente al hilado y a la confección de prendas de mayor tamaño como ponchos, anacos, listas o rebozos.

Para los habitantes de este grupo étnico, las fajas no son vistas solo como una prenda de vestir; contienen además una secuencia de significados. Aunque cada uno de los íconos tejidos posee un mensaje, la descripción total, de lo que se expresa en la faja, solo la conoce el tejedor y la persona que encarga su elaboración.

En las *chumbis* se relatan verdaderas crónicas; se incorporan secuencias narrativas que hablan de los astros: el sol, la luna, las estrellas; de las montañas, los ríos, los caminos, la siembra. Y se registra la fauna característica de la zona: venados, conejos, llamas, junto a los animales domésticos: perros y gatos. Acogen muchas representaciones de aves e insectos; anfibios y varios animales que no habitan en el sector (se retrata, sobre todo, monos). Se describen escenas en las que participa el hombre, en su vida diaria, con sus trajes de fiesta, disfrazados, o expresando actitudes sincréticas: montados a caballo, sobre camélidos, portando banderas. Se encarnan también seres mitológicos, personajes transfigurados, humanos con partes de animales o animales con dos cabezas. Por todas estas formas de representación Bustos y Pilco (1987, p. 7) dirían que “el pueblo indígena encierra en su vestimenta y adornos un hondo contenido mágico religioso”.



Figura 8. Diferentes tipos de Mananay Chumbi. Fuente: Archivo realizado por la Autora - FRDI N° 141, 147, 136, 160.

La faja es una prenda usada desde la época preincaica, la cual se ha mantenido sin mayores transformaciones morfológicas y gráficas a través del tiempo. Aunque existe una gran variedad de *chumbis*: cinta *acchahuatana*, *cahuina chumbi*, *mama chumbi*, faja de fiesta –*quingo*, *Ladia quingo*, *Pishij sisa*, tablilla, Otavalo, Esterado, Cuzco y otros (Bustos y Pilco, 1987), que se diferencian de acuerdo con la función que cumplen; considerando su estructura al momento de la confección, es posible agrupar todas las variantes de fajas en dos tipos básicos (Peñaherrera y Costales, 1959). Aquellas que poseen motivos geométricos y las que presentan diseños figurativos y ornamentales.

En las fajas figurativas o *Mananay Chumbi* se pueden encontrar entre 40 y 50 motivos: zoomorfos, ornitomorfos, antropomorfos y fitoformos que no se repiten; junto a figuras y decoraciones geométricas que también poseen significados en la composición.

Las fajas que no poseen motivos figurativos se conocen como *Yanga Chumbi* (Peñaherrera y Costales, 1959; Hoffmeyer, 1985); presentan elementos como el cuadrado, el rombo, el triángulo, la diagonal, el escalonado, las cruces y las espirales, de cuya combinación surgen nuevas figuras. Sin embargo, no todos los pobladores aceptan esta denominación. Consideran inapropiado el uso del término *yanga* debido a que hace referencia a un producto barato o malo. Es decir, con esta designación se asumiría que la *yanga chumbi* es de una calidad inferior a la *mananay chumbi*, con lo cual se desconocería la riqueza de la composición ornamental geométrica. Los dos tipos de fajas son usadas por hombres y mujeres.

Varias fajas analizadas presentan una combinación de motivos geométricos y variedad de colores para su definición formal. Cada uno de los elementos utilizados está asociado con la naturaleza. Se puede observar la presencia de figuras geométricas como rombos, cuadrados y círculos. Además, existe una disposición de triángulos rectos continuos que, generalmente, representan espinas de pescado. Hay hileras en zig zag de diversos colores que evocan los caminos que recorren y las plantas que los rodean (quingos, acequias, frutillas o sembríos de maíz). La mayoría de las fajas de composición geométrica guardan simetría desde un eje central, aunque existen algunas en muestras en las cuales los lados dispuestos al centro de la estructura no son iguales.

Las definiciones geométricas presentes en estas fajas están relacionadas con la cosmología andina y se fundamentan en el orden y la proporcionalidad como medio de manifestación básica “de la ‘unidad’, la ‘dualidad’ y la ‘tripartición’ y sus derivaciones” (Milla, 2008). Estas formas de organización estructural se combinan con los elementos básicos de la iconología geométrica del diseño andino: “el cuadrado, la diagonal y la espiral” (Milla, 2008, p. 19), que se sintetizan en el signo de la cruz cuadrada o *chakana*.

De este modo, en los tejidos de origen andino, la combinación de las estructuras de orden y proporcionalidad, junto a los elementos iconológicos geométricos básicos, permitirían establecer un patrón compositivo, sobre el cual se tejen los diversos motivos. El uso combinado de estas figuras genera una composición modular que refleja el ordenamiento simétrico (básico en la Cosmología andina) y, que, al mismo tiempo, define el fondo y la figura en los diseños andinos. Esta disposición fondo y figura está basada en la concepción cromática de valores opuestos, que parten desde la relación dual entre lo blanco y lo negro. De este modo, la unidad de elementos dentro de un módulo, forman un nuevo “elemento sígnico que se repite o transforma en el proceso de diseño” (Milla, 2008, p. 28). Esta forma de composición modular, por ejemplo, puede ser apreciada en las *mananay chumbis*

desarrolladas en Salasaca. Al interior de estas se muestran ejercicios de rotación, reflexión y reflejo, dentro de un orden simétrico, a través del cual se muestran las estilizaciones figurativas que componen las fajas. En varios de los elementos representados en estas fajas, también, se recurre a las estructuras de síntesis (Milla, 2008), expresadas por medio de los signos dobles de la escalera - espiral.

Nos interesa analizar, a partir de una de las figuras representadas (Ilustración 1), las estructuras de ordenamiento del trazado andino, expresado en la unidad, la dualidad, la cuatripartición; así como la estructura de formación con base en la diagonal. Al realizar el análisis morfológico de esta representación, en primer lugar, se considera que la estructura base del módulo está enmarcada dentro de un cuadrado. Esta figura, dentro de la Cosmología Andina, evoca la unidad “Pacha”, y es la base para la composición, que surge de su subdivisión geométrica, guardando siempre proporcionalidad. A partir un cuadrado base, se expresan los conceptos citados; mientras, también se aprecia la representación gráfica de cada uno de estos casos.

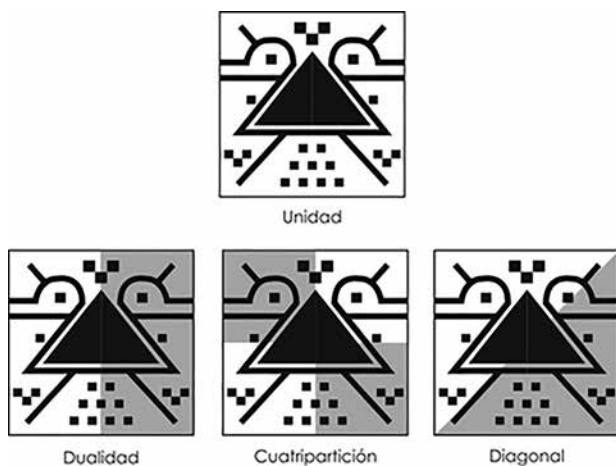


Ilustración 1.
Representación de las estructuras de ordenamiento y formación del diseño andino. Fuente: Elaborado por la autora.

El principio de dualidad, adicionalmente, toma como referencia el concepto *Ayllu*, que se entiende como la unidad indivisible en la sociedad andina; y describe al prójimo, miembro de una comunidad que a la vez se solidifica por la participación de sus pares (Milla Villena, 2008). El *Ayllu* se componen de dos elementos: “*Hanan - Urin*”, es decir, “arriba-abajo” (Milla Villena, 2008; Milla, 2008), que ordenan los pares opuestos en pares complementarios, estableciendo un principio de equilibrio en la composición. Juntos “*Hanan - Urin*” forman dos estructuras básicas primarias llamadas Sayas; las mismas, al ser divididas perpendicularmente conforman cuatro *Ayllus* (principio de cuatripartición). De esta interacción de los opuestos se origina entonces un tercer admitido como la unidad.

La cuatripartición o *Tawa* “expresa la paridad en la dualidad (...) se constituye como eje de distribución compositiva, siendo el lugar de cruces de las diagonales del cuadrado” (Milla, 2008, p. 53). El este principio de división del plano aporta ritmo y movimiento a la composición, pues establece un eje concéntrico que al mismo tiempo permite asociar visualmente la rotación y traslación de los elementos.

Ya que este principio dual constituye a la vez la negación de la propia forma, hace posible que bajo este esquema se representen las simetrías de alternancia, que rememora a un ave de dos cabezas.

Dado que el cuadrado se constituye en una matriz dentro de las gráficas andinas, la división de este en su eje central por medio de diagonales refuerza los criterios de movimiento y desarrollo compositivo. La diagonal o *Qhata*, permite la formación de los signos escalonados y se relaciona con el ascenso dialéctico; “denota la unión de los extremos y la división de las partes en función de las tensiones de sus esquinas” (Milla, 2008, p. 62). La división del cuadrado por medio de diagonales, además, da lugar al surgimiento de formas triangulares.

En todas estas referencias descritas se puede apreciar la incorporación de conceptos geométricos y aritméticos, aunque, estos dentro de la comunidad andina, incluido el pueblo Salasaca, adquieren otras referencias simbólicas y mentales. A través de estos tejidos se ponen de manifiesto hechos que reflejan la memoria colectiva del pueblo.

En las *chumbis* también es posible encontrar figuras que se relacionan con el principio de tripartición. Fruto de la división del cuadrado “de tres unidades por lado, resultan composiciones ortogonales y diagonales” (Milla, 2008, p. 55); de esta división surge como figura central la cruz que une los polos verticales y horizontales, estableciendo un núcleo originario al centro. Adicionalmente, se puede hallar el signo de la espiral y la doble espiral, que expresa, al mismo tiempo, la dualidad dentro de la unidad. La espiral dentro de la composición gráfica crea tramas debido al movimiento en diferentes direcciones que proyecta. Este tipo de figuras con referencias concéntricas se asocian a la idea del infinito. Generalmente el uso de la espiral está incorporado a las representaciones figurativas zoomorfas.

Los diversos elementos formales descritos, son parte de la construcción de las fajas tanto figurativas como ornamentales. Las variantes que se dan principalmente en estas prendas están asociadas al color. En algunas muestras se observan colores sumamente llamativos (debido a que los hilos son teñidos con tintes artificiales), el color denota la idea básica de su uso para los salasacas. Se relacionan con el concepto del *cuichi* o el arco iris y de cuya gama cromática surgen los colores originarios usados en sus tejidos.

Adicionalmente, en las fajas posible destacar una característica del dibujo indígena de este sector, en el cual los elementos son bidimensionales, las figuras son planas basadas en el contraste entre positivo y negativo. En las gráficas zoomorfas y ornitomorfas los motivos están expuestos de perfil, mientras que las figuras antropomorfas mantienen la frontalidad.

Los motivos figurativos analizados en esta investigación, en algunos casos coinciden con los catalogados por Hoffmeyer (1985), aunque su registro fue escaso. Como se señaló previamente, una *mananay chumbi* puede contener alrededor de 50 figuraciones diferentes, por lo cual sería prácticamente imposible hacer un registro de todos los motivos existentes. No obstante, como parte de los anexos de este proyecto se realizó una catalogación

de los motivos existentes en las fajas seleccionadas dentro de las muestras de este trabajo, con el objetivo de que este registro gráfico permita refrescar las significaciones previas que acogía el pueblo.

Pues, como lo señala Raymi Rafael, es simplemente la forma de estructurar las fajas lo que se ha modernizado, mientras que los diseños que estas prendas contienen son ancestrales (Domínguez y Muscico, 2013).

2.7.1. El Fajón o *Mama Chumbi* y la diferencia de género en el uso de la faja

Como corolario del punto anterior, podemos señalar que, si bien la composición gráfica de las fajas se mantiene, sobre esta prenda ha operado un cambio estructural, que según nos relatan nuestros informantes claves, surgió bajo el concepto de la moda.

Cuando conversamos con Agustín Masaquiza (Pendonero), artesano experto en la elaboración de fajas, nos supo manifestar que, desde hace aproximadamente 10 años atrás, la dimensión de las fajas se modificó, y se empezaron a confeccionar fajas de entre 15 y 20 cm de ancho, que difieren de las tradicionales usadas en el pueblo que poseen entre 5,5 y 8 cm de ancho.

Agustín Masaquiza, recuerda que la primera transformación que en su caso efectuó con las *chumbis*, hace varios años fue usarlas dentro de la elaboración de calzado de cuero y alpargatas. Él considera que esta variante surgió desde la necesidad de incorporar modelos de calzado juveniles, para las mujeres de la comunidad que trabajaban en áreas administrativas, y que deseaban verse 'elegantes', conservando elementos de su identidad.

No obstante, este mismo artesano reconoce que el cambio en la dimensión de las fajas se dio sobre todo por una influencia de la moda indígena que empezó a ganar terreno con los emprendimientos, principalmente, de las comunidades de Chibuleo y Otavalo, que desde hace algunos años se han dedicado a la confección de prendas de vestir, inspiradas en la indumentaria tradicional pero adaptadas a nuevas tendencias estilísticas.

Si bien, dentro de la gama amplia de *chumbis*, se elabora también la *mama chumbi*, o fajones anchos, que están destinados específicamente hacia las mujeres y es usada como una segunda faja decorativa, en Salasaca su uso no era común, a diferencia de las comunidades indígenas antes señaladas.

Estas antiguas *mama chumbis* eran elaboradas con lana de borrego y cabuya, porque debían resistir las jornadas de trabajo agrario sin que se doblen (Bustos y Pilco, 1987); sin embargo, los fajones que actualmente se utilizan son tejidos con hilos sintéticos, e incluso varias son confeccionadas a máquina fuera de la comunidad. Ya no cumplen una función de soporte corporal para el trabajo, ahora se constituye en un elemento decorativo que es usado mayoritariamente por las jóvenes de la comunidad.

En los registros fotográficos efectuados no se han encontrado niñas, ni mujeres adultas utilizando estos fajones, es una prenda que está destinada a un sector específico que desea destacar la figura corporal. Con el uso de estos fajones se marca, además, una diferencia de género, pues la misma está destinada solo al público femenino, mientras que las fajas tradicionales, sean estas figurativas o geométricas ornamentales, eran usadas sin distinción de género.

En la actualidad, la práctica del tejido de fajas es limitada dentro de la comunidad. Una de las razones, que señala Agustín Masaquiza, es el costo de producir una faja bajo los

métodos tradicionales, que es sumamente elevado frente a las que se pueden adquirir en los comercios mayoristas. Se debe considerar, además, que el promedio de vida de una faja tradicional rebasa los 20 años (de acuerdo con su uso), por lo tanto, no es un producto que posea alta demanda, al menos en el caso de las personas adultas.

Conclusiones parciales

A partir de esta primera revisión histórica, centrada en análisis gráficos, se ha evidenciado, durante el periodo comprendido entre los años 1960 hasta fines del siglo pasado, que las interacciones que se dieran entre los actores de los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética ecuatoriana con los artesanos salasacas permitieron la incorporación de nuevas producciones textiles en su repertorio. Adicionalmente, en el tapiz se modificaron de las características formales y figurativas de las representaciones visuales tradicionales, así como la estructura de las fajas.

En el Ecuador, durante la segunda mitad del siglo XX, el indigenismo se convirtió en una temática vigente expresada en diferentes sectores. Para el caso de nuestra investigación, fue conveniente analizar este discurso desde su expresión en prácticas culturales y artísticas, en las cuales estos sujetos subalternos fueron expuestos por intermedio de otras voces que inicialmente decidieron hablar por ellos. Profesionales afines a los campos de la antropología, la sociología, la arqueología y artistas, principalmente plásticos y visuales, contribuyeron durante una primera etapa, a construir la visión nacional del indígena ecuatoriano; retratando en sus escritos y obras las inequidades existentes, sobre todo en las comunidades de la serranía del país.

En este marco, se impulsaron diferentes proyectos (nacionales e internacionales) que desde diferentes aristas abordaron las construcciones artesanales, folclóricas y de arte popular producidas por los grupos étnicos, promoviendo el desarrollo de estas prácticas ante todo con fines comerciales. La idea de ayudar a mejorar las condiciones de vida de estos sectores guó la mayor parte de estas intervenciones.

Para comprender, entonces, las relaciones que se dieron entre el arte, la artesanía y el diseño (sistemas históricos constitutivos de la cultura estética) y la práctica textil realizada en este sector, en primer lugar, se efectuó una revisión de los motivos gráficos tradicionales presentes en los bordados de la indumentaria, en los tejidos de las fajas y en la pintura de los tambores. Sin embargo, dado que, en este trabajo, las unidades de análisis básicas son el tapiz, la faja y el tambor, se declara que la investigación sobre la gráfica existente en los bordados (de la cual solo existe una catalogación menor efectuada en 1985) demanda otro estudio a profundidad, pues constituye un campo de vacancia que se desprende del presente análisis. Bajo el conocimiento global de los motivos tradicionales se examinó las transformaciones que sobre estos se fueran ejecutando durante las etapas de relación con artistas, diseñadores y voluntarios de organismos internacionales que se sucedieron en varios periodos específicos descritos a lo largo de este capítulo.

Luego de revisar históricamente cómo se incorporó una nueva forma de tejido, auspiciado por el trabajo del artista Jan Schreuder (proceso continuado por Hugo Galarza), se reco-

noce que, a pesar, de los esfuerzos por trasladar al tapiz los motivos tradicionales, en este período, las representaciones gráficas tomaron como fuente de inspiración la producción artística precolombina.

Posteriormente, se han descrito los vínculos de los artesanos con artistas plásticos bajo iniciativas impulsadas desde la CCE con Leonardo Tejada como principal ejecutor de estos procesos. Durante este mismo período, además, se crea una relación comercial, que sigue vigente hasta la actualidad, entre estos artesanos y Olga Fisch, una de las principales gestoras de la investigación sobre el folclor ecuatoriano. Del trabajo desarrollado por Tejada destacamos lo concerniente a las Misiones Artesanales, en las cuales profesores de artes recorrieron varios puntos del país capacitando a los artesanos; buscando, asimismo, elevar el “buen gusto y la calidad” de sus producciones. Este trabajo desembocó en las Exposiciones de Artes Manuales de la CCE, en cuya segunda edición el trabajo desplegado desde el IEAG fue destacado. En torno a la obra plástica específica de Leonardo Tejada, se analiza la incorporación de su serie de paisajes urbanos en el tapiz.

Entre los años 1960 y 1970 el tapiz recibió la influencia estilística de las culturas andinas Incaicas y Preincaicas, así como del diseño Navajo. Estos motivos fueron incorporados, principalmente, por los voluntarios del Cuerpo de Paz, que vieron en la producción artesanal la posibilidad de un mejoramiento económico reconociendo las exigencias comerciales del mercado, lo cual transformó su gráfica desconociendo sus registros simbólicos. No obstante, este período les permitió formar diversas agrupaciones para la venta de sus productos en mejores condiciones.

Durante la década de 1980, en el tapiz se evidenciarían fuertes transformaciones estilísticas devenidas de la apropiación voluntaria de los artesanos, sobre la obra de Peter Mussfeldt. Aunque, en un primer momento las reproducciones de la obra de este artista fueron exactas, poco a poco, los tejedores elevaron el grado de abstracción planteado por Mussfeldt, he hicieron sus propias interpretaciones en las cuales los rasgos estilísticos aprehendidos se mantuvieron por un período de tiempo prolongado. Como se analiza en el cuarto capítulo, luego de este proceso de apropiación gráfica, operó una deconstrucción formal, basada en la abstracción, el minimalismo y el pop art, que posterior a los años dos mil se vería reflejada en el tapiz. En este mismo apartado analizamos la puesta en escena de los teselados de M. C. Escher en el soporte textil.

Ante tal grado de modificaciones que surgieran en la gráfica (desde fines de los años 50's hasta la década del 70) a inicios de 1980 se impulsó un proyecto de reapropiación de los motivos tradicionales, proyecto en el que, además, se enseñó a los artesanos de este sector técnicas de impresión gráfica que servirían para ampliar su repertorio de producción manual.

En los años 80's, y bajo la influencia de los estudios del folclor y las artes populares; sumado a la etapa de desarrollo económico que vivió, transitoriamente, el país en función de *boom petrolero* se empezó a consolidar el campo del diseño en el Ecuador. Tal como se describe en varios registros históricos, la definición de este campo como disciplina autónoma surgió fuertemente ligada a la producción artesanal.

De los nexos específicos que se crearon en este período, entre instituciones afines al campo del diseño y los artesanos, destacamos la relación con el IADAP y el uso del método del “motivo gestor” en la composición; el cual permitió incorporar nuevas variaciones en el

tapiz, al sumarse normas provenientes de las artes plásticas y el diseño en la definición gráfica.

Finalmente, manifestamos que las transformaciones que se dieron en las fajas no corresponden a cambios en su estructura gráfica sino en la morfología de la prenda; los cuales se han producido auspiciados por el concepto de la moda. La utilización del fajón entre las jóvenes salasacas, adicionalmente, ha establecido una diferencia de género en el uso de esta prenda.

Por medio de los puntos analizados en este capítulo, se identificaron las transformaciones en la iconografía del textil, las cuales se constituyen en un compendio de fenómenos, acciones y procesos (económicos y socioculturales) que han intervenido en la producción artesanal durante el período de tiempo determinado en este estudio.

La síntesis de estos procesos expresa gráficamente diversas etapas de transculturación que se han dado como resultado de las interacciones históricas y culturales descritas. Estos hechos han sido sistemáticos y recurrentes, pero al mismo tiempo han permitido reconfigurar ciertos valores simbólicos dentro del pueblo que han sido trasladados, principalmente, al tapiz. Durante esta etapa se han destacado diversas actitudes culturales, pero también, se han transformado otras, que previo a la década de 1950 parecían inamovibles para este pueblo.

En estos procesos de transculturación que se expresan en los artefactos textiles, reflejan cómo se han asumido ciertos rasgos estilísticos y estéticos y cómo se han desterrado otros. En la mayoría de las ocasiones descritas, los agentes externos han logrado imponer sus criterios. Empero, como se analiza en el tercer capítulo, apenas para fines de siglo e inicios del nuevo milenio, la reconfiguración gráfica del pueblo empieza a desarrollarse, sostenida fuertemente, en el criterio de los propios artistas tejedores.

El trabajo textil de este sector, dada su amplia difusión se ha convertido en una muestra patrimonial de su trabajo artesanal. Es una más de sus representaciones identitarias (debido a sus orígenes ancestrales), al tiempo que contribuye en la configuración de su “capital cultural”; mismo que se evidencia en su historia, su indumentaria, sus tradiciones, su lenguaje e incluso en sus valores míticos y su religiosidad. Todos estos elementos han conformado el patrimonio cultural salasaca, el cual, indudablemente, ha ido variando en función de las continuas transformaciones sociales que al mismo tiempo han modificado la producción artística ecuatoriana y también la cultura estudiada.

Al cerrar este capítulo podemos señalar que la relación entre los artesanos de esta comunidad y algunos artistas plásticos, más los vínculos con los programas de estudio y articulación de la definición del campo del diseño en el país, permitieron la reconfiguración de los sistemas históricos residuales y dominantes dentro del marco de la cultura estética nacional, y al mismo tiempo, modificaron las características formales y figurativas de los tapices y las fajas salasacas.

CAPÍTULO 3: TEJIDO POR TRAMA

3. Periodos de transformación económico-social. Los desplazamientos geográficos y su influencia en las prácticas productivas.

Como se ha registrado en documentos históricos y en las memorias de algunos autores (Cueva, 1997; Acosta, 2006; Ayala Mora, 2008), durante el siglo XX, constantemente, existieron periodos de apogeo y crisis dentro de la economía ecuatoriana. Estos procesos estuvieron ligados, en su mayoría, a los vaivenes de las principales economías capitalistas, que repercutieron, además, en elementos políticos, sociales y culturales. Los efectos de estos ciclos económicos mundiales se hicieron más visibles en el Ecuador a partir de la segunda mitad del siglo, cuando empezó a integrarse a la economía global por medio del incremento de sus exportaciones.

Autores como Hurtado (2008), consideran que las condiciones de atraso y pobreza, así como el aislamiento internacional, comenzaron a cambiar por medio del desarrollo de la producción agrícola, los incentivos internacionales y los préstamos concedidos a los países tercer mundistas, que ayudaron a estabilizar la situación económica. El apoyo internacional, durante este período, llegaría por dos motivantes: la primera, introducir políticas desarrollistas al interior de los países del ‘Tercer mundo’ para frenar la creciente arremetida del socialismo, y segundo, por el interés que se suscitó sobre este territorio una vez que se descubrieron yacimientos petroleros en la Amazonía.

Con esta visión desarrollista, el Estado “empezó a planificar sus acciones desde 1954, con la creación de la Junta Nacional de Planificación, que en 1979 cambiaría su nombre por el del Consejo Nacional de Desarrollo (CONADE)” (Acosta, 2006, p. 111), sin embargo, esta entidad no pudo articular las crecientes demandas sociales ni potenciar el desarrollo autónomo nacional. Ecuador entonces consolidó su modelo económico desde una matriz extractivista, de recursos naturales, que se convertiría en la base estratégica (como dice Acosta, 2006) de su sistema “primario-exportador”.

La década de los cincuenta –en la cual se afirmaba el carácter agroexportador del país– se cerraba con una aparente estabilidad política, impulsando nuevas propuestas de modernización del Estado. Este curso democrático, no obstante, se vio interrumpido en 1961 cuando se instaló en el poder un nuevo proceso dictatorial militar, que prologaría su sometimiento del país hasta 1966. En esta etapa, el accionar de esta Junta Militar se orientó a intentar modernizar el sistema capitalista imperante; en un país que hasta mediados de la década de los setenta mantendría vigente un “modelo económico semifeudal” (Ortiz, 2000, PCMLE, 2000).

En el Ecuador, el capitalismo imperante, no se encontraba plenamente desarrollado, la visión de este modelo económico, aún durante la segunda mitad del siglo XX, estaba deformado por el peso significativo de los rezagos feudales e incluso semicoloniales que subsistían principalmente en la sierra ecuatoriana (PCMLE, 2000). Por estos motivos, las acciones del Estado, hasta fines de la década del setenta alentaban un cambio estructural en el país, que comenzaría a evidenciarse con el lento desarrollo industrial que cobraría impulso a raíz de la explotación petrolera. Este proceso, por tanto, obedecía a la presión

del país por modernizarse. “Con todas las fallas que tuvo, ese proceso tiene un mérito mayor que lo redime: convirtió en personas, es decir en individuos independientes, a los indígenas, que hasta entonces eran, para todos los efectos prácticos, propiedad irrevocable de los hacendados” (Ortiz, 2000, citado en Acosta, 2006, p. 115).

Para fines de los años sesenta la economía ecuatoriana fue, una vez más, inestable, principalmente debido al decrecimiento de las exportaciones bananeras; empero, para fines de esa década la inversión extranjera creció dado el inicio de las actividades petroleras. “En los años setenta, como pocas veces en su historia, el Ecuador entró de lleno en el mercado mundial” (Acosta, 2006, p. 120); y no porque hubiese transformado su modelo exportador de materias primas, sino por el auge de la explotación petrolera que le significó crecientes ingresos. Desde este *boom petrolero*, y hasta la actualidad, el Ecuador financiaría el sostenimiento del estado a partir de los rubros generados en este campo.

En 1972 se inició la exportación del llamado “crudo Oriente”, en el marco de una nueva dictadura militar que se prolongó hasta 1979, cuando se marcaría el retorno a la democracia ecuatoriana. Con la exportación petrolera se incorporaron fuertes transformaciones al interior del país, muchos de estos cambios desencadenaron procesos migratorios. En los campos petroleros ubicados en la Costa y la Amazonía se requirió mano de obra y personal administrativo que laborara en las dependencias derivadas de la explotación de este recurso. La gente migró del campo a la ciudad en busca de oportunidades en este nuevo sector. Del mismo modo, debido al notable incremento de divisas que se dieran en los años 70's, mismas que provenían de las exportaciones del petróleo y de un sin número de créditos externos (que el Ecuador contrajo durante estos años), el Estado impulsó el desarrollo industrial. No obstante, la falta de políticas adecuadas hizo que estos ingresos generados no fueran distribuidos equitativamente, lo cual, en la década siguiente repercutiría negativamente en la economía del país.

Durante los setentas, los grupos vinculados a la industria y las finanzas en los sectores urbanos, principalmente de Quito y Guayaquil, fueron los más beneficiados. Tal como lo recoge Acosta (2006, p. 124) se generó “polos de un bicentralismo absorbente” en los cuales se concentró la mayor parte de riquezas del Ecuador, lo que a su vez transformó a estas ciudades en “polos de migración”.

Obviamente, no todos quienes migraron del campo a la ciudad lograron estabilizar su situación económica a través de esta medida. La mayor parte de quienes se desplazaron terminaron dedicándose a actividades informales, inestables y muy poco lucrativas. De este modo se evidenciaba que este *boom petrolero* marcó un “carácter desigual y excluyente desde las perspectivas sectorial, regional y social” (Larrea 1991, en Acosta, 2006, p. 125). Este fenómeno agudizó, aún más, la ya heterogénea estructura del aparato productivo ecuatoriano.

Con este proceso de exportación petrolera, se puede afirmar que el país creció económicamente, pero, este crecimiento económico no logró transformar las condiciones cualitativas de vida, en condiciones similares, para la mayoría de los ecuatorianos. El “mito del desarrollo”, para gran parte de la población siguió siendo solo un mito. Como lo describe Acosta: “muchos ecuatorianos, por ejemplo, la población indígena y campesina, percibían la bonanza petrolera a través del polvo que dejaban los cientos de vehículos recién importados” (2006, p. 130).

Estos hechos dan cuenta de que, ante las favorables condiciones económicas, de las que gozó el Estado durante el auge petrolero, este no fue capaz de compensar las necesidades básicas de la población; demostrando que los problemas que surgían no dependían solo de procesos económicos, sino que fundamentalmente, estaban (y siguen estando) anclados a decisiones políticas.

En esta época, en la que existió la mayor cantidad de recursos, con los que nunca se había contado, las medidas políticas hicieron que, al mismo tiempo, se contrajera una enorme deuda externa, que desestabilizaría al país a finales del siglo. En la década de los ochenta, se presentarían dos factores determinantes que marcaron el curso nacional: el retorno a la democracia y la caída sostenida de los ingresos petroleros. Frente a esta situación Cueva (1997, p. 90) comentaría que, si el Ecuador fue en 1979 “el primer país suramericano en retomar a los cauces democráticos luego de la última oleada dictatorial, dos años más tarde le tocaba, en cambio, el triste destino de ser el primero en experimentar la crisis de la década de los ochenta”.

Los gobiernos de turno manifestaban que la crisis de los 80's sería coyuntural y de pronta solución. No obstante, esta estaba asociada a los problemas de la economía norteamericana, y debido a que los recursos del país dependían principalmente de las exportaciones, esta crisis se agudizó. Como resultado, el Estado debió impulsar medidas económicas, en su mayoría “de corte privatista” (Ayala Mora, 2008), que desembocaron en un desbordamiento popular expresado en las organizaciones sindicales, pero también en las calles.

Los efectos de esta nueva crisis se prolongaron hasta los años noventa, época en la cual se sumarían además los efectos de la “crisis de la deuda externa” (Acosta, 2006), que sumirían al país en la miseria y cuyo desenlace fue la dolarización en el año 2000.

La última década del siglo XX estuvo marcada por la inestabilidad política, el quebranto económico, así como el “levantamiento vigoroso de los pueblos indígenas”, a los que se sumó, las crecientes demandas por los derechos colectivos y la resistencia de muchos sectores al neoliberalismo (Ayala Mora, 2008). Este fenómeno político-social, determinaría en el país una aguda crisis migratoria, que llevó a miles de ecuatorianos, hacia los Estados Unidos y varios países de Europa, en busca de oportunidades laborales. Este hecho transformó los nexos familiares y las condiciones sociales y culturales del país, evidentes desde los primeros años de este nuevo milenio.

Bajo el reconocimiento de las particularidades (económicas, políticas y sociales) que marcaron el escenario ecuatoriano desde mediados del siglo XX hasta los inicios del nuevo milenio, en este tercer capítulo damos respuesta a una de las interrogantes que determinaron la presente investigación. De este modo, exploramos los motivos que nos posibilitaron comprender: ¿Cómo el concepto de cultura estética permitió identificar la interacción entre la cultura estética hegemónica y la cultura estética popular como motor de las transformaciones en las prácticas de producción gráfica, su transmisión y la representación visual dentro de la cultura Salasaca entre los años 1960 y 2018?

Por esta razón, ante la dinámica social que se diera en el pueblo, establecemos los cambios en los motivos gráficos presentes en los tapices y los tambores, en relación con los procesos migratorios y emigratorios que surgieran como resultado de crisis sociales o fenómenos naturales. Esta dinámica social, que es determinante en la formación de una cultura estética particular, muestra los cambios en los componentes socioculturales, es decir, en

‘la ecología objetual, la demoecología y el legado subjetivo cultural’ (Acha, 1979; 1981b). Considerando que la ecología objetual se conforma por el cúmulo de objetos culturales y las interrelaciones que entre estos y la sociedad existe; su comprensión surge dentro de un marco estético objetual o ecoestético. La ecoestética representa los aspectos sensitivos de la sociedad, en medio de los cuales se crean estos objetos artísticos y culturales.

(...) La ecoestética constituye la cultura estética en su acción modeladora de las sensibilidades personal y colectiva, que suscitan en la persona individuaciones y socializaciones sensitivas, como respuestas que propiamente son identificaciones tanto con la persona del individuo como con los diferentes grupos de la colectividad (...) abarca los múltiples factores y procesos de creación o sociogénesis de las necesidades estéticas del individuo, aunados al condicionamiento de la satisfacción de las mismas y de sus efectos (Acha, 1988, p. 31).

Entonces, en primer lugar, se debe tomar en cuenta que las construcciones artísticas-culturales salasacas, surgen dentro de la ecología objetual ecuatoriana y latinoamericana que está “formada por las imágenes industriales de procedencia foránea, los productos de las artes cultas que son dependientes de los centros mundiales del arte y las manifestaciones populares, sobre las cuales pesa la dominación local” (Acha, 1981b, p. 69).

Por medio de esta configuración es posible hallar una variedad de objetos culturales que expresan la formación mestiza de la sensibilidad popular latinoamericana frente a las representaciones de las ‘artes cultas’. Esta sensibilidad popular puede apreciarse en los productos folclóricos y artesanales, aunque también las obras de arte gestadas en torno a las ideologías nacionalistas (como las que se expresaron en Ecuador por medio del Realismo Social y sus derivados, abordando el indigenismo), que, bajo temáticas específicas, pero, con la misma lógica de construcción de las obras del ‘arte culto’ intentaron, precisamente, verse como opuestas a esta forma de arte.

De este modo los tres sistemas artísticos-visuales (arte, artesanía, diseño) estuvieron y están presentes también en el contexto de la producción visual de este pueblo, por lo tanto, han sido constitutivos en su realidad artístico-estética. Acogiendo el criterio de Benedetti (2012) señalamos que los cambios en la producción visual no obedecen solo a las interrelaciones de los sistemas artísticos-visuales, sino que, además, se transformaron en función del sistema económico global en el que se circunscribieron. Ya no como objetos “supervivientes de períodos precapitalistas”, sino dentro de un sistema sociopolítico y cultural más hegemónico, que en el caso ecuatoriano se afianzó posterior al boom petrolero.

Este hecho da cuenta que la producción visual salasaca se fue modificando paralelamente a los procesos de producción, circulación y consumo de los propios objetos por ellos desarrollados. De este modo, las producciones artísticas y culturales estuvieron determinadas por las condiciones sociales en medio de las cuales fueron engendradas. Estas relaciones externas permitieron establecer la diversidad de las representaciones visuales creadas por los artesanos de esta comunidad.

En cuanto a la composición demoecológica del este sector (que determinó la formación de su cultura visual), entre 1960 y la segunda década del siglo XXI, también se han registrado

transformaciones, muchas de las cuales estuvieron ligadas a las dinámicas migratorias; sean estas por tiempos prolongados o estacionales.

Vertovec (2004) considera que las transformaciones estructurales al interior de un núcleo social no están dadas, únicamente, por las dinámicas migratorias; sino por el modo en que estas dinámicas convergen con los procesos globales que las atraviesan. Por esta razón, las redes sociales de intercambio, en las que se encuentran inmersos los inmigrantes, pueden influenciar variaciones significativas en sus comunidades, por medio de las actividades personales o colectivas que ejecutan en su sector específico. La suma de estas acciones particulares determina, a la larga, cambios cualitativos que se expresan en los ámbitos socioculturales, económicos y políticos, que constituyen la dinámica social de un pueblo. En el caso de Salasaca, desde mediados del siglo XX, enfocamos el análisis de tres procesos migratorios que determinaron cambios en las prácticas productivas culturales, así como en sus representaciones visuales. Una primera etapa migratoria que se surgiera entre los años 60 y 70, fruto del desarrollo económico e industrial del país, que forzó traslados desde el campo hacia las ciudades principales. Un segundo proceso marcado por el desplazamiento de indígenas salasacas hacia las Islas Galápagos. Y finalmente, consideramos la crisis migratoria de fin de siglo que movilizó a miles de ecuatorianos hacia Europa y los Estados Unidos. Por medio de la observación de estas tres etapas damos lectura a los cambios económicos y socioculturales que transformaron las prácticas culturales y artesanales. Los cambios en la ecología objetual y la demoecología de esta comunidad, surgen, entonces, de las particularidades familiares, comunales y personales, suscitadas durante el periodo de estudio; estas relaciones externas han configurado la forma de asimilar o asumir patrones para el desarrollo de nuevos objetos culturales.

Si se comprende, entonces, la fisonomía de estas transformaciones es posible comparar las modificaciones del legado subjetivo cultural del pueblo. Los elementos señalados determinaron variantes en el estilo de vida comunitario; así como también, en sus representaciones vernáculas a través de las cuales se vinculan los valores religiosos, míticos o cosmológicos, que paralelamente, con las definiciones ideológicas acogidas regularon, de forma desapercibida, las relaciones estéticas salasacas.

De tal manera que esta dinámica de transcripción cultural expande procesos imaginarios emparentados con el consumo y la apropiación de imágenes foráneas, que, al mismo tiempo, por medio de la visualidad producen y reproducen las nuevas concepciones del pueblo.

Estos tres componentes socioculturales, de la cultura estética (Acha, 1979) al ser atravesados por las estructuras jurídico-políticas y económicas, determinaron correlaciones entre las fuerzas productivas de este sector socio-geográfico específico. En este marco, se generaron nuevas representaciones visuales, al interior de los objetos culturales y artesanales, los cuales, al circular por la sociedad, y ser apropiados por otros sectores (urbanos, turistas, no indígenas, con otros perfiles socioculturales); adoptan nuevas connotaciones distintas de aquellas con las cuales se elaboraron. En este caso, como señala García Canclini (2005), no deberíamos sostener que el significado inicial se perdió, únicamente se transformó.

Con los antecedentes citados, procedemos entonces a comparar, bajo el concepto de cultura estética, los procesos de producción gráfica de las artesanías salasacas en el marco de la dinámica social expresada durante los hitos definidos para el estudio (1960-2018).

3.1. Los cambios en la matriz productiva ecuatoriana de los años 60 y 70 y el éxodo rural

Considerando los hechos descritos, entre los años 1960 y 1970, las profundas transformaciones políticas y económicas que se suscitaron al interno del Ecuador profundizaron, aún más, las ya marcadas diferencias económicas de clase en el país. La distribución de los recursos generados, sobre todo por la explotación petrolera, fueron acumulados en pocas manos. El concepto de subempleo selló estas décadas (fue consolidándose y permaneciendo vigente hasta la actualidad). Los sectores marginales del campo fueron los más afectados. En esta época la matriz productiva ecuatoriana, que siguió siendo primaria exportadora, fue dejando de lado la producción agrícola y se concentró en la extracción del “crudo Oriente”.

Como lo señaló Acosta (2006), ya fuera por problemas sociales o fenómenos naturales en los lugares de procedencia, o ante la falta de respuestas adecuadas a los conflictos del campo; junto con el atractivo crecimiento de los principales centros poblados del país; al interior un importante número de personas se movilizaron en estos años.

Se puede decir que a partir de los años cincuenta, en Salasaca, comenzó “un proceso de disolución de la economía campesina como consecuencia del desarrollo y de la expansión de la economía capitalista” (Poeschel, 1988, p. 50). Por tanto, la ‘unidad de producción doméstica’²¹ se fue modificando bajo la integración forzosa al mercado capitalista; por lo que, poco a poco, se dejó de lado producción de bienes para el autoconsumo y se incrementó la venta de su fuerza de trabajo. Entonces, bajo las condiciones señaladas, la migración estacional por trabajo asalariado se incrementó en la comunidad. Estos traslados se efectuaban cuando habían terminado las actividades agrícolas en sus tierras, es decir, estuvo supeditada al calendario agrícola.

En nuestras visitas de campo, la gran mayoría de artesanos afirmaron que, durante determinados períodos de tiempo, ellos o sus familiares, dejaban la comunidad para dirigirse, principalmente a la costa, a trabajar como jornaleros; aunque muchos también viajaban hacia Ambato o Quito para trabajar como albañiles. Desde esta época y hasta los inicios de los años ochenta, la migración fue principalmente masculina, mientras que las mujeres escasamente salieron de su territorio.

Durante estos periodos de migración temporal los roles al interior de las familias fueron variando. La mujer pasó a hacerse cargo de la agricultura de auto subsistencia, mientras los hombres se encontraban fuera de la comunidad. Esto desencadenó un proceso de “doble explotación” para este pueblo “a través del trabajo no remunerado de las mujeres (...) y de los recursos temporales del trabajo masculino como asalariados baratos” (Poeschel, 1988, p. 58). Un rasgo para considerar con estos flujos migratorios es que los migrantes de la comunidad, por las condiciones específicas del sector al que se trasladaban, dejaron de usar su indumentaria autóctona; aunque, la misma se recuperaba al regreso a su comunidad. Sobre esta última condicionante, Villalobos y Ortega (2012), recogen el término “migrantes desnudos” (Glissant, 2002), para ejemplificar la forma en la que un individuo al desplazarse desde su lugar de origen no lleva consigo nada material que evidencie su lugar de pertenencia específico. Esta situación se convierte para el migrante en un drama (ante

todo si su desplazamiento es forzoso) pero al mismo tiempo reafirma sus creencias y las emociones propias guardadas en la memoria.

Los salasacas que han migrado, intentan volver al pueblo en épocas festivas o de reencuentro familiar (particularmente en el Día de Difuntos); y cuando retornan, se incorporan de inmediato a las acciones colectivas, sobre todo a las mingas. Es decir, a pesar de que en otros contextos geográficos dejan de lado algunas de sus prácticas culturales, este hecho no hace que se olviden de su identidad comunitaria.

Con estas migraciones cortas, y más aún desde que en los ochenta inmigraran hacia Galápagos, las prácticas textiles fueron disminuyendo. Como se había señalado en el capítulo anterior, en primer lugar, el oficio de tejer en esta comunidad se convirtió en una actividad evidentemente masculina. Y tomando en cuenta que cuando las mujeres se quedaban sola, a cargo de todo el hogar y debían asumir, también, las labores del campo (e incluso participar de las reuniones comunitarias que antes eran privativas de los varones), ya no existía tiempo para las prácticas textiles (salvo el caso del hilado, que es constante). Entonces, por diversos periodos de tiempo, muchos de estos prolongados, los telares quedaban abandonados. El trabajo que ahora asumían como jornaleros hizo que muchos artesanos tejieran solo esporádicamente.

Esto contribuyó a marcar una diferencia dentro de los artesanos que potenciaron su negocio y aquellos que continuaban con esta actividad solo dentro de su núcleo familiar. Se estableció un espacio de dominio comercial de unos tejedores sobre otros.

Durante estos años, los pobladores encontraron en estos procesos una opción por mejorar sus condiciones de vida (dadas las dificultades del sector agrícola y artesanal); por esto, los migrantes que se desplazaban a ciertos sectores, buscaban en esos sitios, espacios de trabajo para otros miembros de su familia. De este modo, el fenómeno social iba creciendo, afín a las experiencias que se transmitía a otros miembros de la comunidad; se propagaba la idea que en otros sitios se podía conseguir un mejor salario.

Bajo esta noción otros querían desplazarse, pues, como lo establece Appadurai (2004), la imaginación impulsa cambios en el modo de pensar y en las decisiones que se acogen sobre la migración. Actúa “como una fuerza social constitutiva del mundo actual cuyos efectos se observan en la conformación de nuevas identidades” (Appadurai, 2004 en Coloma, 2010, p. 65).

Estos procesos migratorios mutaron la estructura de la familia y por ende de su unidad productiva; reorganizando las obligaciones al interior del hogar. La mujer, al permanecer sola en la comunidad mientras los hombres se desplazaron, debió enfrentar no solo las tareas domésticas tradicionales sino, además, las productivas; reproduciendo así la fuerza de trabajo potencial y afectiva. A este fenómeno se sumó “la desvalorización del estatus femenino” que surgió “como consecuencia de la introducción del esquema de valores de la sociedad blanco-mestiza” (Poeschel, 1988, p. 115); ante el cual, el hombre, como parte del aparato productivo, ejercía poder y autoridad sobre su esposa ‘ama de casa’, reforzando una estructura patriarcal. Hecho que, obviamente, era contradictorio a la realidad que vivía la mujer al interior de su comunidad (y que más adelante se vería reflejado en algunas pinturas sobre el tambor), pues ella asumía prácticamente todo el trabajo en la población. Finalmente, podemos señalar que a la mujer le correspondió, además, en este período, “ser la responsable de la transmisión de los patrones tradicionales de conducta (...) re-

crear tradiciones, costumbres, relaciones e interrelaciones, formando y transformando la conciencia de su grupo (...) se convirtió en un soporte ideológico del núcleo familiar” (Poeschel, 1988, p. 122). Con tal precedente, durante la segunda mitad del siglo XX, las mujeres (ante todo, las madres salasacas) impulsaron ciertos cambios culturales, pero al mismo tiempo, pusieron límites a los procesos de aculturación que se vivían. Este fenómeno ubicó a la mujer en un papel protagónico en cuanto a la reapropiación de los motivos gráficos tradicionales y le permitió en la década de los ochenta incursionar en nuevas prácticas artesanales.

3.1.1. El tapiz salasaca en Otavalo

Aunque el número de pobladores que se desplazaron hacia Otavalo fue sumamente reducido, incluimos en este apartado una descripción de cómo este tipo de tejido se trasladó hasta esta población y estableció residencia en la misma hasta la actualidad. Debemos citar, en este caso, que los pocos artesanos que inmigraron hacia este sector lo hicieron voluntariamente, fruto de los intercambios comerciales que habían entablado con pobladores de este sector caracterizado por el comercio de sus artesanías, ante todo textiles. Otavalo, territorio de la provincia de Imbabura, al norte del Ecuador, es el espacio donde habita el pueblo indígena otavaleño, uno de los grupos que más ha logrado difundir su folclor, sus prácticas culturales y sus productos artesanales, a través de sus constantes flujos migratorios.

Las prácticas textiles son parte de las arraigadas tradiciones de este pueblo, que hasta mediados del siglo pasado era reconocido por la confección de casimires (cuya elaboración sería aprendida varias décadas atrás). Sin embargo, la creciente tecnificación de la industria, y el avanzado desarrollo textil del territorio limítrofe colombiano hicieron que esta producción artesanal no pudiera competir en el mercado.

En 1951, el Programa Punto IV auspició la creación del *Centro Textil de Otavalo*, bajo pedido del entonces presidente Galo Plaza. En este espacio, y tal como sucedió en otras comunidades indígenas, los miembros de esta organización capacitaron técnicamente a varios artesanos en procesos de tintura de lanas, del mismo modo, introdujeron nuevos telares con el objetivo de que se pudieran elaborar casimires más anchos. También, “se instaló una sección para el tejido de alfombras y un taller de carpintería para la producción de los nuevos modelos de telares” (Jaramillo, 2010, p. 36).

En 1954, en el marco de la II Exposición de Artes Manuales organizada por la CCE, el Centro Textil de Otavalo expuso varios de los artículos que realizaban. Entre estos productos se encontraban “casimires, chales, telas para cortinas y manteles, telas para vestidos de mujer, etc.” (Jaramillo, 2010, p. 37); aunque lo presentado en esta muestra fue laureado, el proyecto del Centro Textil no prosperó. En ese mismo año Jan Schreuder, dentro de su proyecto con el IEAG, incluiría a varios artesanos otavaleños quienes trabajaron junto a artesanos salasacas en el taller que funcionaba en Quito en la CCE.

Según señalaba Raúl Salinas, en su artículo *Manual Arts in Ecuador*, Schreuder consideraba que no existía futuro comercial en la producción de casimires, pero, en contraparte “existía un enorme mercado potencial de exportación (...) para un cierto tipo de tejido que es de buena calidad e incorpora diseños autóctonos estilizados para encajar en interiores modernos” (Salinas, 1954, p. 319); como se describió previamente, Schreuder era

partidario de enseñar a indígenas de diversas comunidades un nuevo tipo de tejido que tuviera precisamente fines comerciales.

El mismo director de este proyecto, en referencia al trabajo efectuado en Otavalo, señalaba que debido a la condición de haber sido “por décadas un artesano con sentido comercial, (...) ha ido perdiendo algo de sus facultades creadoras, que otros indios conservaban notablemente porque no se dedicaron, como ellos, al comercio obligado de sus artículos” (Schreuder, 1955, p. 163).

Bajo estas premisas, dentro de proyecto que dirigía el artista holandés, se recuperó una técnica de tejido usada en la época incaica, con la cual los salasacas aprendieron a elaborar tapices, mientras que los otavaleños “a adornar (...) las prendas denominadas ‘ponchos motivos’” (Jaramillo, 2010, p. 39). En el caso de los dos grupos indígenas conocieron esta nueva técnica de tejido incorporando motivos arqueológicos precolombinos.

Unos cuantos artesanos otavaleños aprendieron, también durante esta etapa, la elaboración de tapices y alfombras, pero esta se convirtió en una práctica destacada del otro grupo indígena, que con los años logro difundir este conocimiento a casi toda su población masculina. La destreza que poseían para la elaboración de este nuevo producto hizo que, rápidamente, los otavaleños se interesaran por esta manufactura comercial. Inició entonces un intercambio, que se mantiene vigente hasta la actualidad, entre los artesanos de los dos pueblos.

En los primeros años de este intercambio, durante la década de los sesenta, los otavaleños llegaban a Tungurahua para adquirir los tapices al por mayor y a precios muy económicos para luego comercializarlos en sus ferias. Posteriormente, establecerían su propia industria de tapices copiando los diseños y el modo de trabajo de los salasacas (Poeschel, 1988). Para que la producción del tapiz se pudiera desarrollar en Otavalo, varios indígenas se trasladaron a este territorio para enseñar esta técnica a algunos artesanos. Este hecho fue rechazado por la mayoría de los tejedores, pues, con el incremento de la producción del tapiz en Otavalo, aumentaría la competencia y les restaría los ingresos provenientes de esta actividad.

Otavalo era ya un sector con alta presencia de turistas extranjeros, gracias a la difusión que el pueblo había logrado, principalmente en los EE. UU., durante la presidencia de Galo Plaza²², y al ser hábiles comerciantes, lograron obtener mayores ventajas con la venta de este producto frente a quienes les habían enseñado el oficio. En el texto *Weaving and dyeing in highland Ecuador* (Rowe, Miller & Meisch, 2007) se muestra una imagen de Lynn A. Meisch tomada en 1984, en la cual se aprecia a un artesano salasaca utilizando un telar de pedal y algunos tapices terminados en su taller ubicado en Otavalo.

En nuestro recorrido por la Plaza de los Ponchos de este cantón de Imbabura, logramos constatar que la mayor parte de tapices que ahí se expenden contienen exactamente los mismos motivos que se venden en Tungurahua. Según recuerda el Sr. Cesar Conejo (uno de nuestros informantes claves) cuando comenzó la relación comercial entre estos dos sectores de artesanos indígenas operó entre ellos un sistema de trueque. Los artesanos entregaban tapices y a cambio de Otavalo llevaban principalmente ponchos y bufandas; aunque este tipo de intercambio no duró mucho tiempo dando paso a un proceso de compraventa del tapiz.

El Sr. Conejo (2018) nos manifestó que, aunque en la actualidad, la mayor parte de tapices que se venden en este sector son desarrollados en el propio poblado estos trabajos corres-

ponden a aquellos que poseen motivos más sencillos (el motivo que más acogida tiene es conocido como las chismosas). “Los tapices de mayor complejidad aún se realizan en Salasaca” (Conejo, 2018) bajo pedido. Y, siempre será posible notar la diferencia entre el tapiz tejido en los dos sectores, debido a los detalles del acabado y porque el nudo del tapiz salasaca es más compacto y, por tanto, de trama más saturada que el caso del tejido otavaleño. Este mismo informante nos indicó que la mayor parte de los artesanos que trabajan en la Plaza de los Ponchos no saben tejer tapices (realizan otro tipo de textiles) y se dedican exclusivamente al comercio, como en su propio caso. Este hecho se evidenció en nuestro recorrido por el sector, al conversar con los comerciantes, pues de todos los casos que abordamos únicamente dos artesanos (Rafael Perugachi y Manuel Guaján) reconocieron y demostraron con imágenes el saber realizar este tipo de tejido.

En este sitio, se nos informó también que años antes del proceso de dolarización ecuatoriano el tapiz se vendía en mayor proporción (hecho que coincide con lo ya expresado por los salasacas). Los principales compradores eran de los Estados Unidos, Alemania y Japón; sectores hacia los cuales se exportaba gran cantidad de tapices. Este hecho cambió a partir del año 2000 cuando los costos de los materiales para elaborar los tapices se elevaron. Según nos indicaron, estos mismos compradores extranjeros ahora prefieren adquirir este tipo de artesanías en Guatemala y México donde sus costos son más económicos.

A pesar de que la actividad textil en Otavalo se ha industrializado (desplazando sobre todo a los artesanos manuales, de casimires, bufadas y sacos), como lo señala Jaramillo (2010) los tapices decorativos, adquiridos por el mercado turístico seguirán teniendo una producción manual, pues la técnica usada no permite que este tipo específico de trabajo sea realizado a máquina. En la actualidad el vínculo comercial entre los dos pueblos se mantiene, y en su mayor porcentaje sigue basado en la venta del tapiz.

3.2. Los salasacas en Galápagos. Del traslado forzoso a la condición de colonos (1980 - 2018)

Aunque el desplazamiento de estos habitantes empezó a fines de los años 60's, como resultado de la crisis que afectaba a los sectores del campo y la baja rentabilidad que se obtenía por la venta de las artesanías; fue en la década de los años 80's, que el desplazamiento de los salasacas hacia Galápagos se hizo más evidente y la migración interna adquirió mayores proporciones.

La propuesta de salarios más elevados, frente a los que se ofrecía en otras partes del país fue el principal motivante para esta oleada migratoria, desde las planicies áridas de la sierra hacia la Región Insular. Los primeros en migrar a las Islas Galápagos apoyaron a “la construcción de obras de infraestructura y de casas (...) los mayores trabajaban como albañiles mientras que los más jóvenes como peones” (Poeschel, 1988, p. 59).

La forma de organización de este proceso migratorio fue similar a como se habían dado los traslados anteriores.

Los migrantes “pioneros” en Galápagos, formaron redes familiares y de amigos que luego han facilitado la incorporación de nuevas personas a este flujo, el

que se mantiene incluso en la actualidad. (...) los hombres cuando se van por primera vez a las islas lo hacen solos, pero una vez que se encuentran bien instalados recurren a la reunificación familiar (Coloma, 2010, p. 91).

Desde los años ochenta, la movilización a Galápagos fue constante, aunque, inicialmente se trataron de migraciones estacionales –forzadas por la necesidad de resolver problemas económicos– luego, muchos de estos migrantes establecieron su residencia en las islas y asumieron la condición de colonos. Sin embargo, estos habitantes regresan a la comunidad en sus épocas festivas, la mayoría intenta estar presente al menos en Carnaval y en el Día de Difuntos. Por esta razón, los residentes mestizos señalan que durante estas épocas las islas se quedan vacías, porque los indígenas se van.

Según datos presentados por Diario El Comercio, en la edición del domingo 2 de octubre de 2011, se señalaba que “En Galápagos, un 17% de los habitantes proviene de Tungurahua, especialmente de la etnia de los salasacas. En total, aquí han sido censados 1.166 indígenas, que tienen una residencia permanente en las islas”. Posteriormente, el Instituto Nacional de Estadística y Censos INEC presentaría los resultados del Censo de Población y Vivienda Galápagos 2015, donde se informaba que la población residente en las islas, que provenía de la provincia de Tungurahua, era de 3.043 habitantes que representaba el 12,1% de la población.

La presencia de esta comunidad indígena es evidente, sobre todo, en las Islas Santa Cruz y San Cristóbal. En ese lugar, actualmente, una de las actividades principales de los pobladores originarios de este grupo étnico es el comercio de artesanías. En sus locales es posible observar la venta de los tapices, aunque los motivos que se encuentran en los mismos reflejan grandes transformaciones frente a los diseños considerados autóctonos. En estos se retrata la fauna y la flora insular.

Tal como lo señala Acha (1981b), conforme al devenir histórico y las transformaciones en los modos de relación entre el hombre con la naturaleza, en función de la urbanización de su habitat, los objetos naturales van perdiendo importancia; por esto fácilmente se deja de lado las referencias del sitio de origen.

Por medio de los diálogos que mantuvimos con informantes claves, en la isla Santa Cruz, se puedo rastrear las transformaciones en las prácticas culturales y productivas de los nativos salasacas en las Islas Galápagos a partir de 1980.

Un primer cambio cultural se relaciona con el uso de la indumentaria. La mayoría de los indígenas que habitan en las islas no usan con frecuencia su vestimenta tradicional; no obstante, sienten recelo de que sus familiares en la comunidad los vean sin usar su traje autóctono. Este fenómeno se pudo constatar en nuestros recorridos de campo, pues ninguna de las mujeres con quienes conversamos se dejó fotografiar el mismo día del diálogo si no, a posterior, usando su vestimenta tradicional. Las mujeres más jóvenes incluso demostraban cierto temor de que sus padres las pudieran ver “con vestimentas comunes”. En el caso de los hombres parece más frecuente mantener el uso del poncho negro sobre otra vestimenta más apropiada para el trabajo en la zona.

Con este hecho, se desconocería uno de los significantes místicos y culturales marcados en su vestimenta. Tal como lo mencionaban Peñaherrera y Costales (1959) el uso de los colores oscuros en la vestimenta los protegía del “mal del arco”²³; mito que está asociado a

las actividades que se realizan dentro del espacio geográfico Salasaca, y por lo cual se evitaba el uso de colores claros, expuestos directamente al ambiente. En función de las condiciones climáticas, sería lógico entender que, la estructura de la vestimenta tradicional es apropiada para un clima frío; muy diferente al de una zona costera situada a nivel del mar; lo cual motivaría este cambio. Empero, si consideramos la opinión de Thornstein Veblen, por medio de su “*Teoría de la clase ociosa*” (1899), la emulación es el rasgo distintivo del comportamiento de la sociedad moderna; y en un nuevo ambiente el individuo termina adecuándose a esta nueva condición.

En contraste, también cabría acoger la opinión de Simmel (1903, 1905) quien describiría como una muestra de resistencia a la sociedad capitalista (de inicios del siglo XX), el uso de un determinado tipo de vestimenta, por medio de la cual las personas se esfuerzan por mantener su identidad. Lo que se pudo notar cuando nuestras informantes claves decidieron que en los registros fotográficos les permitiéramos usar su vestimenta tradicional; de modo tal que las posturas personales discuten con el contexto general, ubicando al estilo vestimentario como es una expresión directa de la individualidad, y en su caso específico como un reconocimiento de su identidad cultural.

El uso de la vestimenta tradicional, tanto en hombres como en mujeres, se recupera en Galápagos en las fechas en las cuales la comunidad se reúne para recordar en este sitio eventos que son especiales para el pueblo, y en los cuales participan aquellos habitantes que no logran retornar al territorio continental.

Nuestras informantes manifestaron que cuando inició este proceso migratorio se mantenía el uso de la vestimenta nativa, pero esta de a poco se fue perdiendo; lo cual contrasta con los indígenas otavaleños que también viven en Galápagos y de quienes dicen, nunca han dejado de usar sus prendas autóctonas. Los indígenas que viven en las islas consideran que el trabajo efectuado por la “Asociación del Pueblo Salasaka” (con sede en Santa Cruz) ha motivado que se retome el uso de la vestimenta tradicional.

Frente al abandono parcial de un rasgo cultural comunitario, en contraparte, las mujeres mantienen la actividad del hilado en estas islas. Durante el transcurso del día y en diferentes puntos de la ciudad se las puede observar portando “la lanzadera y la *millma*” para elaborar los ovillos de hilo. Este material, según nos describieron, no se vende en Galápagos, lo elaboran exclusivamente para enviarlo a su pueblo destinado a la confección de sus *bayetas* y *anacos*.

En cuanto a las prácticas textiles, según conocimos, cuando los primeros colonos se establecieron en las islas, y este espacio se convirtió en un centro de atracción turística, reconocieron el potencial que existía para la venta de sus artesanías. Entonces llevaron algunos telares hacia Galápagos; la preparación de la lana se hacía en su comunidad y era trasladada lista para ser usada en los improvisados talleres montados inicialmente en Santa Cruz. Los primeros tapices que aquí se elaboraron mantenían los mismos diseños del tapiz que tradicionalmente se tejía en la propia comunidad.

Con el incremento del turismo los motivos fueron variando y se incorporaron los elementos que aluden al sector, esto con la finalidad de adaptarse a las exigencias del mercado que buscaba tener un recuerdo de la zona. Este cambio gráfico se dio en los años noventa, período en el que aún se tejían tapices en este sector. En la actualidad, algunos artesanos conservan sus telares en Galápagos, pero estos escasamente son usados. Ahora todos los

tapices se elaboran en Salasaca (incluso algunos en Otavalo) y desde ahí se envía al territorio insular para su comercialización.

Algunos de los artesanos que confeccionan tapices con motivos sobre Galápagos nunca han viajado a este territorio. Ellos reciben fotografías del sector, de su flora y su fauna y a partir de esas imágenes realizan su interpretación. Existen representaciones tan singulares dentro de estos soportes, que permiten apreciar un proceso de hibridación entre los motivos que reflejan a la zona andina y otros con rasgos asociados a la fauna insular, que teniendo de base un paisaje de la sierra incorpora una especie zoomorfa que contiene rasgos similares a una fragata y un piquero al mismo tiempo.

Este tipo de cambios, expresados en el tapiz, no solo obedecen a condicionantes del mercado. El hecho de mantener en muchos de sus tejidos asociaciones hacia el territorio de origen o el uso de elementos vinculados a su identidad cultural son un reflejo de las condiciones cambiantes que deben enfrentar los migrantes en estos procesos sociales.

Estos productos artesanales que son parte de las expresiones culturales visuales de este pueblo, como señala García Canclini (2005), se producen, circulan y se consumen en el marco de una historia social específica. De este modo, a través de estas representaciones visuales se puede dar lectura a procesos concretos, en los cuales los referentes culturales se van modificando con el tiempo; combinándose con influencias externas, o incluso, dejando de lado ciertos aspectos que ya no son necesarios, en un nuevo escenario, para su grupo de origen. Interpretando los términos de Urrutia (2009), se trata de un proceso permanente de reinención de tradiciones, de las cuales no puede desprenderse su vínculo hacia el mercado.

Pues, como lo expresa Eagleton (2017) –citando a Marx– ningún modo de producción previo en la historia resultó ser tan híbrido, diverso, inclusivo y heterogéneo como el capitalismo. Nada hay más inclusivo que la circulación de mercancías y su desdén por las distinciones. Su intercambio ha borrado fronteras, derrumbado polaridades y mezclado categorías, claro está, solo para aquellos que tienen posibilidad de adquirirlas.

3.2.1. Incorporación de motivos afines a la Región Insular en el tapiz

Una vez que se produjo esta migración hacia Galápagos, poco a poco los colonos empezaron a trabajar en su producción artesanal. Aunque la venta del tapiz se mantiene, se han incorporado en su repertorio otro tipo de productos artesanales, incluyendo piezas en cerámica y madera, que en su mayoría son elaborados por otros artesanos que no pertenecen a la comunidad.

En nuestro caso, centramos el análisis en las transformaciones que operaron sobre las representaciones visuales expuestas en el tapiz, se han registrado las adaptaciones gráficas encontradas en este soporte, evocando, en algunos casos, el sentido anterior de su iconografía, aunque, sus significaciones simbólicas se hayan roto en función de la incorporación a otro sistema sociocultural.

En los tapices, que hacen alusión al territorio insular, es posible encontrar obras que guardan semejanza con la flora y la fauna endémica. En estas representaciones los rasgos estilísticos autóctonos, en su mayoría, han desaparecido. Con el pasar de los años, los artesanos han intentado que, en estas representaciones, las similitudes hacia el objeto señalado sean más evidentes. Por tanto, las formas son volumétricas, intentando guardar

las proporciones particulares de cada elemento, aunque no en su conjunto; y variando la cromática en función de utilizar las tonalidades de sus referentes naturales.

Si estudiamos estos cambios, desde la postura de Baxandall (1978), puede decirse que estos nuevos motivos surgen a través de un proceso biológico, en el cual la observación de un objeto permite construir la visión particular de las cosas.

Los elementos representados en estos tapices se construyen sobre la base de las semejanzas con sus referentes. Foucault (1968) describe cuatro tipos de semejanzas esenciales: *convenientia*, *aemulatio*, *analogía*, *simpatías* (conveniencia, emulación, analogía y simpatía); para el caso, recuperamos los conceptos de emulación y analogía, pues consideramos que estos están presentes en las obras salasacas.

Dice Foucault “hay en la emulación algo del reflejo y del espejo; por medio de ella se responden las cosas dispersas a través del mundo” (1968, p. 28); es decir, elementos que se encuentren separados en el espacio pueden ser reflejo unos de otros. No obstante, en la emulación, las dos figuras permanecen inertes, y se oponen. “Sucede que una sea la más débil y acoja la fuerte influencia de la que se refleja en su espejo pasivo” (Foucault, 1968, p. 29). Esta idea encierra el proceso mismo de la transformación del tapiz, rebasando incluso sus componentes gráficos. Demuestra el proceso de cambio que asumen los artesanos de un sector al establecerse en otro, muy distinto al de su origen; a pesar de ello, reflejan su nueva realidad.

En cambio, la analogía se expresa en la propia gráfica tejida sobre el tapiz, pues en esta se “superponen la *convenientia* y la *aemulatio*”, de este modo es una semejanza en la estructura presente entre dos cosas; la analogía es reversible y polivalente, y desde estos puntales nace la universalidad de su aplicación. El poder de la analogía es gigantesco, puesto que no se basa en las similitudes visibles de las cosas; “basta con que sean las semejanzas más sutiles de las relaciones. Así aligerada, puede ofrecer, a partir de un mismo punto, un número infinito de parentescos” (Foucault, 1968, p. 30).

Por analogía entonces se construyen la mayor parte de las gráficas sobre Galápagos expresadas en los tapices. La idea principal llega a los tejedores a través de fotografías y en muchos casos, sustentadas por relatos; desde aquí, estas ideas ya no se asemejan entre sí, sino que más bien, se representan y se citan unas a otras, satisfaciendo de este modo las formas de expresión humanas.

Sin importar entonces el soporte sobre el cual se expresan las ideas, se puede asumir que “allí donde hay discurso, las representaciones se despliegan y se yuxtaponen, las cosas se asemejan y se articulan” (Foucault, 1968, p. 302), y de este modo surge una nueva forma de expresión estética, que el caso de los salasacas se gesta por la convivencia en un nuevo contexto geográfico. Bajo este proceso social se van formando los nuevos componentes visuales de la representación gráfica.

Considerando ahora la definición marcada en el Diccionario de Estética, una “representación” es la “percepción o imagen que ofrece la apariencia perceptible de un ser del cual la representación es equivalente” (Souriau, 2010, p. 947). Y, dado que las representaciones visuales no son reflejos exactos de su modelo, en estas, el creador adecua su estilo, respetando el sentido, pero variando la forma por medio de un proceso que puede comprenderse como la interpretación personal y única de la realidad que se busca representar.

En este proceso de creación de motivos, de acuerdo con Goodman, cada autor “(...) selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza y construye. No se trata de reflejar tanto como de recibir y construir” (Goodman, 2010, p. 23) esta nueva interpretación con rasgos propios. Por esto, Alfredo Cid (2010) considera que a través de las representaciones visuales es posible trazar un recorrido que va de la identificación de los elementos plásticos, su modo de expresión, hasta llegar al significado, asignado por su creador.

Bajo esta base teórica, analizamos entonces, algunas de las producciones que contienen motivos insulares. Una de estas imágenes representa un paisaje con la fauna y flora de Galápagos; esta es una de las muy variadas interpretaciones que los tejedores hacen sobre este sector. Aquí los signos son más figurativos, guardando proporciones entre los animales encarnados e incluso estableciendo volumen y contrastes en la definición, elementos plásticos básicos que *a priori* constituyen la nueva etapa de representación del tapiz.

A pesar de que cada uno de los tejedores que envía su obra hacia Galápagos hace su propia construcción, desde los referentes gráficos personales con los que cuenta, no podemos dejar pasar la analogía de algunos de estos trabajos con la obra gráfica primigenia de M. C. Escher.

Si asumimos la postura de análisis iconográfico de Hadjinicolaou (1981), podemos señalar que la fase prenatal de estos tapices se asocia con la obra de Escher denominada “El quinto día de la creación”. Aunque no existe ningún registro específico de que esta serie (en la que se interpreta el libro bíblico de Génesis) haya sido tomada como inspiración para desarrollar estos tapices, tampoco se puede desconocer que varias de las xilografías de este autor fueron conocidas por los tejedores desde los años sesenta a través de los voluntarios del Cuerpo de Paz. Este hecho abre la posibilidad de que en algún momento hayan asumido esta obra concreta de Escher como uno más de sus referentes visuales.



Figura 10. Tapiz con paisaje de Galápagos y “El quinto día de la creación” de Escher. Fuente: Archivo realizado por la autora FRDI N°103 / descarga libre en red.

En contraste, ante la posible utilización de conexiones ajenas a los orígenes estéticos del pueblo, se analiza la hibridación de motivos insulares, con motivos andinos que provienen del tapiz conocido como “zamora”.

Como se señaló, a partir de 1990 las representaciones visuales sobre el tapiz empezaron a cambiar, incluyendo fauna y flora endémica del sector. En este tapiz, conocido como “zamora de Galápagos”, se representan animales, aves, peces y plantas de la Región Insular; no obstante, se adicionan elementos antropomorfos e íconos asociados con el diseño andino. Para comprender los cambios dispuestos en esta producción nos remitimos al análisis efectuado sobre el tapiz Zamora. La descripción que efectuamos sobre este motivo obedece a los relatos que varios tejedores nos contaron en las visitas de campo. Sin embargo, cuando consultamos a los comerciantes de la plaza del pueblo sobre el significado de este tapiz (uno de los más se reproduce), en la mayoría de los casos, dijeron desconocer su significado solo saben que es un tapiz de origen incaico.

El tapiz conocido como zamora, o también llamado calendario místico andino, relata para los salacas las etapas de la vida (aunque en ocasiones también lo asocian a las propiedades curativas y medicinales que presentan tanto plantas como animales); es una referencia de la conexión que debe existir con la naturaleza e incluso con los dioses. Si bien, en el tapiz zamora existe una gran cantidad de íconos independientes, todos se articulan para contar una historia que se lee desde la parte inferior. Por medio de este recorrido se describen las etapas que el ser humano atraviesa en su vida.

La primera fase representa la época del nacimiento y del contacto que tiene el nuevo ser con los animales domésticos: el gato, el perro y más animales de menor tamaño; así como también, durante esta etapa, surge una conexión con los padres y por medio de ellos con las experiencias místicas y religiosas que guían al pueblo. Se incorpora como nexo un signo escalonado que referencia el paso a un siguiente estadio de la vida, la niñez, donde se conocen otro tipo de animales de mayor tamaño y que son parte de la naturaleza circundante e incluso referencian a la selva. Bajo esta idea se proyectan venados, elefantes, tortugas y monos (ninguno de estos propios del sector de estudio). Posteriormente se retrata la adolescencia. Esta etapa se simboliza por dos pájaros compartiendo una rama (que recuerda el enamoramiento); también, se incorporan motivos concernientes a las flores o al jardín de las frutillas (motivo que está presente en las fajas). Los animales que siguen, entre ellos un burro, una vaca y un búho simbolizan la etapa de la juventud en la que el carácter cambia y se define. Entre los pobladores este periodo es conocido como “la edad del burro”; el búho es una forma de referenciar como un ser humano se ciega ante ciertas ideas. Por último, las aves dispuestas en la parte superior se vinculan a la edad adulta, a la madurez representada por su vuelo; mientras que el esqueleto de un pájaro simboliza la vejez y la muerte.

Este relato guarda muchas coincidencias con lo que recuerdan los pobladores de mayor edad, aunque, en los tejidos que se hacen, cada tejedor aumenta o disminuye el número de íconos en función del tamaño del soporte. Los artesanos informan, asimismo, que este es uno de los motivos más antiguos que se teje y que su procedencia viene desde la época incaica. Sin embargo, aunque el relato sobre este tapiz aún intenta ser trasladado de generación en generación, no ha sido posible rastrear los orígenes gráficos del mismo en las culturas precolombinas y preincaicas.

En la comunidad se dice también que este tapiz es conocido con este nombre en analogía con una bebida tradicional ecuatoriana, que se elabora con el calostro de la vaca, haciendo, de este modo, referencia a los orígenes de una nueva vida.

A pesar de este hecho, es imposible no asociar esta nomenclatura con la imponente producción de tapices flamencos que reposan en el Museo de la Catedral de Zamora - España, en los cuales, aunque con estilo gótico y con temática mítico-religiosa, también se narran historias bajo la presencia de múltiples personajes.



Figura 10. Tapiz “zamora”. Fuente: Archivo realizado por la autora / FRDI N°031- 001.

Aunque en el “zamora de Galápagos” se intercalan elementos insulares junto con algunos de los motivos de rasgos andinos presentes en el tapiz original; la esencia simbólica que se expresa en el motivo zamora se pierde, pues en este caso, ya no existe ninguna narrativa sobre las etapas de la vida. El motivo zamora de Galápagos da cuenta de una mezcla ecléctica de íconos y estilos que muestran la transición de una forma de expresión más abstracta hacia una más naturalista.

Para cerrar este punto analizamos otra posible influencia, que, además, habría sido uno de los motivantes para incorporar estos elementos insulares en el tapiz.

Como se refirió en el punto anterior, aunque, en un primer momento la producción de los tapices se desarrolló en Galápagos, varios factores de influencia hicieron que esta actividad se suspendiera en el sector. Desde entonces, como una alternativa para su elaboración, desde las islas se empezaron a enviar fotografías y diseños que contenían interpretaciones de la fauna y flora endémica (hechas por los artesanos que vivían allí) hacia los tejedores en la región continental para que ellos los tejieran. En estos bocetos se determinaba incluso el color de las obras.

La imagen de estos tapices es comparada con la secuencia de íconos (inspirados en la fauna de Galápagos) que desarrolló, con propósitos personales, el artista Peter Mussfeldt, en 1975. El resultado de este proyecto serigráfico con “diseños turísticos” fue una línea de camisetas sobre las Islas Galápagos, “las cuales llamaron la atención a nivel mundial por sus diseños y su colorido de los animales” (Valencia, 2014, p. 256). Estas prendas elaboradas bajo la idea de ser *souvenir* realizado en el Ecuador, como forma de aprovechar el turismo de la zona, lograron una gran difusión mundial.

Mussfeldt (2018 - entrevista) no considera que la creación de sus íconos sobre Galápagos haya influenciado la incorporación de este tipo de motivos en el tapiz. Y aunque se puede determinar que no existen similitudes estilísticas entre el trabajo de este artista alemán y las formas expresivas de los artesanos salasacas; tampoco se puede desconocer el hecho de que, este proyecto pionero y su gran difusión durante la década de los setenta, impulsó a muchos otros creativos a tomar esta como una opción viable para el desarrollo de productos turísticos en la zona. En el caso del tapiz salasaca, la incorporación de estos motivos afines se potenció recién en los años noventa.

3.3. La crisis económica de fin de siglo y los movimientos migratorios salasacas. La nueva asociación de rasgos estilísticos externos y la concepción del “artista tejedor”

Como se describió al inicio de este capítulo, durante los últimos años de la década del noventa e inicios del año 2000, el panorama social ecuatoriano, estuvo marcado por una dramática crisis político-institucional y económica que desencadenó la estampida migratoria más fuerte hasta ahora conocida en el país. Para fines del siglo XX el Ecuador “sufrió el retroceso económico más severo en América Latina” (Acosta, 2006, p. 196). Varios autores (Acosta, 2000, 2006; Larrea, 1997, 2004; Ramírez y Ramírez, 2005) han analizado los sucesos que desencadenaron la crisis política de fin de siglo y la subsiguiente dolarización de la economía ecuatoriana, así como, el modo en que estos procesos orillaron un desplazamiento masivo, principalmente hacia España, Estados Unidos e Italia.

En líneas generales podemos señalar que una acumulación de hechos, que partían desde el mal manejo económico del país, sumados al conflicto bélico con el Perú en 1995, más la devastación natural que provocó el Fenómeno del Niño entre 1997 y 1998, y la crisis financiera internacional de finales de los noventa, se conjugarían como antesala de este fenómeno migratorio masivo.

Uno de los hechos más nefastos para la población ecuatoriana fue el proceso de “salvataje bancario”, impulsado por el entonces presidente Jamil Mahuad, y su posterior decreto de “feriado bancario y congelamiento de los depósitos” que los ciudadanos poseían en las entidades financieras (Ramírez y Ramírez, 2005). Durante los últimos meses de 1999 el Estado se dedicó a salvaguardar los intereses del sector financiero, incluso de aquellos bancos que habían quebrado, en un verdadero acuerdo “oligárquico-mafioso” (Ramírez y Ramírez, 2005, p. 61), por medio del cual, le correspondió a la población asumir los costos de esta crisis.

En los primeros días del año 2000 se decretó la dolarización de la economía ecuatoriana. Sin un modelo claro en sus inicios, pero promocionado como un proceso que significaría “un cambio revolucionario” para el país (Acosta, 2000, p. 10) que entró en vigor el 9 de enero; aunque, según Acosta (2000), no representaba una transformación, sino la radicalización del modelo neoliberal.

Esta nueva crisis, que afectó la globalidad del sistema nacional, profundizó el escenario de pobreza de los trabajadores, debido a los elevados niveles de desempleo y de subempleo, y la imposibilidad del Estado para generar empleos estables; ante esta situación muchos ecuatorianos vieron en los mercados laborales del primer mundo, la única salida a este conflicto. Según los datos presentados por Acosta (2006) se estimaba entre 300 y 500 mil personas que emigraron desde el Ecuador durante esta etapa. Ramírez y Ramírez (2005) evidencian los datos de desplazamientos antes y después del anuncio de la dolarización:

(...) antes de la crisis de 1999 los movimientos migratorios fluctuaban en treinta mil. Ya en 1998 el proceso despegó con 45.332 emigrantes, se duplica para el siguiente año, 108.837, y llega en el 2000 a su punto más alto en toda la historia con 158.359 salidas registradas (Ramírez y Ramírez, 2005, p. 70).

Este fenómeno, sin duda, incidió profundamente en las transformaciones posteriores económicas, sociales y políticas del país. Las remesas que luego enviaban los migrantes al país (principalmente desde España) se convirtieron en el segundo rubro de ingresos estatales, después de los petroleros. Este proceso de emigración, durante el primer lustro del nuevo milenio, encubrió, en parte, la reducción del desempleo en el país; en “2001 disminuyó a un 10% a mediados de año, luego de que entre octubre de 1999 y febrero del 2000 subió al 17%” (Acosta, 2006, p. 196).

Aunque se consideró que la dolarización a la postre estabilizó la situación nacional, este hecho no se habría concretado sin la participación de los miles de emigrantes que desde el exterior mantenían a sus familias dentro del territorio ecuatoriano. Se estima que, en este proceso, en todas las familias ecuatorianas, al menos un miembro emigró. La población indígena no estuvo exenta de esta situación; sin embargo, en el caso de los indígenas, sobre todo de Otavalo y Salasaca, este fenómeno permitió procesos de construcción identitaria particulares. “La valorización que se hace, sobre todo en países europeos de los rasgos de “autenticidad” de los migrantes indígenas, es aprovechada por esta población como estrategia en su proyecto migratorio que comprende la comercialización de artesanías y música” (Coloma, 2010, p. 52).

En el *Diagnóstico sobre la movilidad humana en la provincia de Tungurahua* se registran datos sobre la migración de pobladores salasacas, desde los inicios del 2000. “Las rutas para ir hasta España fueron: Quito-Lima-España y Quito-Bolivia-España, esta última que se utilizó como una vía alterna debido a la relación histórica del pueblo Salasaca con este país andino” (Coloma, 2010, p. 53). Según los datos de este informe de movilidad, este proceso migratorio dinamizó la economía de la comunidad, lo cual se pudo apreciar por medio de la adquisición de bienes y la inversión en cooperativas de ahorro, que incluso establecieron sucursales en Otavalo y Galápagos (Coloma, 2010), sectores de concentración de este grupo indígena al interior del país.

Aunque el aporte de los migrantes fue valioso para ayudar a superar los conflictos económicos; en contraparte, se manifestaba que “la emigración ocasionó que la gente cambie la forma de hablar, de vestir, que se aleje de la comunidad y adopte costumbres diferentes” (Coloma, 2010, p. 53), aspectos ciertos, sobre todo en la población juvenil. Este proceso generó varios conflictos en torno a la identidad cultural del pueblo.

El concepto de identidad cultural da cuenta del “sentido de pertenencia” a un grupo social (Molano, 2007); sin embargo, este no es un concepto fijo, puesto que se nutre individual y colectivamente de la influencia exterior. La identidad tiene como base “el conocimiento, reconocimiento y apropiación de la memoria histórica; de un pasado común” (Zaragoza, 2010, p. 153), de este modo, los orígenes identitarios pueden ser reconstruidos o reinventados, pero, a pesar de los agentes externos que actúan sobre él, tiene una presencia permanente en el imaginario individual y colectivo que llevan implícitos esta esencia histórica. Por esto, se vuelve necesario desentrañar el nuevo y complejo sistema que se presenta en las “formas de interacción y de rechazo, de aprecio, discriminación u hostilidad hacia otros en esas situaciones de asidua confrontación” (García Canclini, 2005, p. 37), puesto que con frecuencia las personas modifican su estilo de vida al situarse en un nuevo contexto; hecho que en el caso de los migrantes se constituye incluso una acción de supervivencia.

No obstante, los intercambios que se generan fruto de las migraciones permiten acumular experiencias culturales que son conjugadas con las que previamente poseía la persona que se desplaza, logrando de este modo reinscribir simbólicamente sus expresiones. Mientras una frontera separa geográfica y políticamente diversos contextos, al mismo tiempo, abre espacios de comunicación que se transforman en una zona de vínculos en medio de las diferencias.

Con estos fenómenos migratorios, adicionalmente, se multiplica la cultura visual de un individuo, y en muchas ocasiones, incluso de su comunidad, por medio de los registros que este comparte con sus allegados; traslada un conjunto de imágenes diferentes a las de su medio, pero unidas al ser producidas y reproducidas socialmente.

Recordando que los migrantes ecuatorianos se desplazaron, principalmente, hacia ciudades consideradas polos de desarrollo, su cultura visual mutó. La visualidad a la que estuvieron expuestos comprende el conjunto de formas visuales –que son sugeridas, reproducidas o resistidas por el espectador– poniendo en evidencia la acumulación incierta y caótica de imágenes que surgen de un sinnúmero de fuentes. Estas imágenes al poseer infinitas percepciones demuestran que actualmente vivimos en un espacio de construcción y de deconstrucción visual constante.

Este fenómeno visual tiene su sustento, según la opinión de García Canclini (2005, p. 22), en “dos rasgos del pensamiento teórico posmoderno: la exaltación indiscriminada de la fragmentación y el nomadismo”. Empero, quedarse solo en una de las aristas de esta versión fragmentada del mundo aparta al individuo de las perspectivas macrosociales necesarias para comprender un sistema que se transnacionaliza cada vez más. El nomadismo actual obedece precisamente a la configuración del mundo, en el cual la movilidad humana (por un sinnúmero de factores) es inevitable.

Sin embargo, el proceso de transformación de los significantes en función de la circulación de elementos culturales, por medio de interrelaciones, es precisamente lo que en la actualidad nos permite asimilar el cómo ser interculturales. Cada uno de los procesos

socioculturales conlleva significados, los cuales son recibidos, reprocesados o recodificados. Dentro de su procesamiento no se pueden eximir las relaciones de poder específicas de su contexto, en pro de identificar quiénes disponen de mayor fuerza para modificar la significación inicial.

La transformación de significantes culturales, sin lugar a duda se acrecentó por medio de los procesos asociados a la globalización, lo que a su vez demandó que esta modificación conceptual trascienda el alcance nacional o “étnico” con el que antes se lo asociaba, a fin de incluir las nuevas relaciones interculturales. En este escenario, se construyen los objetos culturales actuales, incluidos en estos las artesanías, las cuales, si bien, se producen en función de una demanda ajena, existe la posibilidad de que en algunos casos sus creadores puedan reconstruir simbólicamente estas piezas y puedan guardar en ellas nuevas significaciones, que permitan destacar su cultura de origen.

Según conocimos por intermedio de nuestros recorridos de campo, de los salasacas que emigraron en este periodo la mayoría no se dedicaron a actividades relacionadas con la artesanía, no obstante, se reconoce que este proceso permitió que la comunidad ampliara su visión en cuanto a ciertas restricciones que mantenían sobre este tipo de desplazamientos. Señalamos en este punto, además, que un buen número de artesanos han podido trasladarse fuera del territorio nacional, y participar en eventos de capacitación o ferias textiles, donde han logrado exponer el trabajo que realizan, principalmente con sus tapices.

Estos intercambios también han contribuido a la incorporación de nuevos elementos plásticos en el desarrollo de sus obras, principalmente la definición de volúmenes y sombras en los motivos proyectados. Así mismo, estas interrelaciones han permitido que varios artesanos vayan diferenciando su obra, puesto que, si bien no dejan de lado el tejido de los motivos que podríamos definir como tradicionales en el tapiz, poco a poco empiezan a desarrollar colecciones exclusivas o motivos únicos, destacando la figura del “artista tejedor” (que se analiza en el siguiente punto).

Consideramos en este caso varios motivos creados en diversos periodos de tiempo, que por sus propias características no han podido ser incluidas en las descripciones estilísticas que se han ido abordando a lo largo de la tesis. Sin embargo, planteamos descripciones específicas que dan cuenta de una mayor permisión con referencia a las temáticas acogidas por los tejedores fruto de estos intercambios culturales.

Uno de estos motivos corresponde a una representación de los indígenas de Tababela, situados en provincia de Pichincha. Sin embargo, el atuendo, principalmente, la forma de los sombreros, y sobre todo el de uso femenino, se acercan más al pueblo Natabuela de la provincia de Imbabura. Aunque la definición exacta del pueblo indígena se vuelve compleja, lo interesante en esta representación es la búsqueda de mayor cercanía hacia la gráfica figurativa. Las formas presentan más rasgos orgánicos, por lo tanto, se alejan de las abstracciones y formas geométricas básicas. Se busca dar la idea de movimiento a través del dibujo y no desde la composición, que es un elemento tradicional en la gráfica salasaca. Adicionalmente, se incorporan detalles como el uso de sombras que dan la sensación de volumen y también se fija la idea de perspectiva por medio del tamaño de las formas, destacando la figura humana.

También, se estudia la representación de una figura femenina desnuda. En este tapiz, además, se agrega un elemento volumétrico correspondiente a una trenza sobre el soporte

tejido que genera un agregado en 3D (el cual se ha podido observar en otros tapices); estos elementos se incorporan una vez que la obra está terminada. En este caso, aunque las proporciones expresadas en la figura humana no son muy armónicas, es evidente que se busca lograr un nivel alto de figurativismo. Resulta ser un trabajo muy llamativo pues es la única representación de la figura femenina desnuda que se ha relevado. Y a pesar de que dentro de la comunidad no es muy bien visto el hecho de que la mujer se presente sin su traje característico, menos aún desnuda, nuestro informante señala que no existe ninguna oposición por parte de la comunidad para que se desarrollen representaciones de este tipo.

3.3.1. Las creaciones particulares, los “artistas tejedores” y el “diseño de autor”

En el marco de los intercambios descritos, desde los años 1990 y con mayor profundidad a partir de la primera década del siglo XXI, entre los artesanos de esta comunidad, se ha ido generando una tendencia que busca la diferenciación de los textiles por ellos realizados.

Aunque se continúan tejiendo los motivos “tradicionales” del tapiz y de los cuales se realizan múltiples reproducciones (en las que por lo general solo varía el color y los tamaños del soporte); ciertos tejedores empiezan a elaborar piezas únicas e incluso series de trabajo bajo un tema en particular.

Entre ellos opera la visión de distanciar su textil de la artesanía común y establecer por medio de sus tejidos piezas que sean catalogadas arte (desde la visión occidental del mismo). En algunos casos utilizan términos como “producción de autor”, “diseño de autor” y “artista tejedor” para describir su trabajo; estos conceptos son apropiados desde los campos del arte y también del diseño.

Ante este tipo de situaciones, García Canclini (2011) había planteado que dentro de las poblaciones étnicas no es fácil sostener afirmaciones que apuntan al hecho de que las relaciones sociales son siempre comunitarias y que la totalidad de sus costumbres y creencias son propias. García Canclini (2011) considera que dentro de estos grupos se tiende a restar importancia a las transformaciones producidas por la colonización y la modernización, así como, a los procesos de hibridación por la interacción con otras culturas, que ocurren en las migraciones, el consumo de bienes industrializados y la adopción voluntaria de formas de producir que atenúan sus diferencias tradicionales.

Sin embargo, en la actualidad, en medio de la multiplicidad de productos existentes en el contexto de un consumo globalizado, atesorar la identidad comunitaria, y más aún, establecer una identidad personal dentro de la propia comunidad, se vuelve una clave para destacarse y ser reconocible, como marca personal que realiza producciones originales.

El concepto de diseño de autor se sustenta en premisas similares. Es exclusivo, diferenciado, posee una identidad y una propuesta conceptual que lo hace único y deja de lado la producción en serie. A su vez, este concepto recoge ciertos postulados que han sido comunes en la producción artística occidental. Se destaca la autoría de las creaciones vinculadas a la estética, buscando mantener un estilo propio, sustentado en una coherencia conceptual. De este modo “el autor entrega los elementos esenciales con los cuales la autenticidad, la crítica y sobre todo la identidad quedan a merced de la sociedad” (Calvino, 2001 en Gómez, 2014, p. 61).

Así, el diseño de autor se sitúa dentro de una temporalidad específica y en función de la contingencia social que enfrenta el autor dentro de ese período de tiempo. Por esto, consi-

dera Gómez (2014) que la producción de autor permite desentrañar contenidos históricos que se pueden ver en relación con su contexto.

(...) realiza las experiencias acumuladas desafiando al lenguaje de forma constante, determinando la conciencia a un estado de permanente cambio y movimiento en las acciones y conductas del ser humano, otorgándonos la oportunidad de experimentar y observar las nuevas transformaciones en diferentes estructuras sociales que emergen de esta concepción (...) experimentando nuevas posibilidades de comunicación que se destacan entre muchas otras, demostrando que lo relevante del *diseñador de autor* es que está inserto en un sistema social (Gómez, 2014, p. 58).

La proximidad de este concepto, con el accionar particular de varios artesanos salasacas, da cuenta de que ellos buscan un espacio de distinción, de autorreferencia y heterorreferencia, a través de la conversión de ciertos tapices en obras de arte tejidas.

Analizamos entonces la producción que se está realizando por parte de tres artesanos: Andrés Toribio Masaquiza, Franklin Caballero (*Whirak*) y Andrés Jerez (CURINDI), quienes han marcado una dinámica diferente a su trabajo frente al resto de artesanos, y quienes además han considerado en sus tejidos las influencias de otras obras y estilos acumuladas durante el transcurso del tiempo.

En la obra del tejedor Andrés Toribio Masaquiza se toma como base al paisaje, en el cual representa su visión de las costumbres del pueblo. Esta obra guarda un estilo plástico ingenuo que, sin embargo, combina diversas formas estilísticas. Desde los trazos más geométricos en las representaciones antropomorfas, propios de su estética tradicional, hasta los árboles situados de fondo, de corte minimalista, asociados a la obra de Peter Mussfeldt, y representaciones más figurativas de este mismo elemento. Existe una intención de generar volumen por medio del uso del color y, aunque, las proporciones no son muy armónicas está presente el concepto de perspectiva en esta obra.

Por otro lado, en las producciones del tejedor Franklin Caballero, fundador y director del Museo del pueblo Salasaka, quien firma sus obras bajo el nombre de *Whirak*, realiza representaciones míticas de la naturaleza humana, en el cual se asume la imagen cosmológica de los pueblos andinos; expresa el ordenamiento mítico del universo su modo de relación. Mientras que en otras de sus obras el modo de construcción de volumen por medio de la gradación de colores dispuestos en franjas que no solo brindan profundidad y movimiento, sino que, además, sitúan a esta obra en un marco de expresión más minimalista. Este tipo de tapices abandonan los rasgos ingenuos que estaban presentes en las primeras formas de representación del paisaje salasaca y se acerca más a los modernismos y las estructuras primarias.

Para finalizar, nos referimos a uno de los trabajos realizados en CURINDI, taller de tejeduría que mantiene el uso de las prácticas tradicionales para la obtención de la materia prima de sus tapices. Este espacio se apertura en 1990 (con el nombre de CURI INTI) pero, desde el año 2014, han buscado consolidar la marca CURINDI. Las obras consideradas en esta revisión forman parte de una colección particular, sustentada en un estudio arqueológico que se está realizando en este taller. En este caso, luego de la investigación arqueológica los

motivos recolectados son trasladados al tapiz, en el marco de una producción colectiva que suma las aptitudes de los miembros de este taller.

Los ejemplos citados permiten observar cómo se va desarrollando esta tendencia asociada a la definición artística de la obra, he incluso a la adaptación del concepto de diseño de autor entre los artesanos del sector.

3.4. Las representaciones visuales asociadas con fenómenos naturales: el proceso eruptivo del volcán Tungurahua

Baxandall en uno de los capítulos de su obra, titulado *El ojo de la época*, reconoce que, si bien, todo el fenómeno asociado a la lectura de la imagen inicia en el ser, al observar un objeto, mediante el cual se determina la comprensión que tenemos sobre el mismo, “es en este punto donde el equipamiento humano para la percepción visual deja de ser uniforme para todo el mundo” (Baxandall, 1978, p. 45). Pues, tal y como sucede hasta la actualidad, la preparación de las personas acerca de las categorías visuales para apreciar los elementos, sean estos naturales o producidos por el hombre, no surgen precisamente de la capacitación sobre el campo artístico, sino más bien, desde su vinculación a la supervivencia social. Acogiendo la opinión que (a mediados del siglo XX) establecería Guy Debord “las imágenes que se desprenden de cada uno de los aspectos de la vida se funden en un flujo común en el cual la unidad de esta vida no puede más ser restablecida” (Debord, 1995, p. 8). Las imágenes revisten todos los aspectos de la cultura actual, y estas imágenes no son sólo vistas, sino también leídas.

Planteamos estos antecedentes teóricos, para comprender esta transformación visual vinculada a un contexto social. En este punto, analizamos cómo el fenómeno eruptivo del volcán Tungurahua se recuperó en la expresión gráfica de este pueblo, durante los años finales del siglo XX y los primeros del siglo XXI.

En septiembre de 1999 se iniciaría un nuevo proceso eruptivo del Tungurahua que se prolongaría hasta el año 2006; aunque su actividad sigue latente. La última erupción se registró en febrero del 2016. Durante esta etapa, la constante caída de ceniza (que arrasó con varias hectáreas de tierras de cultivo) y los lahares que se originaron en el volcán, afectaron a la población de las zonas cercanas que debieron, en muchos casos, ser desplazadas. “Así, en 1999, esta actividad volcánica provocó la evacuación de 25.000 pobladores de Baños y miles de dólares en pérdidas económicas por este destierro forzoso” (Coloma, 2010, p. 92). Mientras que la erupción del año 2006 afectó a poblaciones de las provincias de Tungurahua, Chimborazo, Bolívar, Los Ríos, Guayas y Manabí.

En notas de prensa publicadas en diversos diarios del país, se establecía la cronología del proceso eruptivo y se resaltaba que durante este tiempo la permanencia en los sectores aledaños al volcán Tungurahua fue inestable. Aunque Salasaca no fue una comunidad damnificada directamente por estas erupciones, ni su población se desplazó durante esta etapa, el perjuicio por este fenómeno vino de forma indirecta. En primer lugar, porque la caída de ceniza destruyó tierras de cultivo, en segundo lugar, porque el turismo de la zona mermó, y, en tercer lugar, porque varios artesanos vendían sus productos en Baños (que concentra gran cantidad de turistas) ciudad que por períodos estuvo deshabitada.

El volcán Tungurahua, junto al cerro Teligote, por siglos, han sido considerados dentro de la mitología del pueblo, debida a que su territorio se asienta en las faldas de estas montañas. De estos sectores sagrados para la comunidad, se obtenían las plantas utilizadas en sus prácticas rituales, en su aseo personal y como materia prima para el teñido; además de ser los sectores donde la fauna endémica vivía. Sin embargo, de acuerdo con los registros gráficos recabados (y a pesar de que el Tungurahua ha estado activo constantemente), las representaciones en las que se relata este proceso eruptivo emergen alrededor del año 2000, es decir, posterior a la reactivación del 99.

En la localidad de Baños de Agua Santa, por ejemplo, en los lienzos que se exhiben al interior de la Iglesia Central, se retrata el temor de la población hacia la actividad volcánica y la entrega del pueblo a sus Santos augurando protección. En el caso de Salasaca, en el mural que actualmente existe en la iglesia del pueblo, también se representa al volcán en su estado eruptivo. En otros soportes que contienen elementos gráficos, como los tapices e incluso los tambores las representaciones de este fenómeno cobran interés en el siglo XXI. El paisaje empezó a representarse de forma temprana sobre el tapiz. Los motivos iniciales surgieron solo de la observación y la interpretación particular de los tejedores. Estas formas de representación, sin embargo, desde sus primeras etapas, se alejaron de los rasgos estéticos tradicionales presentes en las fajas y acogieron modos de expresión más occidentales. La presencia de altos contrastes, que es fundamental en los motivos expuestos en las fajas, y que deviene de conceptos que obedecen a la cosmovisión andina, no fueron considerados en los primeros tapices.

A mediados del siglo XX, los artesanos participaron en diversas acciones juntos a pintores ecuatorianos que desarrollaban su obra bajo el paraguas del movimiento indigenista. Paralelamente a este período, en el Ecuador, fue pregnante una corriente de arte naïf, marcada por aires indigenistas asociada al costumbrismo. Esta corriente puede observarse en la imagen siguiente sobre un paisaje salasaca ficticio, que en este caso resalta la unidad con otros pueblos indígenas. Un elemento que se destaca en esta representación es la forma del volcán cubierto de nieve. En algunas ocasiones, sobre este paisaje, los artesanos manifiestan que se trata del Tungurahua y en otras del Chimborazo. El motivo de este tapiz se popularizó y se reprodujo, casi íntegramente, hasta 1990.

En contraste, aunque el motivo presente en este tapiz se elaboraba desde 1980, la segunda imagen, es una reinterpretación realizada posterior a la erupción de finales de 1990. Las representaciones visuales del Tungurahua incluían una referencia a su actividad volcánica, hasta tiempo después su reactivación y erupción. A partir de los años 2000 la interpretación de este fenómeno natural se trasladada a las artesanías, pues no solo en el tapiz, sino también en los tambores se han encontrado referencias de este tipo.



Figura 11. Comparación del paisaje salasaca antes y después de la erupción del Tungurahua. Fuente: Archivo CURINDI FRDI N°37 / Archivo realizado por la autora FRDI N°112.

El modo de expresión del paisaje tejido es un medio de registro que contiene las transformaciones estilísticas que se han dado durante el período de estudio delimitado. Así, se examina otra forma de simbolizar el paisaje, con rasgos artísticos más afines a movimientos modernos, pero que, sin embargo, nos permite también conocer la visión de su autor sobre este fenómeno natural y sus consecuencias.

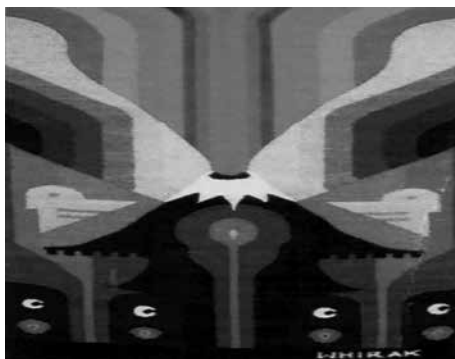


Figura 12. Paisaje sobre la erupción del Tungurahua. Fuente: Archivo personal de Franklin Caballero - FRDI N°068.

Franklin Caballero relata los cambios que la naturaleza impone en el ritmo de vida de la humanidad. La base compositiva de esta obra es geométrica; el movimiento se genera por el degradado tonal (dispuesto en franjas) que dan la sensación de volumen a las figuras del

cielo y la tierra. Esta intención difiere de los motivos tradicionales establecidos en las fajas, que son siempre planos, en 2D, y formados por altos contrastes.

Y, no solo en los tapices, sino también en los tambores se han encontrado referencias gráficas de esta etapa. Como ejemplo se expone un bombo pintado en el año 2002, en el cual existen varias modificaciones iconográficas en relación con las formas tradicionales de esta pintura. Empero, sobre este soporte se pinta un paisaje que proyecta el momento de la erupción. La expresión gráfica es figurativa, y acude a elementos como la perspectiva y el volumen para lograr mayor realismo en la representación.

La incorporación de este elemento asociado a un fenómeno natural da cuenta de la transformación que hacen los artesanos sobre las gráficas en función de su contexto, es decir, las condicionantes sociales o naturales son determinantes, en espacios temporales específicos, y se manifiestan en la visualidad del pueblo.

3.5. La gráfica del tambor; leves transformaciones, grandes significados

La música, para diferentes culturas, y con énfasis, para los pueblos indígenas no solo es una expresión de su identidad y de sus tradiciones; representa un espacio para salvaguardar sus costumbres, reforzar sus ideas e incluso mantener su lengua. La música está asociada con los ritos (festivos o religiosos), estos funcionan como un eje de articulación dentro del núcleo social, pues, por medio de sus prácticas lo cohesionan; el rito “inventa puentes entre el individuo y la colectividad, entre el ser mortal y los dioses” (Escobar, 2012, p. 233). Por esta razón, las prácticas rituales, en las cuales la música es preponderante, permiten conservar y reproducir valores específicos para un sector determinado. “El rito es arte social por excelencia” (Escobar, 2012, p. 235). Si bien, su práctica sobrecoge el nivel social, no tiene posibilidad de impulsar dinámicas concretas que transformen o transgredan su propio espacio de acción, su valía está dada por la repetición constante de su estructura a través del tiempo; se constituye, de este modo, en un registro de la memoria colectiva del pueblo.

En Salasaca, a lo largo del año, existen diversas celebraciones rituales que están vinculadas con sus orígenes andinos precolombinos, y de esta manera con el calendario agrícola. “(...) el calendario ritual rebasa el mundo de las manifestaciones, para abordar de manera profunda y sistemática el mundo de las representaciones. Entonces encontramos rituales de iniciación, rituales propiciatorios, rituales de agradecimiento entre otros” (GAD Salasaca, 2015). Sin embargo, entre sus prácticas rituales, ya desde mediados del siglo XX se pueden encontrar variantes sincréticas vinculadas con el catolicismo; por ello, es común observar que las celebraciones tradicionales empiezan o terminan con una misa en la iglesia central. Hecho que en algunos casos no es aceptado por los habitantes pero que, al menos hasta la actualidad, congrega a la mayoría de la población.

Entre las diversas festividades, descritas por varios autores (Peñaherrera y Costales, 1959; Scheller, 1972; Siles y Torres, 1989; GAD Salasaca, 2015), se pueden citar como las más representativas, y que agrupan a mayor número de pobladores, a: *Corpus Christi*, *Jatun Fiesta*, *Inti Raymi* en junio; *Octava de Corpus Christi*, *Chishi Octava* en julio; *Aya Marka* o celebración para los Difuntos, *Pendoneros* y *fiesta de la Capitanía* en noviembre; Alcaldes

o *Varayuk* y Caporales en enero. Además, son importantes las celebraciones de carnaval y Semana Santa.

En la mayoría de estas ceremonias, los alcaldes son responsables de organizar la participación de los grupos de música y danza que los acompañan. Los músicos que son parte de las conmemoraciones rituales colectivas suelen tocar el bombo y el pingullo²⁴; y aunque se trata de una celebración, la música tiene melodías tristes (Peñaherrera y Costales, 1959). Dependiendo del tipo de reunión, con la música que se genera usando el bombo bailan los novios, los padrinos, los danzantes, los alcaldes y otros; sin embargo, “las mujeres Salasacas jamás bailan en festividad alguna” (Peñaherrera y Costales, 1959, p. 102), los danzantes son únicamente hombres de la comunidad y tampoco se han encontrado registros de que las mujeres toquen algún instrumento musical dentro de estas ceremonias rituales.

Todas estas particularidades, constituyen una memoria de las costumbres y tradiciones (algunas de corte patriarcal) que se mantienen dentro del pueblo; las cuales, además, son trasladadas a las expresiones gráficas del pueblo. Como lo señala Ticio Escobar, en el caso de las culturas étnicas, “la eficacia de las formas estéticas no debe, por lo tanto, ser estimada desde su mayor o menor independencia de funciones, sino desde su mayor o menor capacidad de reforzar los muchos contenidos colectivos e imaginar la unidad social” (Escobar, 2014, p. 61).

Por esto, nos interesa particularmente analizar el bombo salasaca, ya que este no solo es un instrumento musical fundamental para el pueblo; se constituye en un soporte visual sobre el cual se expresan sus tradiciones arraigadas.

Este instrumento andino de percusión está formado por membranas de cuero de borrego que constituyen los laterales sobre los que se golpea. Cada lado posee un motivo específico pintado, y sus bordes son ajustados con cabestros (pedazos disecados de piel de vaca). Según indica Andrés Toribio Masaquiza, entre los elementos que el bombo lleva pintado figuran “danzantes, elementos de la naturaleza y el Taita Inti (Padre Sol)” (El Comercio, 2016).

Manuel Masaquiza, músico salasaca, menciona que hay dos tipos de bombos: el primero es para los danzantes de Corpus Christi. Es pequeño y cuenta con dibujos en la piel tensa, donde se golpea con un madero de 25 centímetros. El segundo es más grande y largo. Se utiliza en las fiestas ancestrales, como de los alcaldes, los negros, Inti Raymi (El Comercio, 2016).

Sobre el bombo de mayor tamaño se pintan motivos ornamentales tradicionales en cada lado. Aunque la gráfica se mantiene constante casi en la mayoría de las ocasiones, hemos podido encontrar variantes tanto en la estructura gráfica, como en las significaciones que se asignan a los motivos.

Otro cambio que se ha dado desde mediados de siglo XX está relacionado con el material usado para pintar estos motivos. Anteriormente, la decoración de los bombos se realizaba con tintes naturales obtenidos de las mismas plantas e insectos con los cuales se teñía la lana. Según nos relató Toribio Masaquiza (2018), en los primeros tambores que el recuerda, aún se usaba una tintura a base de agua conocida como “tinta morocho²⁵”, para la definición de los tonos negros; aunque luego se abandonó esta práctica y se empezó a usar

materiales sintéticos como la pintura de esmalte, que resiste por más tiempo la fricción que se ejerce al usar el tambor.

La pintura efectuada sobre este soporte ‘no convencional’ en campo del arte, tiene sus antecedentes en prácticas prehispánicas; además, es un símil del trabajo realizado por los artistas ingenuos de Tigua, que perennizan sus obras sobre la piel de borrego templada. No obstante, en el caso de las pinturas realizadas por estos artistas se han sucedido múltiples estilos, y se han abordado diversas temáticas, aunque en la mayoría de los casos aún recurren al realismo mágico para concretar su expresión.

Con estos antecedentes, nos disponemos a analizar los motivos tradicionales expuestos sobre el tambor, así como las variantes que han podido ser registradas en el transcurso de la investigación.

3.5.1. Las representaciones tradicionales pintadas sobre cuero de borrego

Las representaciones gráficas que son pintadas sobre los tambores constituyen en una muestra más de los motivos tradicionales de este pueblo. Su gráfica ha sido trasladada íntegramente, y también con adaptaciones, al tapiz. Los motivos son aprendidos de generación en generación, sin embargo, la pintura de estos es una práctica que sigue reservada para la población masculina.

No existe documentación gráfica exacta que permita conocer desde cuando se realizan estas pinturas. Empero, en la presente investigación hemos recabado fotografías e ilustraciones que dan cuenta que, desde los inicios del siglo XX, está ya era una práctica habitual entre los salacasas. Establecemos, entonces, la descripción tradicional de estos motivos pintados sobre los bombos, que se elaboran exclusivamente en la fiesta de Corpus Christi. En la cara del bombo que se golpea se encuentran graficados dos elementos zoomorfos en posición erguida; se trata en realidad de una representación de personas disfrazadas que tocan el arpa en una celebración. En todas las imágenes recolectadas la disposición de los personajes siempre es la misma; la figura de color negro toca el instrumento, mientras la de tonalidades amarillas la sostiene. Solamente, en una ilustración de Torres (1989) en la que se aprecia un bombo pintado en 1919, es posible observar la inversión de las figuras a los lados del arpa, aunque la forma de representación de los personajes es similar, y la distribución de sus funciones en torno al uso del instrumento es la misma.

Sobre el animal de color negro que se encuentra personificado en estas gráficas existen algunas opiniones. Para los esposos Costales, en el bombo usado en la fiesta de los alcaldes, se pintan “un arpa, un oso y un tigre” (Peñaherrera y Costales, 1959, p. 161), haciendo alusión a los disfraces más frecuentes de la reunión.

Según los relatos de nuestros informantes claves los animales representados son el *cuchi* (chanchito, animal introducido por los españoles y de crianza común en el sector) que toca el arpa mientras el tigre (animal de contacto con la zona amazónica) la sostiene. Pero, si consideramos la descripción realizada en los bocetos de los artesanos para trasladar al tapiz (Cap. 2) ellos se refieren a esta escena como “baile del tigre con el perro tocando arpa”. De este modo, existiría una tercera interpretación sobre el animal de color negro que es personificado tocando el arpa, en la pintura del tambor.

Los rasgos de esta figura no permiten distinguir si en verdad se trata de un oso, un chanchito o un perro; sin embargo, queda claro que esta representación evoca los disfraces usa-

dos en sus fiestas, en las cuales se evidencia el proceso de transculturación que surgió en la época de la conquista española. Representaciones similares pueden ser halladas en los bordados de los calzones Catatumba y Yerbabuena.

En esta cara del bombo, asimismo, se registra el año en el cual fue pintado; esto como una evidencia del período en el que determinado alcalde patrocinó la celebración. Por este motivo, además, el nombre de este personaje central y en muchos casos también el de su esposa –la alcaldesa– se escriben en el soporte de madera que define la estructura cilíndrica del tambor. Junto a las figuras principales se pintan también elementos ornamentales, los que a simple vista parecieran solamente llenar el espacio, no obstante, estas figuras también conllevan significados.

Mientras tanto, en la otra cara del bombo de Corpus (conocido también como tambora), se muestran los íconos tradicionales que evocan la fiesta de los alcaldes (*barayos o varayucs*). Estas estilizaciones representan al alcalde en traje festivo, a la alcaldesa o *Mama Alcalde* y a un *tushug* (sacerdote de la lluvia), un danzante con muy lujosos decorados en su traje. En el bombo, el danzante de Corpus Christi está representado rindiendo culto al cóndor de los Andes.

A este personaje central se lo encarna portando en una mano un sable corto (llamado desde la colonia alfanje) y en la otra mano una paloma. Tradicionalmente, se reconoce que los danzantes de Corpus (principalmente los de Pujili²⁶) portan en la mano derecha el alfanje, que representa a la flor del maíz; mientras que, en la mano izquierda llevan una paloma blanca que simboliza al Espíritu Santo (Cortés, 2017). Los danzantes durante su recorrido liberan el ave antes de ingresar a la iglesia, de este modo se expresa el sincretismo religioso entre las costumbres indígenas y aquellas asumidas durante la época de la colonia. Los danzantes salacas, sin embargo, suelen reemplazar estos dos elementos por pañuelos rojos que portan en sus manos. Aunque en la mayoría de las pinturas sobre los bombos se evoca al danzante de Corpus, y en sus manos estos dos elementos se encuentran invertidos, pues siempre el danzante lleva en su mano derecha un ave (que varía de color) y en la mano izquierda el alfanje.

El danzante es, sin duda, el personaje principal de estas pinturas. En sus orígenes, este ser estaba “encargado de realizar los rituales que ofrendaba a la *Pachamama* y que honraba al Cacique mayor, su accionar dentro de la fiesta cumplía la función de agradecer a los elementos y haber obtenido una buena cosecha” (Cortez, 2017, p. 108), principalmente del maíz elemento básico en la dieta andina.

Los elementos decorativos que acompañan a los personajes principales (al igual que en la otra cara del bombo) guardan significaciones específicas para los pueblos andinos de origen precolombino. Se suman signos que parecen representar plumas, adornos lujosos, monedas, flores, plantas e incluso espejos; todos estos elementos esquematizados, en realidad, constituyen parte de la indumentaria del danzante.

En los bombos, si bien se mantiene una idea general de las representaciones tradicionales, los rasgos estilísticos y los colores varían de acuerdo con el gusto del pintor que los realiza. Hay algunos trabajos en los que se resalta la figura con un fondo más limpio, mientras que en otros se busca decorar por completo el espacio, evitando blancos, incluso dentro de los personajes.

Tal vez, los signos que más se destacan, debido a su repetición constante son aquellos formados por la intersección de dos diagonales. Estas cruces tienen formas geométricas y orgánicas, están construidas en un solo elemento o por la secuencia de varios. En todos los casos se asocia con “el símbolo de los brazos cruzados” (Milla, 2008, p. 63) presente en muchas representaciones de las culturas de origen andino preincaico. Este símbolo conocido también como *ayni* evoca el concepto de reciprocidad o de encuentro, de la convergencia entre los opuestos; es en definitiva un emblema con el cual se busca lograr equilibrio.

Las representaciones tradicionales pintadas sobre el tambor se refieren a sus celebraciones y ritos, unos de agradecimiento a la tierra por ser fértil y otros reflejando las transformaciones que sufriera el pueblo desde la imposición de nuevos rasgos culturales (dominantes en la época de la conquista española) que con el tiempo se han ido fundiendo en sus prácticas. Para los pueblos indígenas, incluido Salasaca, estos cambios no arrancaron los orígenes de su cultura, solo la modificaron, “la conquista no fue la eliminación sino un nuevo momento de su historia” (Ayala Mora, 2008, p. 14). Y a través de diferentes recursos expresivos, en este caso estéticos, han logrado perpetuar sus costumbres, sus prácticas comunitarias y sus formas de identidad.



Figura 13. Diversas muestras del signo *ayni* en los tambores salasacas. Fuente: Composición elaborada por la autora.

3.5.2. Variantes iconográficas expresadas en el tambor: la pintura de los cambios sociales y culturales

Los fenómenos asociados a la transculturación son constantes. Existen períodos en los cuales la presión ejercida por una cultura hegemónica y dominante es tan fuerte que incluso logra parciales aculturaciones o la desintegración de otra cultura. No obstante, durante otras etapas, los cambios son sutiles, en ocasiones, se pasan por alto, se consideran como parte del desenvolvimiento normal de una cultura junto a otra.

La supremacía transcultural que aplica un sector sobre otro se refleja en las actitudes de las personas, en su modo de expresión, en su accionar dentro del colectivo social, y en cualquier tipo de producción (objetual o no; artística o ideológica) en las cuales se pueda evidenciar el sentimiento de ese momento específico.

De modo tal que “los procesos de transculturación y las hibridaciones, contienen bases fincadas en actitudes y referencias múltiples, variadas, movedizas y a veces contradictorias pero capaces de producir resultados evidentes en su constante movilidad” (Villalobos y Ortega, 2012, p. 45).

Para Ortiz (1995), por ejemplo, lo transculturado se presenta como un tercer elemento vivo que emerge desde la mezcla entre dos componentes desiguales. Pero, este tercer elemento no crea una nueva cultura, ni una nueva propuesta de arte, sino más bien, una variante compleja de su estado inicial.

Las partes implicadas en los procesos transculturales, en mayor o menor grado, son transformadas, dando paso a un nuevo reflejo de la realidad, que no puede ser analizado solo como la suma de elementos indistintos, ni como un collage caótico de eventos. Esta naciente muestra de expresión cultural acarrea particularidades que deben estudiarse de manera individual y dentro del conjunto de significantes que ahora conforma. Por lo expuesto, analizamos las alteraciones gráficas de los motivos tradicionales presentes en el tambor. Debemos puntualizar, que si bien, estos cambios en su mayoría obedecen a rasgos estilísticos, y cuya catalogación cronológica (por décadas) se realiza en el capítulo cuarto; en este punto centramos nuestra atención en una pintura específica, en la cual se proyectan variantes tanto ideológicas, de contexto, así como de estructura morfológica plástica.

Con esta imagen se coteja la representación tradicional de la cara del bombo que no se golpea con otra propuesta. Tal como se describió a detalle en el punto anterior, en esta pintura se suelen estilizar las figuras del Alcalde, la *Mama Alcalde* y el danzante. En este caso, sin embargo, se pueden apreciar grandes variantes iconográficas frente al motivo tradicional. Entre los cambios más relevantes que se aprecian se puede señalar la eliminación de la figura femenina representada por la *Mama Alcalde* y en su lugar la incorporación de la propia representación del músico que toca el tambor, con la ilustración tradicional sobre la cara del bombo que se golpea.

Además, el danzante principal o *tushug* en este caso es reemplazado por un bloque de tres danzantes que portan un alfanje, pero no una paloma. Estos personajes llevan pañuelos rojos, tal como lo han hecho históricamente los danzantes salacas. Otro cambio importante que se da en esta pintura (en torno a los danzantes) es que estos sujetos tradicionalmente eran representados usando alpargatas, mientras que en esta muestra usan calzado deportivo. En el motivo tradicional, los personajes están dispuestos sobre un fondo blanco con decoraciones alegóricas; en este caso se grafica un paisaje del sector. Se incorpora el volcán Tungurahua en pleno proceso eruptivo, más un arcoíris que es un símbolo tradicional en la cultura andina que conlleva significantes mitológicos y mágicos para el pueblo. Adicionalmente se incorpora una cruz, que si bien, por su ubicación a un lado del camino hace referencia al sector de *Cruzpamba* o *Chacanapamba*, los rasgos de este símbolo no reflejan la estructura de la cruz cuadrada andina, por el contrario, connotan un vínculo religioso cristiano.

Aunque se puede considerar que esta es una propuesta aislada, que no representa la Cosmovisión de todo el pueblo, o qué simplemente es una proyección de la fiesta tal y como se celebra en la actualidad; podemos tomarla como un relato de la realidad de este acontecimiento específico. Un cambio tan simple, como el tipo de calzado que se usa puede ser descartado del análisis asumiendo que el mismo corresponde solo a la necesidad de comodidad durante las extensas horas de baile. Empero, este mismo hecho permite analizar como la incorporación sutil al estilo de vestimenta de una cultura ajena entra en disputa con el mantenimiento de las costumbres tradicionales, pues el alcalde y el músico caminan descalzos.

Dado que las mujeres salacas no participan del performance que se efectúa en esta celebración y su rol es de acompañantes y espectadoras, se podría pensar que su eliminación de la gráfica y la incorporación de otros danzantes solo relata el acontecimiento específico. No obstante, al eliminar la representación femenina de la pintura, inconscientemente, puede respaldarse una actitud definitoria de roles dentro de la comunidad, en la cual el hombre posee un grado de superioridad sobre la mujer. Fenómeno que no está muy apartado de la realidad, pues, a pesar de que las mujeres se han ido incorporando, por ejemplo, a las actividades políticas, aún la participación de estas representantes es reducida. Las transformaciones asociadas a los roles dentro del hogar cambiaron en Salasaca alrededor de la segunda mitad del siglo XX, cuando su sistema comunitario fue permeado por las prácticas capitalistas. Este hecho fue analizado a profundidad por Poeschel en 1988; pero, en opinión de muchas mujeres salacas el machismo es un rasgo evidente aún en esta colectividad.



Figura 14. Pintura sobre un bombo salasaca. Fuente: Archivo realizado por la autora - FRDI N°131.

Finalmente, en torno a la composición y al estilo de la pintura, se puede destacar que esta es altamente figurativa, guarda proporciones, establece valores tonales y maneja luces y sombras que le permiten plasmar figuras volumétricas. La gráfica pintada sobre los tambores seguía siendo plana, en 2D guardando los rasgos estilísticos tradicionales de las fajas y los bordados, pero, en este caso no queda ningún rastro de esa estética propia del pueblo marcada por la abstracción. En esta obra se evidencia la necesidad de cumplir con los patrones de la plástica naturalista occidental, buscando la mayor definición posible de cada una de las formas.

A pesar de los elementos descritos que evidencian fuertes patrones transculturales, asumidos voluntariamente por el autor de esta obra, su resistencia hacia lo establecido por una cultura hegemónica se muestra en el tipo de soporte que utilizó para poner de manifiesto su opinión. El hecho de que esta pintura se haya realizado sobre un tambor, instrumento musical muy cercano a las tradiciones del pueblo, y cuyo espacio formal de expresión es la piel de un borrego, representa una ruptura frente a las estructuras occidentales para el desarrollo de la obra de arte. Pues, salvo algunas propuestas postmodernas, el lienzo pulido y suave dista mucho de la firmeza, grosor y aspereza del cuero de un animal.

Conclusiones parciales

Cuando se realiza un tejido de punto por trama, las mallas que lo construyen se forman horizontalmente, es decir, las conexiones entre los hilos son paralelas, y a pesar de que estos nunca se intersepan, si su proyección fuera infinita se volverían secantes.

La dinámica social que se dio en el pueblo Salasaca, a partir de 1960, transformó tanto su ecología objetual y su demoeología, que, al mismo tiempo, desencadenaron visiones alternativas en torno al legado subjetivo cultural de esta comunidad. Un fenómeno social trascendental durante esta etapa, para proyectar diversos cambios en el desenvolvimiento del pueblo, fue la migración. Derivada de conflictos políticos, económicos y sociales que se vivieron en el Ecuador, junto a los desplazamientos ocurridos a partir de la erupción del volcán Tungurahua, definieron variantes e incorporaciones gráficas sobre los tapices y los tambores.

Es decir, la migración (y los conflictos sociales que conlleva) se convirtió en el detonante de las transformaciones gráficas que se registraron durante este período, las cuales, a su vez, estuvieron asociadas a la modificación de ciertos elementos en la práctica productiva por medio de la cual se gestan las artesanías. De este modo, bajo el paraguas conceptual de la cultura estética analizamos la producción visual del pueblo durante ciertos hitos específicos considerados en este estudio.

Así, en primer lugar, se abordaron los cambios al interior de la comunidad durante los periodos de crisis económico-social, comprendidos entre las décadas de los 60 y 70, y que dejaron como resultado un éxodo rural, que en el caso de Salasaca, significó el abandono del oficio artesanal en muchos hogares. Quienes intentaron resistir los conflictos económicos por medio de la producción artesanal encontraron en Otavalo un mejor escenario

para la venta de sus productos, introduciendo en ese sector no solo el comercio sino también la producción del tapiz, cuyos motivos “clásicos” se elaboran allí hasta la actualidad. La esperanza de obtener mayores ingresos económicos durante los años 80’s hizo que un alto número de pobladores decidieran migrar hacia las islas Galápagos. Aquí laboraron en diversos oficios asociados a la construcción y la pesca, pero, paulatinamente, muchos retomaron en este nuevo hogar la producción del tapiz. Aunque, en este nuevo territorio, en un primer momento, los tapices que se realizaban y se comercializaban mantenían los mismos motivos que se tejían en la comunidad; considerando factores como las demandas del mercado, se fueron incorporando representaciones afines a la fauna y la flora insular. Esta metamorfosis visual no solo plasmó cambios estilísticos, además, representó el dejar de lado, o reconfigurar, ciertas significaciones atribuidas a sus expresiones gráficas.

Para finales del siglo XX la aguda crisis económica que enfrentó el pueblo ecuatoriano trajo como consecuencia una oleada migratoria masiva hacia varios países de Europa y hacia los Estados Unidos. Aunque, la población que emigró, en este período a los sectores señalados, no se dedicó directamente al trabajo artesanal, la visión del pueblo se modificó a partir de este fenómeno. En cuanto a la producción artística y artesanal, en las obras, se acogieron nuevos rasgos estilísticos externos y en varios artesanos surgió la posibilidad de destacar su tejido realizando creaciones particulares, únicas, vinculadas con los conceptos del artista tejedor y el diseño de autor.

Otra línea paralela que siguió la gráfica salasaca en su transformación estuvo motivada por el proceso eruptivo del volcán Tungurahua. A fines de 1990 en los tapices y tambores, por primera vez se definía con certeza la presencia de esta elevación natural en la propuesta gráfica y no solo en los relatos tradicionales del pueblo.

Sobre el tambor, en general, se han mantenido los motivos de pintura tradicional; empero, se han podido registrar ciertas variantes, no solo de composición y estilo, sino, fundamentalmente, de concepciones ideológicas, asumidas al interior del pueblo, como resultado de los procesos de transculturación en los que se ha visto involucrado.

Por tanto, podemos señalar que, durante estos hitos, la activación de ciertos rasgos culturales y el desarraigo de otros, obedeció a decisiones intencionales de los pobladores y de los artesanos, a través de las cuales, y dentro de un entorno geográfico y temporal específico, se seleccionaron ciertas construcciones visuales y se ocultaron otras. La mezcla de elementos indígenas, urbanos, rurales, hegemónicos y populares en estas nuevas muestras de la representación visual, son resultado de diversos procesos de intercambio que han definido la construcción intercultural actual del pueblo Salasaca.

CAPÍTULO 4: TEJIDO POR URDIMBRE

4. La representación visual salasaca y sus núcleos de producción simbólica

La producción visual puesta en escena por medio de las artesanías y las muestras de arte indígena y popular, durante el período comprendido entre 1960 y 2018, ha variado en re-

lación con fenómenos sociales y culturales, que se dieron como consecuencia de acciones político-económicas, que en estos años acontecieron en el Ecuador. Como corolario de estos hechos, las representaciones visuales expuestas en diversos soportes (fajas, tapices y tambores) se han renovado. En algunos casos, la transformación gráfica se ha reajustado o ha asimilado otro tipo de influencias que se expresan en su estructura morfológica (objetual y visual) y en sus rasgos estilísticos.

Con estas variantes la remembranza histórica guardada de algunos elementos se ha perdido. En contraste, las noveles construcciones artísticas, gestadas en este rango temporal, han adquirido nuevas significaciones, se han construido de modo holístico, adaptadas a los nuevos contextos en los cuales se producen, circulan y se consumen.

Conscientes de las transformaciones visuales que han operado en el periodo estudiado, y tal como se ha descrito en los dos capítulos anteriores, en muchas ocasiones la presión ejercida por el mercado ha sido un factor determinante. No obstante, la mayor parte de artesanos y artistas salasacas han innovado sus producciones ancladas a la memoria colectiva, mediante la readaptación simbólica expresada en sus productos, durante cada hito marcado en el estudio.

El lograr mantener esta “médula cultural” (Escobar, 2012) al interior de las producciones gráficas, ha sido posible por la cohesión interna de la propia comunidad. De este modo, las representaciones visuales, simplemente no denotan como tales un contenido simbólico, en el criterio de que tal forma simboliza algo, sino, más bien, por el modo de “articulación en un lenguaje constituido por símbolos de mayor o menor complejidad de abstracción” (Velandia, 1994, p. 23). Este lenguaje simbólico tiene validez y puede ser entendido dentro de un contexto específico y delimitado; en términos de Lotman (1996), dentro de la “semiosfera” cultural salasaca.

De acuerdo con la construcción teórica de este semiólogo ruso, “la semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis (...) la existencia de la semiosfera hace realidad el acto signico particular” (Lotman, 1996, p. 12). Es decir, la semiosfera es un espacio cultural, construido y delimitado (entendido no como un mecanismo, sino como un organismo), dentro del cual coexisten estructuras nucleares. Estos núcleos simbólicos poseen un modo específico de organización que es más homogéneo en el centro de su mundo semiótico, pero cuyos rasgos se van deformando cuando se desplaza hacia la periferia, debido al contacto de sus bordes con otras estructuras semiosferas culturales.

Cada uno de estos espacios culturales concretos, nombrados como semiosfera, posee un carácter delimitado que homogeniza su composición interna, pero, al mismo tiempo la vuelve individual ante las demás estructuras. Esta circunscripción posee un marco histórico-cultural y depende de la codificación específica que se fije; por esto “la frontera semiótica es la suma de los traductores «filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada” (Lotman, 1996, p. 12).

El límite fronterizo de la semiosfera se interseca de modo constante con las fronteras de otros espacios culturales, “en los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental” (Lotman, 1996, p. 14). Aunque los bordes de estas esferas culturales se cruzan permanentemente, también se

oponen unas a otras, estableciendo una disputa entre varias esferas, que en ocasiones hace que una de estas domine a la otra.

(...) un determinado espacio cultural, al ensancharse impetuosamente, introduce en su órbita colectividades (estructuras) externas y las convierte en su periferia. Esto estimula un impetuoso auge semiótico-cultural y económico de la periferia, que traslada al centro sus estructuras semióticas, suministra líderes culturales y, en resumidas cuentas, conquista literalmente la esfera del centro cultural (Lotman, 1996, p. 15).

De este modo, la cultura presente en una determinada semiosfera no solo produce su organización interna particular, además, crea, oportunamente, un tipo de desorganización externa. La lectura de los fenómenos culturales, entonces, dependerá del punto en el cual el espectador se sitúe para observar la delimitación fronteriza de un espacio.

Tomando en cuenta que estos procesos son dinámicos, su propia estructura está basada en irregularidades, que surgen de la mezcla de los diversos aspectos que interactúan en ese espacio. De tal modo que, dentro de una semiosfera concreta, la jerarquía que se establece entre los textos y los lenguajes se fractura por su vinculación permanente y los sitúa en un solo nivel.

Sin embargo, la codificación que se realice en función de una semiosfera específica permitirá dar lectura a los procesos culturales que son más sólidos mientras más estén contenidos en esta esfera. Es decir, aquellos cambios culturales que surjan en los sectores de la periferia serán menos rígidos, más flexibles, unidos a procesos más dinámicos, en los cuales, la incorporación de rasgos foráneos (respecto a los homogéneos de la semiosfera) se desarrollarán de modo más rápido.

Debido a que la cultura es normativa, y que la serie de normas que posee definen a determinada sociedad; estas sociedades son el producto de un devenir histórico, político y social. La cultura se convierte, entonces, en una fuerza dinámica y activa en el seno de la vida social, cuya conformación es trasladada a los objetos materiales creados específicamente en ese sector.

Delimitamos así la semiosfera cultural Salasaca, dentro de un marco temporal que atraviesa la segunda mitad del siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI, y que geográficamente determina al centro de esta esfera dentro de su propia comunidad. Empero, consideramos una segunda esfera geográfica que surgiera desde los años ochenta, fruto de la migración hacia Galápagos.

Dentro de estos límites territoriales y epocales, el conocimiento de las prácticas y significaciones culturales asignadas por esta colectividad se despliegan en sus producciones visuales, las cuales, debido al contacto de esta semiosfera con otras (geográficas, históricas, personales, colectivas –del campo artístico y del diseño–) se transformaron morfológica, estética y simbólicamente.

Para arribar a esta conclusión hemos analizado las representaciones visuales (de las fajas, los tapices y los tambores), junto a sus núcleos de producción simbólica en correlación con los hitos determinados. Sin desconocer que este proceso se ha dado en el marco global

de construcción de una ecoestética latinoamericana, es decir, dentro de una realidad sico-social que cobijó también al territorio Salasaca en ese momento.

Dentro semiosfera cultural señalada, la realidad artística cambió no solo en función del consumo pues las variantes más importantes tuvieron motivaciones sociales y económicas. De este modo, la estructura artística visual, es decir, la relación objeto-sujeto (Acha, 1984), que se basó en la estructura material del objeto, mantuvo su médula simbólica.

No obstante, cuando se aparta el análisis semiótico y se concentra en el tratamiento de los elementos estéticos y morfológicos de los objetos artísticos producidos desde los sectores populares o desde los pueblos indígenas, suele hacérselo desde las posturas que surgen de la 'superioridad' del arte. En medio de visiones paternalistas y etnocéntricas que, generalmente, nacen desde sectores de artistas, que, sin ser parte de estas secciones específicas del pueblo, se orillan en la producción del arte popular. Con este sesgo, el arte, sobre todo generado por los grupos étnicos, debe permanecer inmóvil y debe ser un ejemplo pintoresco de un mundo arcaico.

Ante este hecho Escobar (2014, p. 134) manifiesta que, si se considera a la cultura como "un proceso vivo de respuestas simbólicas a sus propias circunstancias entonces cabe admitir que sus formas deben cambiar ante los requerimientos siempre diferentes de situaciones nuevas". Se comprende entonces que el arte popular puede conservar elementos tradicionales o incorporar otros. Así, la innovación de sus procesos o la apropiación y el uso de imágenes o nuevas técnicas se considerarán válidas "en la medida en que correspondan a una iniciativa de la comunidad, mientras que la más mínima imposición de pautas ajenas bastará para perturbar un proceso cultural, distorsionar sus formas y empañar su sentido" (Escobar, 2014, p. 135).

Bajo el contexto señalado, analizamos algunos casos gráficos específicos por medio de los cuales se puede leer cómo los procesos económicos - sociales y culturales, que en varias ocasiones desencadenaron eventos migratorios para el pueblo Salasaca, modificaron el núcleo simbólico de sus representaciones visuales.

4.1. La estética, la morfología y la significación de los motivos

Como se ha señalado, la iconografía desarrollada por los pueblos indígenas no es simplemente ornamental, al contrario, es desde sus orígenes una construcción completamente simbólica. Sus motivos tradicionales representan la unión entre el hombre y su entorno natural. En estas se continúan los ritos, las escenas míticas, la magia; que, aunque hayan perdido algo de espacio al interior de estas comunidades, siguen estando presentes, ya no como forma de explicar los fenómenos que acontecen, sino como un medio para transmitir legados, que incluso en la oralidad se han discontinuado.

4.1.1. La estética tradicional y los nuevos estilos

La estética tradicional salasaca puede dividirse en dos momentos: el primero que comprende la representación autóctona de origen ancestral andino precolombino, expuesta principalmente en las fajas; y un segundo momento definido por la representación tradicional de rasgos mestizos, presente en los bordados y en las pinturas de los tambores. Sin

embargo, dado que, dentro de nuestro período de estudio, en la producción artesanal se incorpora el tapiz como un recurso expresivo, el cual cobra importancia como muestra de expresión artística y cultural del pueblo; consideramos que en este soporte se expresan varios momentos estilísticos. Si bien, el tapiz surge acogiendo los rasgos de la estética autóctona, a partir de los años 60's se pueden encontrar claras definiciones estilísticas, así como híbridos de diversas tendencias en este artefacto textil.

En cuanto al análisis estético y estilístico autóctono de los motivos tejidos en las fajas, como se describió, su composición visual (y simbólica) está basada en las expresiones artísticas andinas precolombinas. Por esta razón, varios de estos elementos gráficos son muy similares e incluso idénticos que otros tejidos por pueblos indígenas del callejón interandino ecuatoriano, y de los grupos étnicos de otras naciones latinoamericanas. Su conformación parte desde la abstracción y la sustitución de un todo por sus partes, la cual se registra sobre un soporte físico tejido, en el que se destacan el contraste, pero al mismo tiempo la unidad de la forma y la contraforma, es decir, del fondo y la figura como base compositiva, a partir de la cual se interpreta el espacio.

Las estilizaciones son sencillas y en la mayoría de los casos el color está enmarcado por la línea. Sus representaciones se apartan del naturalismo, incorporan diversos grados de estilización, en los cuales la idea del volumen es descartada; por tanto, las figuras son planas. Estas formas se construyen a partir de módulos repetitivos y de franjas que son interrumpidas solo por el cambio tonal. Es evidente la superioridad de las líneas rectas, muchas de estas en diagonales. No se utilizan líneas orgánicas ni circulares. Se trata entonces de una composición rígida pero que conlleva al mismo tiempo movimiento; esta sensación es producida por las texturas visuales que se forman debido al cruce de las líneas en diversas direcciones.

En esta construcción estética tradicional se destaca la expresividad de la abstracción, por esto, a las formas se las despoja de detalles inútiles. Lo importante es resaltar la idea, tomar el elemento más significativo y de este modo construir el motivo. La mayor parte de los motivos son presentados de perfil, salvo el caso de las representaciones antropomorfas o las metamorfoseadas (entre personas y animales), las cuales se exponen mayormente de frente. Aunque en las fajas se proyectan varios íconos individuales, estructurados al interior de módulos cuadrangulares; en su conjunto estos narran historias. Se asocian a las leyendas, los mitos, las festividades; describen el poderío de ciertos animales y la trasmisión de sus características hacia los seres humanos.

Como se detalló en el capítulo segundo, la composición visual presente en este soporte posee una organización que podría catalogarse como geométrica, guarda normas de organización y distribución de los elementos que son afines a los conceptos cosmológicos, cosmogónicos y a la cosmovisión del pueblo Salasaca. En fin, esta construcción estética es compleja, pero se muestra de manera sencilla. Y aunque, este tipo de obras tienen muchos siglos de historia, si sobre estas se hiciera una lectura artística (desde la visión occidental), sin duda, la gráfica se ajustaría a los patrones del arte moderno, de la expresión minimalista y del retorno a las estructuras básicas.



Figura 15. Estética tradicional autóctona de origen andino.
Fuente: Archivo realizado por la autora - FRDI N°143, 150, 138.

El segundo momento de la estética tradicional salasaca se pone de manifiesto en los bordados de su indumentaria (pantalones, pañuelos, camisas y rebosos) y en las pinturas de los tambores; en donde la representación posee rasgos mestizos, acuñados desde la época de la Colonia Española. Aquí no solo se retratan íconos independientes que en su conjunto forman una idea. En los bordados y en las pinturas se narran escenas, se describen contextos y se definen épocas.

En este caso, la estética a pesar de mantener la abstracción y la simpleza de las formas abandona su base geométrica y lineal. Los motivos son menos estilizados, poseen líneas curvas, y se alejan de la figuración autóctona; buscan adquirir un cierto grado de naturalismo, por medio del cual unos seres son resaltados ante otros. El pavo real bordado es, sin duda, el motivo en el que la consideración por los detalles se magnifica. En estos bordados, aunque las figuras se mantienen planas, el uso de colores llamativos y diversos dentro de un mismo elemento hace que, de cierto modo, el concepto de volumen se empiece a mostrar.

En las pinturas de los tambores, con el paso de los años, cada vez más los motivos buscan alcanzar mayor realismo. La línea ya no demarca los planos, de hecho, la línea fronteriza desaparece y la luz y sombra son conceptos ahora incorporados para crear volumen. Sin embargo, en este mismo soporte existe una pugna entre la asunción de nuevos rasgos estilísticos y la protección de los autóctonos. En la cara del bombo que se golpea, los motivos personificados conservan su pintura plana tradicional. Ya no se usan solo los colores básicos. En la otra cara el color tiene variantes; presenta contrastes de tono, de valor y degradaciones. Incluso la mancha es diferente, ya no es libre, gruesa; está es más controlada, es corta y superpuesta. Este soporte se ha convertido en un híbrido de estilos, entre la pintura tradicional popular y una búsqueda plástica para adaptarse a los cánones occidentales, manteniendo dentro de la gráfica símbolos con ideas ancestrales.



Figura 16. Estética tradicional de rasgos mestizos. Fuente: Archivo realizado por la autora.

En cuanto al tapiz podemos señalar que su definición estética y estilística ha atravesado diversas etapas. Agrupamos sus transformaciones visuales en nueve momentos: la estética inicial, la de rasgos precolombinos, la estética abstracta y geométrica, la del paisaje arquitectónico, el estilo basado en la forma y la contraforma, la reinterpretación de los motivos tradicionales, los motivos de estilo insular, la estética figurativa naturalista y las creaciones de autor. Adicionalmente, aunque, este es un elemento transversal, desde los años 90's, la erupción del volcán Tungurahua es retratada en diversos soportes y su interpretación se adapta a los diversos estilos. Es decir, existen diferentes etapas estilísticas que se han sucedido en el tiempo contenidas en un mismo soporte textil. La interacción que se dio entre los tejedores y otros personajes vinculados a la producción artística (artistas, diseñadores, arquitectos, antropólogos, técnicos interesados en el trabajo textil) nacionales e internacionales, pertenecientes a diferentes esferas culturales, sin duda, permearon –en diversas proporciones– la semiosfera cultural salasaca, dando como resultado los rasgos estéticos mencionados.

Lo que hemos denominado estética inicial del tapiz corresponde al momento de introducción de este nuevo tipo de tejido entre los artesanos de la comunidad, cuando se trasladó a este soporte los motivos tradicionales de las fajas y los bordados, y por ende sus rasgos estéticos. Sin embargo, esta etapa de producción, al ser introductoria no fue preponderante entre los tejedores. Rápidamente se dejó de lado el tejido de este tipo de motivos y se incorporaron gráficas asociadas a las culturas precolombinas asentadas en territorio nacional.

En este segundo bloque asociado con la estética precolombina incluimos, además, de las gráficas nacionales (llamadas arqueológicas por la comunidad), los motivos que surgen desde las producciones andinas o preincaicas y aquellos motivos afines al diseño navajo. Aunque la incorporación de estos motivos no se dio por una sola influencia y en un mismo tiempo, los tres tipos guardan relación estilística dados sus orígenes. Consideramos para ello, la opinión de Marta Traba (2005), quien, aunque refiriéndose al arte latinoamericano, establece una división de la producción plástica por países en dos grupos: forma-

listas y emocionales. Traba define a los formalistas como aquellos que carecen de tradición precolombina, entre los que se sitúan Brasil, Argentina y Venezuela. Y los emocionales, en cuyas obras se expresa la carga formal de las expresiones precolombinas como sucede en las producciones de México, Perú y Ecuador (Traba 2005 en Valencia 2014).

El contacto con artistas y el conocimiento de las formas de expresión de otros pueblos, generó una nueva variante estética que aborda la representación abstracta y las formas geométricas. Las influencias específicas en esta etapa provienen de la obra de Peter Mussfeldt y la combinación de la gráfica andina precolombina geométrica y el diseño navajo.

La estética del paisaje arquitectónico comprende todas las obras que surgen tomando como base las pinturas de Leonardo Tajada. La transformación específica de la representación del paisaje en el tapiz se detalla gráficamente en la catalogación por motivos anexa a la tesis.

En quinto lugar, nos referimos a los motivos basados en la organización de la forma y la contraforma. En juego visual que nace desde la concepción de los opuestos en la distribución de los elementos; pero que se incorpora en el tapiz tomando como partida la reproducción, y posterior descomposición, de los grabados de M.C. Escher, junto con la introducción del concepto de “motivo gestor” que impulso el uso de formas expresivas asociadas al diseño en la composición.

En una siguiente etapa estilística la producción del tapiz está asociada a la propia reinterpretación de los motivos tradicionales, que como se señaló, fue un ejercicio con el cual se inició la producción de este elemento; sin embargo, estos motivos se dejaron de lado hasta los años 80's. Básicamente se retorna al desarrollo de un solo ícono en este soporte. Por lo general se volvió a tejer representaciones zoomorfas y ornitomorfas en este período.

Para los años noventa, los motivos del tapiz mutarían como resultado de la migración hacia Galápagos. Desde este período surgen las representaciones visuales con un estilo que denominamos insular.

Las diversas relaciones creativas que mantuvieron los artesanos con diferentes actores a partir de los años 60's, desembocaría en la construcción de una estética figurativa naturalista. Esta forma de expresión recoge las bases de la estética tradicional de rasgos mestizos, pero, tal como sucedió con la pintura de los tambores, su estilo se basa en las categorías estéticas marcadas por el arte occidental. Se pierde la abstracción, se recrea el volumen, las luces y las sombras, hay perspectiva, se busca que el reflejo sea más cercano a una visión concreta de la realidad. Se separan de aquella característica autóctona de su estética, mediante la cual un todo es sustituido por sus partes y, por el contrario, desean representar con menor grado de iconicidad sus ideas; como señalaría Lotman “las artes plásticas (y su germen semiótico potencial: el reflejo mecánico del objeto en el plano especular) crean la ilusión de la identidad del objeto y su imagen” (Lotman, 2000, p. 86).

Finalmente, a partir de los años dos mil, aunque no podemos asociar estilísticamente los rasgos de esta tendencia, catalogamos varias producciones efectuadas en esta etapa como diseños de autor. Si bien muchas de estas propuestas toman elementos de los estilos y las estéticas previamente descritas, en este período sus autores desarrollan creaciones únicas, que se apartan de la repetición serial que englobaba a los tapices en el campo de la artesanía. La transformación está en la idea y la concepción de la obra por encima de sus componentes plásticos. Estas producciones forman parte del universo de objetos artísticos y culturales realizados al interior de la posmodernidad; por esta razón, estas creaciones

“están funcionalmente asociadas a la práctica de la experimentación, más allá de los resultados estéticos que hayan producido, así como de la perdurabilidad en el tiempo de sus propuestas programáticas” (Valdés de León, 2010, p. 194).

Cada una de estas etapas descritas, por tanto, pueden ser analizadas estéticamente tomando en cuenta elementos cognositivos que son parte de la composición de las obras. No obstante, al estudiarlas debe considerarse que la capacidad analítica sobre una obra podría incrementar el disfrute estético, siendo también posible que extinga la experiencia entre aspectos puramente técnicos. Pues “al contemplar algo estéticamente, respondemos al objeto estético y a lo que puede ofrecernos, no a su relación con nuestra propia vida” (Beardsley y Hospers, 1981, p. 101); así la imparcialidad debe primar en los juicios que se emiten en función de los valores estéticos y no de relaciones personales que se asumen frente a este tipo de representaciones.

Al valorar las obras textiles salacas dirigimos nuestra atención al objeto en sí y a sus propiedades, desligando la relación que desde este objeto pudiera surgir con nuestras motivaciones personales o incluso las de sus propios creadores. En este caso, aunque el mismo concepto de imparcialidad sea campo de disputas en las apreciaciones estéticas; los momentos que hemos señalado, en torno a la estética expresada en el tapiz, toman en cuenta sobre todo los rasgos estilísticos y su modo de reinterpretación desde los sectores provenientes (en el documento íntegro de esta tesis se puede encontrar una catalogación gráfica de los momentos señalados).

4.1.2. La morfología visual salaca

Una vez que hemos descrito los diferentes momentos de la estética visual estudiada, situamos sus representaciones en el mundo de los objetos artísticos; de este modo, filtramos su materialidad en relación con sus significaciones y las valoraciones (culturales, identitarias y utilitarias) de estas producciones gráficas, dentro y fuera de su contexto particular, es decir, enmarcados en su semiosfera cultural.

Esto, comprendiendo que, si solo se analiza la representación visual desde criterios morfológicos no será posible comprender las dinámicas suscitadas al interior de los sistemas estéticos que componen la cultura visual del pueblo. Por esto, Acha (1981a) expresaría que el solo análisis morfológico de los objetos culturales (y por ende de sus representaciones artísticas), ha perdido vigencia, debido a su degradación hacia el morfologismo; destacando, únicamente la configuración anatómica del continente y no de las formas contenidas. De modo tal que si se prioriza este criterio al momento de analizar las representaciones visuales se concluye estableciendo una catalogación de formatos, estilos, épocas o incluso personajes que solo buscan destacar la idea de culto al objeto; desconociendo, así, las formas de producción particulares de los grupos indígenas o de aquellos que no encajan en la visión occidental del arte.

No obstante, el análisis morfológico imbricado a otros componentes permite comprender las reales dimensiones de la producción. Por ello, partiendo desde el registro de los procesos estéticos al interior del pueblo, procedemos a examinar la estructura morfológica de sus representaciones visuales, para tomar como base estos criterios en la relación simbólica que guardan estos motivos; es decir, considerando que la definición morfológica está anclada a una estructura funcional específica.

Cuando realizamos un análisis morfológico, nos concentramos en reconocer cuál es esa forma que compone al elemento seleccionado. La forma es un todo que es interpretado por medio de la lectura de sus partes; esta lectura, sin embargo, es intuitiva, y al igual que sucede con la valoración estética, será más o menos profunda en función de los conocimientos adquiridos por un observador en particular. Por ello, luego de receptor perceptivamente una forma, y de acuerdo con los insumos que poseamos para su lectura, se interpretan las analogías, se registran las similitudes, las oposiciones, los componentes mismos de la forma, por medio de una categorización y definición de escalas que varían según el fenómeno visual específico que se desee destacar.

Por lo tanto, se distinguen morfológicamente las partes que conforman el objeto visual, y de estas las relaciones que establecen, buscando partir desde los orígenes compositivos asociados a las formas y estructuras básicas. Es decir, encajando las partes en formas simples, de cuyo vínculo surge la forma total.

Corresponde señalar, que, para efectuar un análisis morfológico, es necesario, reconocer la propia estructura del objeto en el cual esta forma se encarna; de ser preciso, se realiza un despiece de la forma global para enlistar sus componentes y definir en cada caso las unidades de su estructura plástica, así como la función que cumplen en la estructura general. Para comprender la relación entre las partes y la totalidad de su forma establecemos relaciones de coherencia morfológica; es decir, determinamos la sintaxis formal que en este caso está presente en las representaciones visuales salacas.

La sintaxis formal obedece a una decodificación constante por medio de la cual elaboramos una nueva codificación que constituye el discurso visual. Por esta razón, “la construcción de la imagen visual necesita conocimiento y entrenamiento, ese conocimiento es pluridisciplinar, abarca de las distintas áreas de la cultura, principalmente en aquellas con eje en la visualidad; sus límites son permeables, se realimentan entre sí” (Romano, 2019, p. 85).

Entonces, la sintaxis expone una idea global a través de la selección de los rasgos fundamentales de la forma que nos permiten evocarla al prescindir de detalles complementarios. Aunque todos los motivos, independientemente, poseen síntesis gráfica, ningún elemento se percibe aislado; al observarlo, le asignamos un espacio dentro de la representación total. En el caso de las composiciones cobijadas bajo las estéticas tradicionales podemos resumir que la composición es recargada, casi con una ausencia de vacío en la proyección gráfica. Su base morfológica posee una gran carga geométrica, e imperan los conceptos de ritmo y armonía en la composición global.

En estas construcciones visuales (al igual que en la mayoría de las gráficas andinas precolumbinas) se forman por la unificación de elementos básicos: punto, línea, plano, textura, escala, entre otros, que permiten resaltar tanto la forma y la contraforma de la composición. La forma y la contraforma poseen un carácter reversible (como en los tapices teselados) y propician la percepción de las dos imágenes de forma alternada; aunque, la forma posee mayor identidad mientras que la contraforma es más indiferenciada (Romano, 2019). Empero, las formas se vinculan entre sí por condicionantes plásticas de coincidencia, distanciamiento, toque o adyacencia, superposición, penetración intersección, unión adición, sustracción, que son determinantes para la propia estructura formal en su conjunto (la aplicación gráfica de cada uno de estos conceptos se puede revisar en la tesis íntegra).

4.1.3. La significación de los motivos

A pesar de que para las comunidades indígenas sea indispensable mantener sus formas de pensamiento, ya que son precisamente estas concepciones del mundo las que determinan su identidad cultural; no es menos cierto, que sus modos de percibir y relacionarse con el entorno, no pueden permanecer impermeables a los cambios que los circundan. Si bien, el núcleo simbólico de su pensamiento se perpetúa, la puesta en práctica de estas formas de pensamiento en muchas de las rutinas diarias del pueblo no puede mantenerse.

Los intercambios, ya ampliamente descritos, que mantuvieron los artesanos con diversos actores sociales y culturales, no solo transformaron la representación visual del pueblo, además, mermaron la presencia de ciertos significantes culturales en sus producciones. No obstante, en la actualidad, al interior de este grupo hay quienes buscan rescatar los conocimientos olvidados con el pasar del tiempo y recrear varias prácticas culturales en un afán de mantener su legado histórico y solidificar la memoria colectiva que los unifica. Esta intención puede lograrse satisfactoriamente, pues si consideramos que las prácticas culturales de este pueblo conforman una semiosfera cultural específica “todo pedazo de una estructura semiótica o todo texto aislado conserva los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema” (Lotman, 1996, p. 17).

Debido a que la semiosfera es atravesada por muchas fronteras internas, específicas de los sectores que coexisten en su interior, los mensajes que se transmiten entre estas son asimilados, rechazados, reorganizados, en fin, generan nueva información, la cual vuelve a ser recodificada por quienes son parte de este contexto; de modo tal que este dialogo constante al mismo tiempo prefija el lenguaje y lo genera. Por tanto, sin una semiosfera cultural salasaca no puede funcionar su propio lenguaje simbólico, ni tampoco puede existir. Es necesaria la presencia de formaciones semióticas específicas que precedan la definición de este lenguaje y por tanto de sus significados. Empero, este proceso de autorreconocimiento cultural no tiene ninguna valía sino no es asumido por el grupo como un rasgo que se interioriza en su identidad.

La importancia, entonces, de las representaciones simbólicas culturales radica en la representatividad sociocultural que poseen, es decir, en la manera en que reflejan su concepción del mundo para los propios miembros de una colectividad. Por lo tanto, esta médula cultural no puede evidenciarse solo en la transmisión mecánica de la tradición; por el contrario, se sostiene y se recrea en un encuentro que congrega a diferentes actores (dominantes o no de la semiosfera específica) y también diversos contextos que van desde lo local hacia lo global, atravesados por una visión multiculturalista de los fenómenos, en los cuales, los intercambios son diarios y obedecen a relaciones cotidianas.

De este modo, la función de las representaciones visuales del pueblo salasaca rebasa los límites estéticos y morfológicos, y se asocia a la transmisión de significantes sociales. La función de los objetos que los contienen se vuelve polisémica. De este modo su función comunicativa y su forma se encuentran íntimamente ligadas, aunque, en estos casos, la forma no denote su función.

Dado que forma y función se relacionan, y que esta última (en este caso) no se vuelve tangible, su análisis además debe cubrir un enfoque sintagmático que permita establecer variables comunes con otros signos que podrían englobarse en su misma clase, de esta forma, también se descubren las relaciones que estos signos mantienen con su entorno sim-

bólico, dentro de una época determinada. El análisis simbólico y sintagmático en conjunto permite observar de forma general el fenómeno cultural en el cual ha sido desarrollada esta representación visual. Por medio de este análisis cultural se conciben los orígenes de los motivos y su transformación histórica anexada con la estructura sociocultural del momento. Este devenir histórico-cultural puede determinar la vigencia u obsolescencia de ciertas representaciones visuales, así como también, fijar las variables que han permitido su conservación, su modificación y hasta la eliminación de ciertas gráficas. Todo este proceso se realiza considerando las relaciones de producción, circulación y consumo específicos en las cuales surgieron estos objetos culturales. En síntesis, aquello que Stuart Mill (1831) nombró como “el espíritu de una época” se pone de manifiesto al reconocer la forma constitutiva y los significantes socio culturales de cada representación gráfica desarrollada, en este caso por los artesanos salasacas.

Aunque varias de sus construcciones conservan rasgos ancestrales y han transitado en la historia por cientos de años, resulta en muchos casos imposible intentar recuperar el modo de pensamiento de los creadores originales de estos motivos, no obstante, considerando los relatos orales que se han transmitido al interior de la comunidad es posible establecer un panorama general de las significaciones asignadas hacia algunos motivos. Ya en su momento, Peñaherrera y Costales (1959) señalaron que estos motivos giraban en torno a la escala zoológica, a los mitos, las leyendas y las festividades, que constituían una especie de “códices en que se hilvana la historia”. Al mismo tiempo establecieron una segmentación de los motivos, acorde a sus características culturales, definiendo dos categorías generales: 1. Motivos aborígenes puros, que contienen las representaciones zoomorfas simples y de carácter mitológico, y 2. Las representaciones mestizas, en las que se incluía motivos de las festividades religiosas cristianas y motivos con burlas hacia blancos y mestizos (Peñaherrera y Costales, 1959, p. 163). A estas consideraciones previas debe sumarse que en 1985 Hoffmeyer realizó una descripción de las características simbólicas atribuidas a las representaciones zoomorfas, ornitomorfas, antropomorfas y fitomorfas, presentes en los bordados salasacas; las cuales recuperamos específicamente en la categorización que establecemos en esta investigación.

Si bien las dos categorías establecidas por los esposos Costales permiten tener una idea global de la distribución de los significantes expresados en los bordados y en las fajas, no debe olvidarse que dentro de las *chumbis* también es posible hallar representaciones antropomorfas, no todas de rasgos mestizos, además de elementos geométricos que también poseen valor simbólico para el pueblo. Adicionalmente, si consideramos las representaciones tradicionales expuestas en las pinturas es necesario recordar que sobre estas se exponen signos de poder.

Desde una postura semántica, Pepe (2017, p. 25), propone una manera de agrupar a los motivos simbólicos aborígenes en: “Símbolos Pluviomágicos o Pluviolátricos (que incluyen serpientes y batracios); Símbolos de la tierra (escalonados, espiralados, cruciformes, dameros); y Símbolos de Poder (guerreros y felinos)”.

Con estos antecedentes, proponemos, entonces, que en el caso de las representaciones visuales salasacas, desde sus componentes simbólicos culturales, los motivos pueden ser agrupados en:

1. Motivos con significantes tradicionales autóctonos, que incluyen representaciones:
 - Zoomorfas y ornitomorfas,
 - Antropomorfas (de poder y de cotidianeidad),
 - Metamorfoseadas,
 - Esquemáticas geométricas:
 - Signos de unidad (los que surgen del cuadrado y sus divisiones, y los que tienen como base al triángulo),
 - Signos de dualidad (espiral, escalonados, cruciformes y dameros),
 - Estructuras de síntesis (la espiral escalonada y la cruz cuadrada),
 - Terrenales y fitomorfas (caminos, quingos, acequias, sembríos).

2. Motivos con significantes tradicionales de origen mestizo, entre los que constan:
 - Antropomorfos (de poder y de cotidianeidad),
 - Narrativas de festividades, ritos y personificaciones,
 - Signos de identidad territorial (heráldicos),
 - Zoomorfos y ornitomorfos (en el documento íntegro de esta tesis se puede encontrar descripción gráfica de los tipos citados).

4.1.4. Otro tipo de representaciones

En los primeros puntos de este capítulo se ha establecido un registro de los momentos estilísticos que se han sucedido en el tapiz a partir de 1960, y aunque, en los capítulos 2 y 3 se han detallado las interacciones entre los artesanos y diversos personajes, así como hitos que desencadenaron transformaciones en este soporte; en este apartado revisamos algunas propuestas visuales que son particulares no solo por su forma, sino también por el modo de incorporación al repertorio general de los tejedores.

Entonces, se analizan diversas representaciones que podríamos señalar se vuelven atemporales en función de los momentos históricos determinados como medulares en las transformaciones del tapiz. Entre estos motivos es posible encontrar rasgos geométricos, abstractos, naturalistas, precolombinos, andinos, así como reinterpretaciones de símbolos tradicionales. Es decir, en estos tapices existen referencias acerca de varias de las etapas ya descritas, aunque, sin haber sido desarrollados en el momento exacto en que estas influencias estéticas fueron pregnantes dentro de la producción. Algunos de estos motivos corresponden a influencias externas varias que no pueden ser catalogadas dentro de los estilos generales definidos, mientras que otros pueden asociarse a más de un estilo. Empero, estos trabajos resumen las transformaciones bruscas de estilos que pueden darse en periodos relativamente cortos.

4.1.5. El nuevo color

Al referirnos al color en primer lugar debemos recordar que este es una cualidad sensible que se distingue por medio del sentido de la vista al recibir la luz, es decir, el color es un fenómeno físico perceptible para el ser humano. El color se constituye también en una categoría material que es abordada por la estética. En las investigaciones estéticas referentes al color, como lo señalada Souriau, debe distinguirse “cuidadosamente el color simple

y realmente percibido, del color imaginado o evocado verbalmente, e, incluso, del color funcionalmente empleado en una obra de arte” (Souriau, 2010, p. 303).

No situamos entonces en la materialidad del color; esta hace referencia a las sustancias colorantes que son empleadas para elaborar un objeto artístico a través de diversas técnicas. El uso de los materiales colorantes varía entre técnicas; y en función de la evolución histórica de los mismos, en algunos casos, se determina también el modo de expresión con el cual se resuelve el objeto. En relación con el tipo de materias empleadas para la definición de los colores, estos reciben el nombre de colores pigmentos. Estos pigmentos tradicionalmente eran preparados con sustancias inorgánicas de origen mineral, u orgánicos de origen animal y vegetal, aunque en la actualidad su producción se basa en tintes artificiales. Con el uso de estos colores, sobre diferentes soportes, se pone de manifiesto en primer lugar, el interés por imitar, lo más cercanamente posible a la naturaleza. Entonces, con el color se intenta crear un reflejo de la realidad; por ello para la definición de colores desde la óptica del tejedor se utilizan aquellos tonos que parecerían ser los más cercanos a lo natural observado. La definición cromática es trascendente en una obra, en muchos casos al mismo nivel que la forma; no obstante, como lo reconoce Bozal (2000), de acuerdo con las teorías académicas el color es más sensorial e inestable frente a la línea, que es más conceptual.

El artista selecciona entonces un bloque de colores que sirven para reflejar su visión de la realidad. A este conjunto de colores preferidos por el artista se los conoce como paleta cromática; mientras que a la serie de matices de un mismo color que utiliza en su obra la denominamos gama. La gama de colores es un conjunto puramente empírico y técnico que surge de la disponibilidad de los materiales colorantes que posea el autor. Tanto las gamas como las paletas son variantes, en ocasiones se convierten en un modo de representación colectivo, que es asumido por quienes participan de un determinado estilo. Por ejemplo, “(...) la gama de colores de los pintores prehistóricos estaba así considerada: blanco, amarillo, rojo oscuro y negro; pues no disponían más que de los colores obtenidos con tierras coloreadas naturalmente y del negro de humo diluido en médula o en orina” (Souriau, 2010, p. 303).

Algo similar ocurre con la gama de colores que tradicionalmente se usaba en el tejido salasaca, pues la base de obtención de sus pigmentos se remitía a plantas e insectos. Como lo describen algunos autores (Peñaherrera y Costales, 1959; Siles y Torres, 1989; Jaramillo, 1988; Rowe, et al. 2007) el tinturado de las lanas se realizaba con base en la cochinilla y en hierbas obtenidas en el cerro Teligote.

En cuanto a la significación que se le atribuye al color, esta varía en función de contextos y momentos históricos, pero también, en relación con las construcciones culturales de cada sector. No es lo mismo la significación atribuida a color desde el arte de occidente, que aquella sostenida por la cosmovisión andina. En el caso del pueblo Salasaca, asumiendo sus orígenes andinos, en sus creaciones artísticas tradicionales tomaban una paleta de color que estaba relacionada con los colores del arco iris, es decir, los siete colores que se producen por la descomposición del espectro solar, y su uso se sustenta en la relación del hombre y la naturaleza. Los colores azules representan el agua, los verdes la naturaleza, el amarillo al sol y los rojos y anaranjados la energía.

Aunque los colores señalados formaban parte de la paleta tradicional salasaca, ya en los hilos usados para los bordados se pueden observar muchas variantes, las cuales no mantendrían esta significación tradicional. En estas piezas de indumentaria, e incluso a posterior, sobre las fajas se pueden observar colores violentos, sensuales, vibrantes, con tonalidades neón, que transmiten nuevas sensaciones e incluso generan nuevas texturas. En los tambores la paleta cromática ha recogido muy pocas variantes, sobre todo en la pintura de la cara que no se golpea, la cual, como se señaló también ha sumado cambios en el estilo gráfico. Los colores pregnantes siguen siendo los primarios junto al blanco y el negro. Aunque en los tambores realizados posterior al año 2010 ya es posible observar que junto a los colores tradicionales se adicionan otras tonalidades muy cercanas a los colores con tintes de neón. La estética kitsch gana terreno en estas pinturas. En el tapiz, las primeras creaciones fueron monocromáticas, sin embargo, con la incorporación de nuevos estilos y rasgos estéticos, la paleta se transformó. En los nacientes trabajos con color primaron los tonos terrosos, los ocre, los sienas. Posteriormente, se sumaron los grises, los azules, los violetas, los verdes, los anaranjados, las demás variantes del rojo. Los colores dejaron de ser opacos y empezaron a volverse vivaces, cada vez más luminosos, los tonos oxidados se dejaron de lado. En los últimos años se ha vuelto a una paleta compuesta por los colores básicos de su cosmovisión, empero, la gama se ha transformado imprimiendo más brillo sobre los tejidos.

4.2. Lectura de textos por medio de la representación visual salasaca

A punto de cerrar este recorrido que abarca cerca de seis décadas de historia sobre las transformaciones de las representaciones visuales elaboradas al interior de este pueblo indígena, realizamos una lectura de las imágenes que no solo contienen significantes específicos para la comunidad, sino que, adicionalmente, se constituyen en textos que enlazan la producción artesanal con ciertos hitos que significaron momentos de fractura social. Puesto que, al interior de los mecanismos semióticos, que se desenvuelven dentro de una semiosfera concreta, el texto solo posee una estructura isomorfa en relación con el discurso global; no obstante, existe correspondencia entre el pensamiento individual que genera un texto y la cultura en su conjunto. Dentro de este proceso es posible la creación de nuevos textos que surgen del intercambio entre diversos actores (del núcleo, de la periferia o del exterior de la semiosfera), con quienes se guardan relaciones similares, pero también desacuerdos.

En este caso el proceso de semiosis opera de la siguiente manera: “las subestructuras que participan en ella no tienen que ser isomorfas una respecto a la otra, sino que deben ser, cada una por separado, isomorfas a un tercer elemento de un nivel más alto, de cuyo sistema ellas forman parte” (Lotman, 1996, p. 18). De este modo, las representaciones visuales y el lenguaje verbal por el que se expresa su mensaje son homeomorfos uno frente a otro; pero, ambos son isomorfos frente a la producción gráfica extra semiótica. Lotman (1996) señala que este proceso puede comprenderse con mayor facilidad si se analizan los períodos artísticos en el marco de la historia cultural; pues en determinados momentos de clímax creativo, estos períodos, filtran sus textos a otros sistemas nacientes.

En el tejido real de la cultura la no sincronicidad no interviene como una desviación casual, sino como una ley regular. El arte transmisor que se halla en el apogeo de su actividad, al mismo tiempo manifiesta rasgos de espíritu innovador y de dinamismo. Los destinatarios, por regla general, todavía están viviendo la etapa cultural precedente. Suele haber también otras relaciones, más complejas, pero la irregularidad tiene un carácter de regularidad universal (Lotman, 1996, p. 19).

Por ello, la semiosfera conlleva un hondo significado diacrónico; en su interior guarda un sistema de memoria trascendental sin el cual no es posible actuar.

Si trasladamos estos conceptos a nuestra semiosfera cultural de análisis y sobre este observamos las construcciones gráficas que sus artesanos han realizado desde el siglo pasado, podemos concluir que estas representaciones visuales no poseen una única significación, ni tampoco determinan un solo modo de objetivar su mensaje. Estas imágenes están ligadas a un contexto en el cual se vinculan con otras imágenes generando un sistema de intertextualidad. Varias de las representaciones, expuestas sobre todo en el tapiz, son retóricas y su discurso, como lo establece Verón (1993), posee un doble destinatario; de este modo, estas construcciones visuales participan además de un proceso de interdiscursividad.

En las representaciones visuales seleccionadas se asume la doble hipótesis planteada para el funcionamiento de la semiosis social. Así, las imágenes expuestas en estos artefactos textiles son un reflejo de los fenómenos sociales, por medio de los cuales se comprende que “toda producción de sentido es necesariamente social y todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido” (Verón, 1993, p. 125). De este modo procedemos a explicar las condiciones sociales que determinaron el surgimiento de ciertas expresiones gráficas, las cuales pueden ser consideradas texto de lectura visual dentro del discurso textil y pictórico salacaca. Partimos, entonces, desde la materialidad del objeto artístico (faja, tapiz y tambor) buscando abstraer las conceptualizaciones específicas para cada caso en un marco de historicidad diacrónica.

Nos referimos a cuatro momentos específicos cuya temporalidad se superpone con otros fenómenos culturales que, sin embargo, no narran específicamente la importancia que estos hechos tuvieron para el pueblo.

Consideramos en primer lugar la producción de tapices que describen el fenómeno de migración hacia Galápagos, que cobraría mayor fuerza en la década de 1980. En segundo lugar presentamos una representación conocida como “la reunión”. Este motivo, aunque posee muchas variantes (sobre todo cromáticas) destaca el levantamiento de las comunidades indígenas ecuatorianas en 1990. La erupción del volcán Tungurahua a fines de la década de los noventa y su incorporación en las gráficas fue descrito a detalle en el capítulo anterior. Por último evocamos los cambios asociados a la moda que se dieron en los años finales de la primera década del siglo XXI. Aunque el nexo con esta categoría se puede ilustrar en la pintura del tambor y en los tapices, el rasgo más evidente de este fenómeno puede ser leído en los fajones femeninos usados por la población joven de la comunidad.

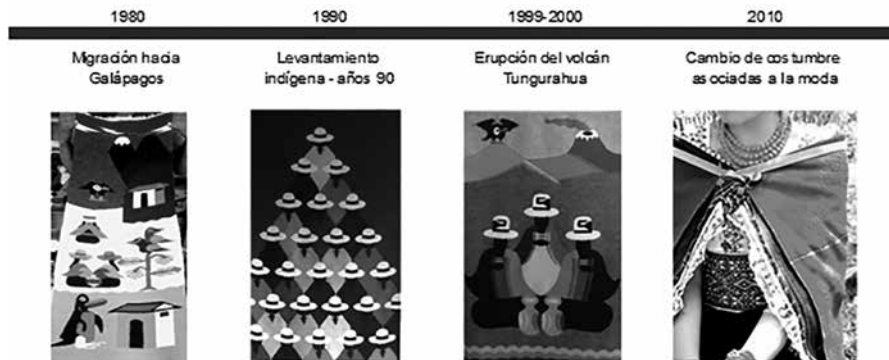


Figura 17. Línea de tiempo que narra hitos específicos en Salasaca. Fuente: Archivo elaborado por la autora.

Tomando en cuenta que el fin de las producciones estéticas es capturar la esencia de los hechos y no únicamente imitar su apariencia; los motivos considerados en la figura anterior descubren la naturaleza simbólica del texto visual en relación a fenómenos socio-culturales específicos.

4.3. Registro de imágenes por motivo y período

Reconociendo la gran cantidad de iconos independientes y representaciones visuales elaboradas, que se han recolectado en esta investigación, consideramos pertinente agruparlos en bloques generales que pueden contener, en algunos casos, los motivos tanto de las fajas como de los tapices. De manera global hemos asociado los motivos en: antropomorfos, zoomorfos, ornitomorfos, ictiomorfos y geométricos; estableciendo, adicionalmente, una categoría de paisaje para el caso de los tapices.

Así, concluimos el informe de esta investigación realizando una catalogación de imágenes por tipo de motivo en los casos de las fajas y los tapices. En el caso específico de las fajas, se ha tomado en cuenta los motivos presentes en las *mananay chumbi* y en las *yanga chumbi* de la muestra de imágenes definida en las FRDI, registrando un total de 40 motivos enmarcados en las categorías antes señaladas. En cuanto a los tapices se han escogido 30 motivos que representan a cada una de las categorías descritas previamente, no obstante, dada la magnitud de la información gráfica recolectada, en el caso de las representaciones tejidas en este soporte se han realizado registros gráficos independientes por cada caso, que se exponen en su totalidad en los apéndices. Finalmente, en el caso de las pinturas de los tambores hemos realizado una breve línea de tiempo en la que se exponen gráficamente las dos caras de este soporte, sin embargo, debemos señalar que en el transcurso de la investigación no logramos obtener ninguna imagen del período correspondiente a 1980 (dado el formato de esta publicación y ante la necesidad de analizar las imágenes a color sugerimos

la revisión del documento íntegro de esta tesis donde es posible encontrar una catalogación gráfica de los momentos señalados, así como la línea de tiempo expresada).

Conclusiones parciales

A lo largo de este capítulo se ha podido dar cuenta del vínculo existente entre los procesos económicos - sociales y culturales que se suscitaron en el Ecuador entre 1960 y 2018 como fenómenos que permearon la semiosfera cultural salasaca y modificaron el núcleo simbólico de sus representaciones visuales. Por tal razón arribamos a la conclusión que estos procesos, sobre todo aquellos que desencadenaron eventos migratorios, repercutieron no solo en las formas de expresión visual del pueblo, sino también, en los significantes que muchas de estas piezas gráficas guardaban.

Determinados hitos, que se han analizado de forma paralela a la producción de estas representaciones visuales, han permitido, además, situar los momentos estéticos y las construcciones estilísticas que fueron preponderantes en el desarrollo de sus objetos artísticos y en la composición morfológica de estos elementos. También, en este proceso se han evidenciado los cambios cromáticos que se fueron sucediendo durante estos años; de este modo, la paleta de color de la producción artística y artesanal salasaca dejó atrás el limitado número de colores asociados míticamente con el arcoíris, para sumergirse en la amplia gama tonal que podían ofrecer los colorantes artificiales. La estética kitsch ha empezado a desplazar a los rasgos minimalistas que primaron en la construcción visual del pueblo, anticipando una nueva transformación en sus modos de expresión.

El desarrollo urbanístico de la zona es un factor que adicionalmente contribuyó con este hecho, pues, muchas de las plantas que anteriormente eran utilizadas para generar colorantes naturales hoy ya no se encuentran en el espacio territorial del pueblo. Por lo tanto, el conocimiento de sus propiedades y la forma de tratamiento de estas especies para obtener los colores no es más un conocimiento que se transmite de generación en generación en la mayor parte de estos hogares.

Cada una de las revisiones estéticas, morfológicas, cromáticas y simbólicas, que se han aplicado a las representaciones visuales, ha permitido crear un puente entre el texto literario y el visual. Por esto, mediante el tapiz ha emanado un discurso interno que está anclado a determinados hechos sociales. Y, aunque, la producción visual del pueblo es basta hemos agrupado, en categorías generales, los motivos expuestos en los soportes textiles según su aspecto morfológico, pero también de acuerdo con las significaciones atribuidas sobre estas, tanto como íconos independientes y así como sustentos de un relato general. Si bien, muchas de las representaciones visuales, durante el periodo de tiempo estudiado, han adquirido nuevas significaciones, es necesario, revisar cada caso para lograr una comprensión de los momentos en los cuales la identidad del pueblo ha sido reconfigurada, frente a aquellos en los que las significaciones culturales se han anquilosado o se han reinventado en función de los nuevos mercados.

CONCLUSIONES

El análisis de la vasta recopilación gráfica acerca de las representaciones visuales del pueblo Salasaca, expresadas en sus tejidos y sus pinturas, nos ha permitido establecer las conclusiones generales, a las cuales arribamos luego de la interpretación de los datos. Una vez que la información procesada se saturó, dejando de generar novedades en nuestra interpretación, cerramos este estudio señalando, en primer lugar, que las hipótesis de trabajo planteadas se han corroborado durante este proceso.

Por medio del examen a diferentes fuentes de datos que incluyeron: documentos escritos y visuales, artefactos textiles, objetos artísticos, catálogos, bocetos y fotografías, tejidos, tapices y tambores, además, diálogos con informantes claves y entrevistas a personajes estratégicos para la investigación; el proceso de triangulación metodológica (Arias, 2000; Hernández Sampieri, et al. 2014) aplicado, posibilitó, la comparación y contrastación de datos tanto en tiempo como en espacio, así como también, de los resultados obtenidos a partir de los métodos empleados. En cuanto a la triangulación de datos, por tiempo y por espacio (Arias, 2000), el cruce de la información que se ha relevado contiene muestras de las representaciones visuales producidas a partir de la segunda mitad del siglo XX, relacionadas con los hitos concretos que se han expuesto en el informe de esta investigación, y, que se corresponden con procesos políticos económicos, sociales y culturales que encarnaron momentos de quiebre al interior de la nación.

De este modo, nos es posible establecer que la relación con los artistas plásticos, así como los vínculos que los artesanos mantuvieron con los programas gestores de la definición del campo del diseño en el país, permitieron la reconfiguración de los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética ecuatoriana (arte, artesanía y diseño), al tiempo que influyeron en la transformación de las características formales y figurativas de las artesanías y los objetos culturales durante los años 1960 al 2018.

Debido a que tanto la recolección de datos, como el análisis de estos, se efectuaron en forma paralela, la teoría que hemos descrito emergió de forma no lineal, desde los propios datos, en un proceso constante de discusión entre estos y las bases teóricas y conceptuales definidas en el estudio; todo esto guiado por los objetivos que inicialmente se proyectaron. Así, tomando en cuenta que el problema fundamental de esta investigación fue comprender de qué modo la relación existente entre el arte, la artesanía y el diseño ecuatoriano desencadenaron transformaciones en los signos visuales expresados por el pueblo Salasaca; concluimos, además que, los cambios de las representaciones visuales, respondieron a la interacción con otras culturas visuales, lo cual generó un nuevo proceso de transculturación estética, que, además, reconfiguró los criterios relacionales (de producción, circulación y consumo) que se expresaron en los objetos materiales estudiados (fajas, tapices y tambores). De este modo, la conjetura científica para contrastación se ratificó.

En torno a estas representaciones, definimos las causas de la permanencia de las características formales –en el caso de las fajas– y de la modificación de las características figurativas –en el caso de tapices y tambores–. Buscando dar cuenta de estas transformaciones fue necesario comprender las dinámicas que se suscitaron al interior del campo cultural (Bourdieu, 2002b) y artístico ecuatoriano, y, por ende, del salasaca. Desde las primeras décadas del siglo XX el discurso intelectual y político que sustentó el desarrollo nacional

posó su mirada sobre los pueblos indígenas. Este hecho obedeció a un afán por demostrar la integración de todo el pueblo ecuatoriano, como una visión de progreso, sustentada, además, con fines turísticos. No obstante, la formación económica del país hizo que, en este territorio, hasta los años 70's, se mantuviera vigente un modelo de producción capitalista con rezagos feudales, que se evidenciaba en el manejo de las tierras del campo ecuatoriano. La realidad de los pueblos indígenas estaba marcada por la pobreza, el rechazo hacia sus costumbres y una fuerte discriminación, que en muchos casos de forma jocosa y, en otras ocasiones, sin mala intención, estas circunstancias fueron encubiertas. Como lo señala García Canclini (2005) la 'cultura' expresó varios conflictos sociales como forma de dramatización eufemizada; muestra de ello es el albazo "Taita Salasaca²⁷" que entre sus líneas describía maquilladamente la situación de explotación y el modo de trabajo feudal al que eran sometidos los indígenas de esta comunidad. Por tanto, este discurso político de integración, y los enfoques de desacuerdo sobre el mismo, se trasladaron también a la actividad artística.

Para mediados del siglo, en estas formas de expresión (principalmente en aquellas vinculadas a las artes plásticas) la referencia de los pueblos indígenas definió gran parte de la producción objetual de la época. El Realismo Social, el Naturalismo y el Expresionismo, vigentes entre los años 50's fueron estilos plásticos pregnantes en la producción hasta la década de los 80's, e incluso, en la actualidad, las imágenes correspondientes a las obras desarrolladas por representantes destacados de estas corrientes circulan fácilmente en todo el territorio nacional. En este marco, artistas, arquitectos, antropólogos y otros profesionales afines al campo de las artes se convirtieron en interlocutores de estos otros subalternos que surgían en la consideración política y en la definición de la identidad nacional. Retrataron, desde su óptica, las complejas situaciones que atravesaban los grupos indígenas, sobre todo, aquellos procedentes de la serranía ecuatoriana.

En medio de este escenario nació la Casa de la Cultura Ecuatoriana, institución que desde sus orígenes reunió diversas corrientes de pensamiento, pero al mismo tiempo, perfiló el discurso artístico que debía circular. Sus definiciones sobre el arte popular y su relación con el arte 'culto' fungieron como intermediarias de acciones dirigidas por artistas, que, desde una mirada paternalista, buscaban mejorar la estética de los productos elaborados por artesanos, incluidos los desarrollados por los grupos étnicos del país.

Prácticamente, durante el mismo período en que la CCE impulsó estas acciones, en el país se activó la labor de otros organismos, nacionales e internacionales, como el IEAG, el Instituto Ecuatoriano del Folclor, la Misión Andina, el Punto IV, el Cuerpo de Paz y posteriormente el IADAP y el CIDAP. Estas instituciones, aunque con agendas propias, participaron de programas de capacitación artesanal, que en la mayoría de los casos (al menos en lo concerniente a Salasaca), se convirtieron en espacios de adiestramiento estético y enseñanza de nuevas técnicas tanto de tejido como de tintura de materiales textiles. Empero, algunas de estas acciones, auspiciadas por el Punto IV y el Cuerpo de Paz, encubrieron una propuesta política programática surgida en los Estados Unidos que buscó neutralizar las acciones sociales y los posibles levantamientos del movimiento indígena como parte de la oleada social que se vivía en Latinoamérica durante la década del sesenta.

Sin dejar pasar estos hechos, reconocemos que, gracias al trabajo de estos colectivos, así como al de artistas particulares, los artesanos salasacas aprendieron una nueva práctica

textil, que, si bien nació anclada a fines comerciales, ha logrado convertirse en una muestra representativa de la habilidad del pueblo, habiéndoles permitido ganar reconocimiento nacional por esta destreza. En los tapices se sucedieron diversos momentos estilísticos que evidencian la relación mantenida entre los artesanos de este sector y los organismos señalados.

No obstante, esta relación no fue horizontal. El tejido funcional de estos vínculos estableció una relación de poder desde los agentes y las instituciones citadas sobre el artesano; en determinados momentos, la presión ejercida por estos sectores desfiguró por completo la representación visual, motivando la apropiación de obras realizadas por otros artistas y por otras culturas. Este hecho, despojó a los artesanos del concepto de arte indígena, y transformó su producción en una artesanía vacía de significados. No obstante, con el paso de los años, los mismos artesanos reconfiguraron las propuestas gráficas, así como los núcleos simbólicos contenidos en algunos de los motivos tejidos. El proceso de transculturación estética, que se expresó en el tapiz, no solo reveló ciertas coyunturas políticas y sociales del momento, sino que adicionalmente, dejó notar la preponderancia de pensamiento artístico plástico nacional y de ciertas corrientes internacionales.

Desde la incorporación de motivos precolombinos nacionales de rasgos abstractos, de las formas geométricas provenientes del diseño andino incaico, preincaico y del diseño navajo, las propuestas de arte abstracto y el minimalismo, la incorporación de teselados surrealistas, las transformaciones en la representación del paisaje que derivó en el arquitectónico barroco, la reinterpretación de los motivos tradicionales, así como la incorporación de elementos asociados a la estructura plástica y los motivos gestores que confluyeron en ejercicios de diseño gráfico sobre el tapiz, fueron algunas de las variantes estéticas, estilísticas y morfológicas que han sido estudiadas en este proyecto.

Las transformaciones estilísticas situadas sobre el tapiz, en menor medida, también se expresaron en las pinturas de los tambores. Aunque, los primeros cambios que se mostraron en este objeto cultural estuvieron relacionados con su producción y el uso de otros materiales colorantes, en las últimas etapas del estudio, posterior al año 2000, la gráfica se ha ido modificando, incorporando volumen a las pinturas y volviendo más naturalistas las representaciones. Poco a poco se ha abandonado la abstracción expresada en una de las pinturas laterales, propiciando una pugna entre los motivos tradicionales y las nuevas representaciones contenidas en un mismo soporte.

La presente investigación, adicionalmente, deja notar que la configuración del campo del diseño en el Ecuador, no solo se asoció a la producción visual, sino también a la estructura morfológica de los objetos culturales del pueblo. En este sentido, concepciones como el diseño de autor coligan ahora ha cierto grupo dedicado a la elaboración de estos productos, mientras que, en torno a las fajas, el concepto de moda ha sido imperante en la población femenina joven y adolescente. El uso de un fajón, hueco de la significación inicial de su estructura morfológica, más no, de su significado iconográfico, ha establecido una diferencia de género en el uso de esta prenda indumentaria.

Tal vez el hecho más preponderante fue que la elaboración de los tejidos, prácticamente, dejó de ser una actividad femenina y se convirtió en una tarea casi exclusivamente masculina en este pueblo, aunque, las mujeres jamás han abandonado la actividad del hilado y en muchos casos mantienen la elaboración de telas básicas para su indumentaria tradicional.

Todas las transformaciones descritas sobre los objetos artísticos y culturales, que se constituyeron en nuestras unidades básicas de análisis, dan cuenta de la interacción entre los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética ecuatoriana durante el período de estudio. Esta triangulación temporal de datos a su vez ha sido contrastada con los resultados de la triangulación espacial, lo cual nos permitió comprender la dinámica social del pueblo, durante los hitos que se fueron definiendo y su influencia en un segundo bloque de transformaciones en su cultura estética, en este caso, vinculada a fenómenos políticos-sociales y naturales. En nuestro caso concreto, los conflictos económicos provocaron que también desde esta zona muchos indígenas hayan migrado. Como consecuencia, la ecología objetual, así como la demoecología (Acha, 1979; 1981b) del pueblo sufrieron fluctuaciones; estas fueron más evidentes en la década de 1980 con el desplazamiento hacia las Islas Galápagos.

Tomando en cuenta que la cultura estética de un determinado sector es permeada de forma constante por influencias externas y por ende la relación entre los habitantes y los objetos culturales cambia; al poner en diálogo los componentes de la dinámica social, que definen la cultura estética, junto a la construcción de la semiosfera cultural salasaca, se aclaran los fenómenos que atravesaron el desenvolvimiento de la comunidad en el marco temporal citado; desencadenando modificaciones en sus prácticas productivas, en su iconografía, pero también en sus posturas ideológicas.

Desde el análisis gráfico, en los primeros años de desarrollo del tapiz en Galápagos, los motivos que se tejieron fueron los mismos que se realizaban en la zona continental, sin embargo, el desarrollo turístico de las islas, y el contacto con la nueva realidad geográfica hicieron que las representaciones visuales se transformaran una vez más estableciendo un patrón de motivos asociados con la flora y fauna del sector. No obstante, las condiciones propias del sector obligaron a dejar de tejer ahí. Aunque la venta de los tapices sigue siendo importante, aproximadamente, desde el año 2000 la producción se realiza solo en la parroquia y el producto terminado es enviado para su comercialización. La traducción de los mensajes gráficos al soporte textil es realizada por artesanos que, en algunos casos, jamás han viajado a esta zona y elaboran los tejidos desde su interpretación personal considerando fotografías y relatos. En otros casos, los salasacas que viven en Galápagos envían los diseños (incluida la definición cromática) y el artesano realiza el tejido en Tungurahua e incluso en Otavalo.

Paralelo a este proceso migratorio, y al cambio de la representación gráfica hacia los motivos insulares, los artesanos que permanecieron en la comunidad encontraron, en la relación comercial con artesanos otavaleños, un nuevo nicho de mercado. Estos hábiles comerciantes, en un primer momento intercambiaron y luego compararon los tapices, pero, a posterior varios artesanos se trasladaron a vivir a este espacio y enseñaron a sus pares esta práctica.

Un nuevo cambio se registraría sobre este objeto textil en los años 2000, posterior a la profunda crisis migratoria, como resultado de la dolarización de la economía nacional. En este caso la transformación estilística del tapiz no puede asociarse a una corriente específica. Por el contrario, obedece más a un cambio en el pensamiento de la comunidad, que ha hecho que varios tejedores dejen de producir tapices en serie y desarrollen obras exclusivas bajo la idea del diseño de autor y transformen su propia figura, de artesanos, en artistas

tejedores. Los trabajos realizados por ellos son piezas únicas, desde su concepción y su producción, y aunque, las obras surgen acogiendo elementos que son significativos para la cosmovisión del pueblo, y que se asocian al arte indígena; en la definición gráfica es evidente que estos trabajos buscan insertarse en las categorías marcadas por el arte occidental. Algo muy similar se ha registrado en la pintura de los tambores, aunque, solo en una de sus caras pintadas. Aquí se disputa la continuidad y el cambio de la gráfica tradicional. Debemos señalar, también, que existió un fenómeno natural que modificó la dinámica social del pueblo. La reactivación eruptiva del volcán Tungurahua en 1999 significó un nuevo momento en la definición de las representaciones visuales. Por primera vez, luego de este hecho, el volcán era retratado en actividad, y se reconocería con especificidad su presencia tanto en los tapices como en los tambores, así como en otras obras plásticas construidas dentro de la comunidad.

Aunque, durante todas estas mutaciones morfológicas visuales, también, se han suscitado variantes cromáticas, no hemos considerado pertinente establecer codificaciones de color en las paletas presentadas, pues, la recolección de estos datos se dio (en la mayoría de los casos) sobre una fotografía y no sobre el objeto artístico como tal. Por tanto, los colores específicos del textil y la pintura pudieron variar en consideración a diversos factores, principalmente, ambientales. Empero, el registro visual efectuado es una guía de los tintes aproximados y su valor tonal.

Los cambios expuestos en la ecología objetual y la demoecología del pueblo, al mismo tiempo, han determinado variantes en su legado subjetivo cultural. Así, los núcleos de producción simbólica, nacidos al interior de esta semiosfera cultural, se han transformado en relación con los intercambios con agentes, instituciones y contextos correspondientes a otras semiosferas que han traspasado su frontera cultural.

Estos fenómenos se han convertido en procesos de transculturación estética, los cuales han reconfigurado, e incluso, han fijado nuevas significaciones a las representaciones visuales construidas en la comunidad. En varios casos los objetos artísticos han acogido textos visuales que forman parte de un discurso social (Verón, 1993) epocal, dentro de un marco de interdiscursividad.

En tanto que la definición de los objetos culturales analizados (fajas, tapices y tambores) esta imbricada a la producción artesanal, pero, que los procesos de transculturación estética, que se han dado a partir de 1960, han logrado incorporar algunas producciones al campo concreto del arte (occidental actual); consideramos que la unificación de las teorías propuestas por Baxandall (1978) –acerca de la Historia social del arte– y de Hadjinicolaou (1981) –desde el método iconográfico para el análisis de las significaciones de la obra– nos han permitido la apertura metodológica necesaria tanto para la recolección así como para el análisis de los datos. Estas bases teóricas siempre estuvieron ancladas al concepto fundamental de cultura estética propuesto por Acha (1979), como base para entender la confluencia permanente entre las fronteras del arte, artesanía y diseño, han posibilitado la lectura de las transformaciones de los productos culturales no solo desde criterios morfológicos y funcionales, sino también relacionales.

Cerrando la descripción de los resultados obtenidos en esta investigación debemos citar algunos hallazgos inesperados que se dieron durante la investigación. El primero y tal vez el más importante, fue comprender que si bien, los cambios gráficos más notorios en el

textil son aquellos vinculados a su entorno, es decir, aquellos nacidos desde los fenómenos migratorios y asociados al proceso eruptivo del Tungurahua; la interacción entre los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética produjo un mayor volumen de transformaciones gráficas. En ese sentido, la hipótesis y los objetivos debieron ser reajustados durante la etapa exploratoria a fin de establecer la preponderancia de las relaciones citadas. Tomando en cuenta la materialidad de los datos recolectados, destacamos el haber encontrado en Galápagos aun la existencia de telares, es decir, de la herramienta básica para el desarrollo del tapiz. De igual modo, resaltamos la obtención de imágenes directas de bocetos realizados, en los años 60's y 80's, por los artesanos salasacas con su interpretación particular sobre los motivos tradicionales de los bordados y las pinturas, los mismos que fueron trasladados tanto al tapiz como a productos serigráficos. De igual importancia es el hallazgo de los documentos que certifican la relación laboral y formativa, primigenia, entre los salasacas y Schreuder; datos proporcionados por Hugo Galarza. En torno a los actores de esta investigación, nos fue grato haber podido conversar con el Sr. Mariano Guaranga, único tejedor aún vivo de quienes aprendieron la nueva forma de tejido en la comunidad.

De igual importancia ha sido la contribución del arquitecto Hugo Galarza quien continuó el legado iniciado por Jan Schreuder y facilitó la obtención de herramientas, así como el desarrollo creativo de los artesanos, para que el tapiz, finalmente, se tejiera en Salasaca. En esta misma línea resaltamos los diálogos y la información brindada por Peter Mussfeldt, quien tuvo una relación específicamente comercial con los artesanos, pero que sin esperarlo (y en un proceso complejo de apropiación de sus obras) ha dado paso a la incorporación de una de las variantes más evidentes en la expresión del tapiz, la abstracción y el minimalismo; estilos que han sido recontextualizado por los artesanos, asumiendo su línea gráfica pero con tintes andinos en sus nuevas creaciones, siendo parte incluso de su visión en el concepto del artista tejedor.

Además, señalamos que frente a la importancia que en este trabajo se ha demostrado del accionar de la CCE y sus personeros, en las etapas estudiadas; existieron muy pocas facilidades desde esta institución para la obtención de la información primaria que existe en sus registros nacionales.

A la luz de los resultados obtenidos podemos señalar que esta investigación contribuye de modo transdisciplinar a los desarrollos teóricos enmarcados, fundamentalmente, en los cruces entre cultura y diseño. Asimismo, se constituye en un aporte específico para las lecturas históricas de varios movimientos, corrientes y estilos de la plástica, así como también, de la obra específica de algunos artistas ecuatorianos, que, en una etapa de su producción, acogieron el concepto del indigenismo y, desde este, contribuyeron al trabajo del arte popular en Ecuador. Además, la relación entre el IADAP y la producción artesanal es una novedosa arista, que debe considerarse en los estudios sobre la definición del campo disciplinar del diseño en el país, pues, hasta la actualidad, prácticamente, se ha desconocido el aporte de esta institución para el diseño nacional.

De este modo, los resultados a los que hemos arribado pueden ser utilizados, no solo dentro de la comunidad Salasaca y la provincia de Tungurahua, para comprender los fenómenos transculturales suscitados y las respuestas visuales que de estos emergieron; como elementos de disputa, pero también, de fortalecimiento de los saberes ancestrales y de la

identidad cultural del pueblo. Esta investigación, como se señaló, además, puede aportar otra mirada sobre la historia del arte y del diseño ecuatoriano durante la segunda mitad del siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI.

Finalmente podemos decir que, adicional a las vacancias investigativas que se han mencionado en la redacción de estas conclusiones, el análisis de la relación existente entre la indumentaria tradicional global de la comunidad y sus vínculos con el arte y el diseño, es una línea de investigación abierta que permitirá profundizar el conocimiento sobre la semiosfera cultural, dentro de esta trama de acontecimientos, que en definitiva, son la urdimbre de la cultura estética del pueblo Salasaca.

Notas

1. Según Barth, F. (1976), el término grupo étnico es frecuentemente utilizado en el campo antropológico y designa a una comunidad que se autoperpetúa biológicamente, comparte valores culturales, integra un campo de comunicación e interacción y cuenta con miembros que constituyen una categoría distinguible de otras categorías del mismo orden.
2. Salasaca es uno de los grupos étnicos que habitan dentro de la Provincia de Tungurahua.
3. Se acoge en este caso la definición de transculturación estética planteada por Ticio Escobar (2012).
4. Se refiere a la forma de relación entre las artesanías, las artes y el diseño que según Acha (1981a) conviven, se retroalimentan e interactúan en sus mismos procesos de producción, distribución y consumo.
5. Aunque es común asociar el trabajo de los diseñadores, que utilizan los motivos éticos en sus creaciones, como una contribución a la preservación patrimonial, en la mayoría de los casos el fenómeno que se suscita es la apropiación de los motivos, llegando incluso a intentar patentar muchos de ellos como creaciones originales.
6. Tungurahua es una provincia de la serranía central ecuatoriana, que acoge nueve cantones dentro de su territorio, en el cual cohabitan cuatro grupos étnicos: Chibuleos, Quisapinchas, Tomabelas y Salasacas.
7. Este proceso es necesario pues cuando se emplea el tapiz como soporte de expresión visual salasaca, en este se ponen de manifiesto obras que están asociadas a la idea occidental del arte.
8. Aunque el programa Punto Cuarto (Punto Cuatro o Punto IV) fue creado bajo la figura de potenciar el desarrollo económico de Latinoamérica y otros países denominados por Truman como subdesarrollados, su objetivo político fundamental era frenar una posible alineación de estos países al comunismo propuesto por la Unión Soviética. El termino subdesarrollados, que daba paso al establecimiento del Punto Cuarto de la política de Truman, fue una expresión que englobaba su visión, pues, “para él todos los pueblos del mundo caminaban en la misma pista, unos rápidos, otros despacio, pero todos en la misma dirección, con los países del norte, particularmente los EUA, por delante” (Sachs, 1999, p. 28).

“El Punto IV fue un sucesor del Instituto de Asuntos Interamericanos y ayudó a los gobiernos con asistencia técnica y económica para el mantenimiento de programas de educación, salud, agricultura y artes manuales” (Fuentes Roldán, 1959, en Prieto, 2008, p. 182).

9. Como lo recogen Pita y Samaniego (1985), estos artesanos fueron escogidos al ser los únicos que en un inicio participaron de los cursos de alfabetización dictados por las Hermanas Lauritas.

10. Este criterio fue señalado por La Redacción de la Revista América Indígena Vol. XV, N°2, 1955, p.159.

11. Sobre la base de sus investigaciones, el EIAG formuló un “Plan completo para la rehabilitación de los campesinos” (Salinas, 1954, p. 316), que incluyó capacitación artesanal.

12. El primer artesano en asistir al taller de Schreuder fue Mariano Masaquiza, después se incorporaron sus hermanos: Baltazar, Secundino, junto con Mariano Guaranga (dado que el Sr. Secundino murió prontamente, su telar le fue entregado al Sr. Martín Jerez - Catitahua).

13. Estas misiones estuvieron conformadas por 4 Jefes de Misión y 4 Colaboradores – Expertos, que fueron dirigidos por Leonardo Tejada, quienes dividieron el país en cuatro zonas para abarcar la mayor extensión de la costa y la sierra ecuatoriana (Rodríguez Castelo, 1981; Sotomayor, 2019).

14. Los artesanos de Guano y Salasaca por varias ocasiones compartieron espacios de capacitación desarrollados por el IEAG, la CCE y en los talleres dictados por Punto IV.

15. John Ortman llegó a Ecuador como voluntario del Cuerpo de Paz y decidió radicarse en la ciudad de Quito. Desde el año 1973 inició su trabajo como propietario de “La Bodega - Exportadora Cia. Ltda.” tienda dedicada a la venta de productos artesanales desarrollados en varias comunidades del Ecuador.

16. Consideremos los desarrollos de la Semiótica del Diseño Andino, sobre todo, con base en la obra de Zadir Milla, este concepto permite ordenar “los procesos simbólicos que participan como factor funcional de su forma gráfica. Estableciendo un puente entre el símbolo y su proceso constructivo (...) tiene como objeto de estudio general las manifestaciones del Arte Precolombino” (Milla, 2008, p. 4, 5).

17. En 1984, se fundó la Escuela de Diseño de la Universidad del Azuay, la primera en ofrecer un título universitario en diseño en Ecuador; en 1989 se transforma en la Facultad de Diseño.

18. En 1985 se crea en Quito “La Metro”, primer Instituto Ecuatoriano de Diseño.

19. Mideros dirigió el Departamento de Artes Plásticas de la CCE y se desempeñó como Embajador cultural y Cónsul del Ecuador. Dictó clases de diseño y artes visuales, y en su obra se destacó el uso del collage y las incrustaciones de textiles y metales.

20. El telar de cintura o de *callua* es una herramienta en la cual la urdimbre se tensa colocada sobre ganchos que se sujetan a un tronco o en la pared y se usa para tejer las fajas. Con el mismo diseño en adaptaciones de mayor tamaño es posible elaborar otras prendas, en este caso se lo conoce como telar de mano o *maquiahuana*. Difieren del telar de pedales, o telar europeo, con el cual se tejen los tapices; en Salasaca, y otras comunidades indígenas, a esta herramienta se la conoce como telar de pie; aquí se tejen ponchos, rebozos, llicllas, listas y también los tapices.

21. Poeschel (1988), describe a la unidad de producción doméstica como un espacio de generación de bienes no capitalista, que se sustenta en el uso de la fuerza de trabajo familiar como el elemento organizativo básico de la producción.
22. En 1949, Galo Plaza auspició el viaje a los EE. UU. de una misión de indígenas otavaleños, encabezados por Rosa Lema, con la finalidad de promocionar turísticamente al Ecuador. De este hecho el pueblo otavaleño fue beneficiado, principalmente porque se abrió una oportunidad comercial para sus textiles. Con esta misión, además, empezó la migración constante de indígenas otavaleños alrededor del mundo.
23. Relato narrado en el texto *Llacta* N°8 «Los Salasacas», 1959. p. 73-76.
24. Además del bombo, la tambora y el pingullo, entre los instrumentos que usan los salasacas también se encuentran el violín, las cajas redoblantes, las flautas, el rondador y el *tutu* o bocina.
25. La tinta morocho es un trozo de alumbre que servía para dar mayor firmeza al color negro; también, sobre las lanas teñidas de negro, rojo y morado se aplicaba un baño a base de orina (Peñaherrera y Costales, 1959).
26. Si bien la celebración de la Octava del Corpus Christi es tradicional en los pueblos de origen andino precolombino, en el caso de Ecuador, fiesta del Danzante de Pujilí (cantón ubicado en la provincia de Cotopaxi) es una de las celebraciones más destacadas y es considerada Patrimonio Intangible Nacional.
27. Tema compuesto por Alfredo Bastidas y Benjamín Aguilera, aunque, en Ecuador se popularizó por la interpretación del Dúo Benítez y Valencia, e internacionalmente gracias a la versión revisada de Inti-Illimani.

Bibliografía

- Acha, J. (1979). *Arte y sociedad Latinoamérica: El sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1981a). *Arte y sociedad Latinoamericana: El producto artístico y su estructura*. (1ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1981b). Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina. En *Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.
- _____ (1984). *El arte y su distribución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1988). *El Consumo artístico y sus efectos*. México: Editorial Trillas.
- _____ (1993). *Las culturas estéticas de América Latina* (Reflexiones). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Acosta, A. (2000). La trampa de la dolarización. Mitos y realidades para la reflexión. En A. Acosta y J. Juncosa (comp.) *DOLARIZACIÓN. Informe urgente*. Quito: Abya Yala.
- _____ (2006). *Breve historia económica del Ecuador* (1da ed. 9na reimpression). Quito: Corporación Editorial Nacional.

- Arias, M. (2000). *La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones*. Investigación y Educación en Enfermería, vol. XVIII, núm. 1, marzo, 2000, pp. 13-26. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Avellaneda, D. (2012). *Entre jaguares de lana y dragones de seda: Iconografía textil*. Buenos Aires: Nobuko.
- Ayala Mora, E. (2008). *Resumen de historia del Ecuador*. (3ra ed.) Quito: Corporación Editora Nacional.
- Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. La organización social de las diferencias culturales (comp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona Gustavo Gil.
- Beardsley, M; Hospers, J. (1981). *Estética: historia y fundamentos*. (4ª ed.) Madrid: Ediciones Cátedra.
- Benedetti, C. (2012). 'Producción Artesanal Indígena y Comercialización: entre los Buenitos y los Barateros. En *Maguaré*, Vol. 26, N° 1, pp. 229–262. Recuperado de: <http://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/35288/39551>
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____ (2002a). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- _____ (2002b). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessoro.
- Bozal, V. (ed.) (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol I. Madrid: Visor.
- Bustos, G. y Pilco, M. (1987). *Chumbi. Diseño de Fajas*. Delegación de Cultura de Chimborazo. Abya Yala.
- Calisto, M. y Calderón, G. (2014). *Diseño Gráfico en Quito - Ecuador 1970-2005*. Quito: Punto y Magenta.
- Carrasco, E. (1982). *Salasaca, la Organización Social y el Alcalde*. Quito: Mundo Andino.
- Carrión, B. (1957). *Arte manual en Ecuador (Julio - diciembre 1957)*. En Ema Sotomayor (2019). *“Los indios de manos mágicas”: Prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Matriz Quito, 1952, 1954*. (Tesis). Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Chavarri, R. (1982). El diseño industrial. En *Revista IADAP*, Año 3, N° 4. p. 17-22. Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.
- Cid, A. (2010). La imagen del indígena a partir de la lectura de los documentos glíficos del siglo XVI. En *El indígena en el imaginario iconográfico*. Ivonne Morales (comp.). México D.F: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- CIDAP (1979). *Primer Seminario Nacional de Diseño*. En Boletín de Información N°2, mayo-agosto 1979, p. 19 - 22. Cuenca. CIDAP.
- Cifuentes, M. (2015). Entre espacios en la serie “Soles” de Peter Mussfeldt. En *Index, revista de arte contemporáneo*, ISSN 1390-4825, ISSN-e 2477-9199, N°0, págs. 8-22. Universidad de la Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6023745>
- Coloma, S. (inves). (2010). *Diagnóstico de la Movilidad Humana en la Provincia de Tungurahua. Ambato*. Coordinación interinstitucional: H. Gobierno Provincial de Tungurahua, Fundación ESQUEL, Universidad Técnica de Ambato, I. Municipio de Ambato.

- Comas, J. (1954). *El Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía*. Boletín Bibliográfico de Antropología Americana, Vol. 17, N°1, p. 107-111.
- Corr, R. y Vieira, K. (2014). ¿Trasplantes incaicos o etnogénesis poscolonial? El origen de los Salasacas de la Sierra ecuatoriana. En: *Procesos Revista Ecuatoriana de Historian*° 40.
- Cortés, P. (2017). *La representación del sincretismo religioso en las manifestaciones artísticas de la fiesta del danzante de Pujilí*. (Tesis). Quito: Universidad Central del Ecuador. Costa, J; Moles, A. (1991). *Imagen Didáctica. Enciclopedia del Diseño*. Barcelona: Ceac.
- Cueva, A. (1997). *El proceso de dominación política del Ecuador*. (2da. ed. Serie: La línea del horizonte). Quito: Planeta.
- De Rojas, D. (2008). *Los Tokapu - Graficación de la emblemática Inka*. La Paz: Producciones CIMA.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo* (1967). 3ª ed. en español. Santiago: Ediciones Naufragio.
- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Buenos Aires: Taurus.
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros*. (2ª ed.). La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- _____ (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular* (1ªed.) Buenos Aires: Ariel.
- Espinosa, J. (1999). *Principios de Diseño paso a paso*. Quito: IADAP.
- Fisch, O. (1985). *El Folclore que yo viví. Memorias de Olga Fisch*. Cuenca: CIDAP.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- García Canclini, N. (2005). *Diferentes, desiguales o desconectados*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz Editores.
- Gómez, E. (2014). *El Diseño de Autor. Una construcción conceptual desde la Asociación Gremial Moda-Chile*. (Tesis). Santiago: Universidad de Chile.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós.
- Guarderas, R. (2002). El diseño industrial ecuatoriano en pos de su espacio. En *Revista Trama*, N°77. Quito: Trama Ediciones.
- Hadjinicolaou, N. (1981). *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI.
- Hernández Sampieri, R; Fernández, C; Baptista, P. (2014). *Metodología de la Investigación* (6ta ed.). México: McGRAW-HILL.
- Hidalgo, A. (2008). Ecuador. En *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, Silvia Fernandez y GuiBonsiepecoord.Sao Paulo. Blücher.
- Hoffmeyer, H. (1985). *Diseños Salasacas*. PNUD-FAO-ECU 79-007. Revista Cultura 1985 n.21a. Banco Central del Ecuador.
- Hurtado, O. (2002). *Deuda y desarrollo en el Ecuador contemporáneo*. Quito: Planeta.
- IADAP. (1980). *Conceptos operativos de diseño* (Folleto N°2). Quito: IADAP.
- _____ (1980b). El primer curso de diseño. En *Revista IADAP*, Año 1, N° 1. p. 33-39. Quito: IADAP.
- _____ (1980c). *El Arte Popular y sus proyecciones* (Folleto N°0). Quito: IADAP.

- Jackson, J. (1995). Cultura genuina y espúrea: las políticas de la indianidad en la región del Vaupés, Colombia. En: *American Ethnologist. The Journal of the American Ethnological Society*, 22(1): 3-27.
- Jaramillo, H. (1988). *Tintes y Textiles*. Quito: CIDAP.
- _____ (2010). Visión panorámica de la artesanía textil de Otavalo. En *Revista Sarance*, N°26. Instituto Otavaleño de Antropología - Universidad de Otavalo.
- Kultermann, U. (2013). *Historia de la historia del arte*. Madrid: Akal.
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. (Traducción por Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra.
- _____ (2000). *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. (Traducción por Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra.
- Malo, C. et al. (1990). *Diseño y Artesanía*. Cuenca: CIDAP.
- Matthews, W. (2002). *Navaho Legends*. Utah: University of Utah Press, U.S.
- Milla, Z. (2008). *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino*. Lima: Ediciones Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra.
- Milla Villena, C. (2008). *Génesis de la Cultura Andina*. Lima: Editorial Amaru Wayra.
- Molano, O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. En *Opera* N°7 pp. 69-84. Universidad Externado de Colombia.
- Naranjo, M. (Coord.). (1992). *La Cultura Popular en el Ecuador - Tomo VII Tungurahua*. Cuenca: CIDAP.
- Oña, L. (1995). Olga Fisch. En *Revista Mundo Diners* N° 155, p.34-38. Quito: DINEDICIONES S.A.
- Ortiz, F. (1995). *Los negros brujos, Pensamiento cubano*. La Habana: Editorial de ciencias sociales.
- PCMLE (2000). *Línea Política*. Quito: ERE.
- Peñaherrera, P. y Costales, A. (1959). *Llacta* N°8 *Los Salasacas*. Quito: Instituto Ecuatoriano de Antropología.
- Pepe, E. (2017). *Identidad regional. El diseño aborígen como elemento identitario*. Mendoza: Ediciones de la Utopía.
- Pérez, C. y Rizzo, M. (2016). Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. En *Arte, Individuo y Sociedad*. 2016: 28(1) 139-154. 139 ISSN: 1131-5598. Ediciones Complutense. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n1.47715
- Pita, E. y Samaniego, P. (1985). *Artesanía y Modernización en el Ecuador*. CONADE - Banco Central del Ecuador. Quito: Fraga.
- Poeschel, U. (1988). *La Mujer Salasaca. Su situación en una época de reestructuración económico - cultural* (2ª ed.). Quito: Abya-Yala.
- Prieto, M. (2008). Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo. En C. de la Torre y M. Salgado (eds.): *Galo Plaza y su época* p.157-191. Quito: FLACSO.
- Ramírez, F. y Ramírez, J. (2005). *La estampida migratoria ecuatoriana: crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*. Quito: Abya Yala.
- Reino, P. (2009). *Mazorra. Las voces de mis calaveras*. Ambato: CCE - Tungurahua.

- Rodríguez Castelo, H. (1981). Tejada. En *Revista Mundo Diners* N° 8, p.44-49. Quito: DINEDICIONES S.A.
- _____ (1982). Viteri. En *Revista Mundo Diners* N° 14, p.54-58. Quito: DINEDICIONES S.A.
- _____ (2006). *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Romano, A. (2019). *Elementos de diseño: Enfoque teórico general. Práctica textil e indumentaria*. Buenos Aires: Infinito.
- Rowe, A.; Miller, L. & Meisch, L. (2007). *Weaving and dyeing in highland Ecuador*. Edited by Ann Pollard Rowe. - 1st ed. Austin: University of Texas Press.
- Rubín de la Borbolla, D. (1955). La Situación de las Artes Populares en el Ecuador. En *América Indígena* Vol. XV, N°1, p.69-76. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Sachs, W. (1999). *Planet Dialectics - Explorations in Environment & Development*. Londres: ZedBooks.
- Salinas, R. (1954). Manual Arts in Ecuador. En *América Indígena* Vol. XIV, N°4, p.315-326. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. (2ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Scheller, U. (1972). *El Mundo de Los Salasacas*. Guayaquil: Fundación Antropológica Ecuatoriana.
- Schreuder, J. (1955). Sobre las Artes Populares en Ecuador. Carta Abierta al Dr. D. F. Rubín de la Borbolla. En *América Indígena* Vol. XV, N°2, p.159-164. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Siles, L. y Torres, G. (1989). *Quindi Causaimanta Salasacacunapac Churana*. Cuadernos de Estudio N°1. Quito: IADAP.
- Sotomayor, E. (2019). "Los indios de manos mágicas": *Prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Matriz Quito, 1952, 1954*. (Tesis). Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Souriau, A. (2010). Signo. En *Diccionario Akal de Estética*. Etienne Souriau comp. Madrid: Akal.
- Souriau, E. (2010). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- Suarez, M. (1980). El IADAP su origen y el Convenio Andrés Bello. En *Revista IADAP*, Año 1, N°1. p. 3-6. Quito: IADAP.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (6ta Ed). Madrid: Tecnos.
- Traba, M. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- UNESCO (2001). *Declaración IDENTIDAD, DIVERSIDAD Y PLURALISMO*.
- Urrutia, J. (2009). Territorio, identidad y mercado. En *El valor del patrimonio cultural. Territorios rurales, experiencias y proyecciones Latinoamericanas* /Claudia Ranaboldo y Alexander Schejtman, eds. Lima: IEP, RIMISP.
- Valdés de León, G. (2010). *Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del Diseño*. Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo.

- Valencia, L. (2014). *Soles de Mussfeldt. Viaje al círculo de fuego*. Quito: La Caracola.
- Velandia, C. (1994). *San Agustín arte, estructura y arqueología. Fondo de promoción de la Cultura Banco Popular*. Bogotá: Editorial Presencia.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Vertovec, S. (2004). Migrant Transnationalism and Modes of Transformation. En *International Migration Review Vol. 38*. N° 3. pp. 970-1001. New York: Center for Migration Studies.
- Villalobos, A. y Ortega, C. (2012). Formas de interculturalidad en el arte: Hibridación y Transculturación. En *Ra-Ximhai. Volumen 8 número 3*. Universidad Autónoma Intercultural de Sinaloa.
- Warnier, J. (2002). *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Ynoub, R. (2015). *Cuestión de Método. Aportes para una metodología crítica*. México: CEN-GAGE Learning.
- Zaragoza, L. (2010). Cultura, identidad y etnicidad, aproximaciones al entorno multicultural: rompiendo costumbres y paradigmas cotidianos. En *Cuicuilco, vol. 17*, núm. 48. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Documentos, actas, catálogos

- (1956). Catálogo de la Exposición “Programa Indigenista Andino. Tejidos Indígenas del Ecuador”. Palacio de las Naciones. Ginebra (05 al 27 de junio de 1956).
- (1959). Catálogo de la Exposición “Indian textiles from Ecuador”. Naciones Unidas. New York.
- (1959). OF. CCE Quito, 09 de noviembre de 1959. “Creación de un organismo coordinador del desarrollo artístico artesanal...”.
- (1992). CONAIE Las nacionalidades indígenas en el Ecuador. https://www.fes-ecuador.org/fileadmin/user_upload/pdf/0121%20NACIND1986_0121.pdf
- (2002). Plan de Desarrollo del Pueblo Salasaca.
- (2009). Plan GAD Parroquial Salasaca.

Artículos de prensa

- (1952). Estudiar nuestras artes manuales nos conduce a defensa de nuestro tipo de civilización. Diario El Comercio, p.12. (22/10/1952).
- (1954). Nada se ha hecho por el restablecimiento de las artesanías en el Ecuador, dice el Sr. L. Tejada. El Comercio, p.2. (14/08/1954).
- (2011). Los salasacas van y vienen de las islas Galápagos. El Comercio. (02/10/2011).
- (2016). El bombo anima fiestas ancestrales y populares. El Comercio. (13/05/2016). <https://www.elcomercio.com/tendencias/bombo-musica-salasakas-rituales-fiestas.html>

Notas de internet

- Pico Mantilla, G. (1968). INFORME A LA NACION. Quito- Ecuador, 1968, p.85-89 y 130. <https://centroandinodeintegracion.wordpress.com/2011/05/30/artesantias-ecuador-ocepa/>

Archivos Audiovisuales

Domínguez, A. y Muscico, M. (2013). Tapiz Salasaca. Documental. PUCESA.

Entrevistas

- Calvache, G. (2017). Entrevista realizada al presidente de la CCE- Núcleo Tungurahua Germán Calvache. 06/05/2017: Ambato.
- Espinosa, J. (2019). Entrevista realizada al arquitecto José Espinosa Chamorro, miembro del cuerpo de trabajo del IADAP. 02/04/2019: Quito.
- Galarza, H. (2019). Entrevista realizada al arquitecto y diseñador Hugo Galarza. 12/09/2019: Quito.
- Mussfeldt, P. (2018). Entrevista realizada al artista y diseñador Peter Mussfeldt. 29/08/2018: Guayaquil.
- Reino, P. (2017). Entrevista realizada al historiador ambateño Pedro Reino. 25/05/2017: Baños.

Documentos, actas, catálogos

- (1956). Catálogo de la Exposición “Programa Indigenista Andino. Tejidos Indígenas del Ecuador”. Palacio de las Naciones. Ginebra (05 al 27 de junio de 1956).
- (1958). Catálogo de la Exposición “Tejidos Indígenas Ecuatorianos”. Centro de Arte ecuatoriano - norteamericano. Quito (14 al 23 de mayo de 1958).
- (1959). Catálogo de la Exposición “Indian textiles from Ecuador”. Naciones Unidas. New York.
- (1959). OF. CCE Quito, 09 de noviembre de 1959. “Creación de un organismo coordinador del desarrollo artístico artesanal...”.
- (1992). CONAIE Las nacionalidades indígenas en el Ecuador. https://www.fes-ecuador.org/fileadmin/user_upload/pdf/0121%20NACIND1986_0121.pdf
- (2002). Plan de Desarrollo del Pueblo Salasaca.
- (2009). Plan GAD Parroquial Salasaca.
- (2015). Plan GAD Parroquial Salasaca.

Artículos de prensa

- (1952). Estudiar nuestras artes manuales nos conduce a defensa de nuestro tipo de civilización. Diario El Comercio, p.12. (22/10/1952).
- (1954). Nada se ha hecho por el restablecimiento de las artesanías en el Ecuador, dice el Sr. L. Tejada. El Comercio, p.2. (14/08/1954).
- (2004). Los liberadores, los vanguardistas. El Universo. (21/09/2004). <https://www.eluniverso.com/2004/09/21/0001/262/DB635B66A96C47DA80792C907AD3F1B2.html>

- (2006). Resumen de las erupciones históricas del Tungurahua. *El Universo* (20/08/2006). <https://www.eluniverso.com/2006/08/20/0001/12/A8579D32A1F04291BCE61E48F13A4925.html>
- (2009). Cronología de la erupción del volcán Tungurahua en los últimos 10 años. *El Comercio*. (16/10/2009). <https://www.elcomercio.com/actualidad/cronologia-erupcion-del-volcan-tungurahua.html>
- (2011). Los salasacas van y vienen de las islas Galápagos. *El Comercio*. (02/10/2011).
- (2015). Artesanos indígenas diseñan su propio calzado. *El Comercio*. (23/09/2015). <https://www.elcomercio.com/actualidad/tungurahua-artesanosindigenas-calzado-identidad.html>
- (2016). Ellos industrializan la moda indígena. *El Comercio: Revista Líderes*. (25/05/2016). <http://www.revistalideres.ec/lideres/moda-indigena-kawsay-cultura-fashion.html>
- (2016). En Salasaca confeccionar su vestimenta es una tradición. *La Hora*. (06/09/2016). <https://www.lahora.com.ec/noticia/1101980387/en-salasaca-confeccionar-su-vestimenta-es-una-tradicin>
- (2016). El bombo anima fiestas ancestrales y populares. *El Comercio*. (13/05/2016). <https://www.elcomercio.com/tendencias/bombo-musica-salasakas-rituales-fiestas.html>

Notas de internet

Pico Mantilla, G. (1968). INFORME A LA NACION. Quito- Ecuador, 1968, p.85-89 y 130. <https://centroandinodeintegracion.wordpress.com/2011/05/30/artesantias-ecuador-ocepa/>

Archivos Audiovisuales

Domínguez, A. y Muscico, M. (2013). Tapiz Salasaca. Documental. PUCESA.

Entrevistas

- Calvache, G. (2017). Entrevista realizada al presidente de la CCE- Núcleo Tungurahua Germán Calvache. 06/05/2017: Ambato.
- Espinosa, J. (2019). Entrevista realizada al arquitecto José Espinosa Chamorro, miembro del cuerpo de trabajo del IADAP. 02/04/2019: Quito.
- Galarza, H. (2019). Entrevista realizada al arquitecto y diseñador Hugo Galarza. 12/09/2019: Quito.
- Mussfeldt, P. (2018). Entrevista realizada al artista y diseñador Peter Mussfeldt. 29/08/2018: Guayaquil.
- Reino, P. (2017). Entrevista realizada al historiador ambateño Pedro Reino. 25/05/2017: Baños.

Abstract: This thesis addresses the graphic transformations expressed in three supports: girdles, tapestries and drums, within a framework of diverse cultural exchanges, as well as social and natural phenomena. The research problem sought to know what was the impact of the interrelation that occurred between the Salasca artisans with artists and designers, added to the migratory processes in which these settlers participated? And in what way, these factors determined formal, figurative and symbolic transformations of the visual representations present in their cultural objects between the years 1960 and 2018. In this process, the hypothesis was corroborated that indicated that the changes in these graphic representations were due to the interaction with other visual cultures that allowed a process of aesthetic transculturation and the recomposition of the relational criteria expressed in the three elements which were our main units of analysis. The vast graphic compilation made on the fabrics and paintings of the Salasca people allowed us to know that the transformations were not only morphological, but also that, in some cases, the symbolic core of the representations varied depending on the new contexts.

Keywords: Design - art - crafts - visual culture - visual representation - iconography - aesthetic transculturation - symbolic production core - indigenous art - Salasca.

Resumo: Esta dissertação aborda as transformações gráficas expressas em três suportes: girdles, tapeçarias e tambores, num quadro de diversas trocas culturais, bem como de fenômenos sociais e naturais. O problema de pesquisa buscou saber qual foi o impacto da inter-relação ocorrida entre os artesãos salasca com artistas e designers, somada aos processos migratórios dos quais esses colonos participaram? E de que forma esses fatores determinaram transformações formais, figurativas e simbólicas das representações visuais presentes em seus objetos culturais entre os anos 1960 e 2018.

Nesse processo, foi corroborada a hipótese que indicava que as mudanças nessas representações gráficas se deviam à interação com outras culturas visuais que permitiram um processo de transculturação estética e a recomposição dos critérios relacionais expressos nos três elementos, que foram nossas principais unidades de análise. A vasta compilação gráfica feita sobre os tecidos e pinturas do povo salasca permitiu-nos saber que as transformações não eram apenas morfológicas, mas também que, em alguns casos, o núcleo simbólico das representações variava em função dos novos contextos.

Palavras chave: Design - arte - artesanato - cultura visual - representação visual - iconografia - transculturação estética - núcleo de produção simbólica - arte indígena - Salasca.

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