www.flacsoandes.edu.ec

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2017-2019

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

EL TAPIZ SALASACA COMO EXPRESIÓN VISUAL, IMAGEN Y DOCUMENTO HISTÓRICO. PROCESOS DE CAMBIOS EN LA VISUALIDAD Y CONOCIMIENTO TEXTIL 1950-1990

Torres Lozada Carlos Isai

Asesora: Bermúdez Arboleda Nancy Patricia

Lectores: Uzendoski Benson Michael Arthur, Uribe Taborda Saúl Fernando

Quito, junio de 2025

Epígrafe

Su celo en la conservación de sus propias formas culturales se plasma principalmente en su vestimenta y fiestas que se componen de elementos tradicionales y modernos y que es funcional a sus fines identificación como indígenas salasacas.

—Choque.

Me gusta pensar en toda esta gente que me enseñaron tantas cosas que yo nunca había imaginado antes. Y me enseñaron bien, muy bien cuando eso era tan necesario me mostraron tantas cosas que nunca creía que fueran posibles. Todos esos amigos bien adentro de mi sangre quienes cuando no había ninguna oportunidad me dieron una.

—Charles Bukowski.

Índice de contenidos

Resumen **8**

Agradecimientos **9**

Introducción **10**

Capítulo 1. Contexto etnográfico, acercamiento a la textilería Salasaca **23**

1.1. Estructura social y actividades económicas 24

1.1.1. Agricultura y ganadería 25

1.1.2. Migración 26

1.1.3. Alternativas económicas 27

1.2. Textilería Salasaca: historia, producción, uso, valor y circulación 27

1.2.1. Conocimiento y practica textil: fibras, herramientas y tejido 29

1.2.2. Tintes naturales y artificiales 32

1.2.3. Urdido y tejido 33

1.3. Uso y valor cultural 41

1.4. El textil Salasaca 45

Capítulo 2. Análisis del tapiz como imagen, objeto y documento histórico **48**

2.1. La imagen como herramienta, objeto y resultado de estudio 49

2.2. Expresión visual y valor de la imagen 52

2.3. Cultura material 56

2.3.1. Mercancía turística o étnica 60

2.4. Textiles y la imagen como documento histórico 64

Capítulo 3. Producción y venta del tapiz Salasaca 1950-1970 ..... **68**

3.1. Antecedentes del tapiz Salasaca: décadas de los años de 1940-1950 68

3.2. Los primeros tejedores de tapices Salasaca 1950-1960 71

3.3. Cambios en el conocimiento y circulación del textil Salasaca 73

3.3.1. Diseños del tapiz Salasaca: precolombinos, jíbaros, navajos, mexicanos y Escher 1970-1980 74

3.4. Cambios económicos, culturales y sociales en la población Salasaca 83

3.5. Una nueva actividad económica Salasaca 86

Capítulo 4. Revalorización de las expresiones visuales Salasaca 89

4.1. Las chismosas y paisajes 92

4.2. Representación de la cultura Salasaca 94

4.3. Los diseños galápagos y la migración 101

4.4. El feriado bancario y la producción de tapices Salasaca 103

Conclusiones 105

Referencias 108

Lista de ilustraciones

Figuras

Figura 1.1. Diagrama del telar de pedal 38

Figura 1.2. Técnica de tejido tafetán 39

Figura 1.3. Técnica de tejido de tapicería ranura escalonada 39

Figura 3.1. Grabados Salasaca en linóleum 72

Figura 3.2. Diseños de alfombras navajos del señor Rubelio 76

Figura 3.3. Alfombra elaborada por Olga Fisch con diseño de cruz jibara 81

Figura 3.4. Diseño de cruz jibara 81

Figura 4.1. Bordado de ropa ritual Salasaca 98

Figura 4.2. Bordado de ropa Salasaca 99

Fotos

Foto 1.1. Mujer Salasaca hilando 30

Foto 1.2. Rueca para hilar en el taller un tejido en Wasalata 31

Foto 1.3. Ovillos de colores para diseño “galápagos” 31

Foto 1.4. Hilos de colores para el tejido de tapices 33

Foto 1.5. Urdidor 34

Foto 1.6. Telar de cuatro pedales del taller del señor Rubelio 37

Foto 1.7. Telar de dos pedales exclusivo para el tejido de tapices 38

Foto 1.8. Técnica de tejido del tapiz Salasaca 40

Foto 1.9. Boda Salasaca en Domingo de Ramos 44

Foto 3.1. Bordados en vestimenta…… 72

Foto 3.2. Diseño de origen zapoteco de Andrés Jerez 77

Foto 3.3. Diseño de origen zapoteco del señor Rubelio 78

Foto 3.4. Diseño Escher de Andrés Jerez 79

Foto 3. 5. Diseño prehispánico ecuatoriano 80

Foto 4.1. Diseño inca reina de Andrés Jerez…… 91

Foto 4.2. Diseños prehispánicos incas 91

Foto 4.3. Escenas Salasaca, diseño de Andrés Jerez 93

Foto 4.4. Diseño de chismosas de Andrés Jerez 93

Foto 4.5. Diseño de chismosas de Andrés Jerez 94

Foto 4.6. Escena Salasaca, diseño de Antonio Curi 96

Foto 4.7. Escenas Salasaca y Escher 96

Foto 4.8. Escena Salasaca 97

Foto 4.9. Diseño del rey Salasaca de Andrés Jerez 98

Foto 4.10. Diseño de bordados Salasaca de Antonio Curi 99

Foto 4.11. Diseños de aves de Antonio Curi 100

Foto 4.12. Diseños de aves, Antonio Curi 100

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Esta tesis se registra en el repositorio institucional en cumplimiento del artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior que regula la entrega de los trabajos de titulación en formato digital para integrarse al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador, y del artículo 166 del Reglamento General Interno de Docencia de la Sede, que reserva para FLACSO Ecuador el derecho exclusivo de publicación sobre los trabajos de titulación durante un lapso de dos (2) años posteriores a su aprobación.

Quito, junio de 2025

Resumen

La presente Investigación analiza las expresiones visuales de los diseños en los tapices Salasaca en un periodo de 50 años (1950 a1990). Se aplica un enfoque interdisciplinar entre la antropología visual, la antropología y la historia que permite utilizar y combinar los conceptos teóricos y metodologías de investigación de cada disciplina. Los diseños muestran cambios y reconfiguraciones en las expresiones visuales Salasaca, las cuales se relacionan con las demandas del mercado, fenómenos sociales y procesos creativos visuales.

Agradecimientos

El logro de finalizar una etapa académica y de vida es resultado del esfuerzo de la familia, profesores, amigos, compañeros, conocidos y desconocidos.

Agradezco de corazón a Patricia Bermúdez, por su asesoría en el proceso de investigación de la tesis, compartir sus conocimientos en clases y sobre todo la gran paciencia para conmigo. A Michael Uzendoski por su comprensión, consejos y recomendaciones en el ámbito académico y personal. El apoyo de ambos fue fundamental para la elaboración de la tesis y quedo siempre en deuda.

A la población de Salasaca por permitirme hacer mi trabajo de campo. Al señor Rosi y a la señora Anita Chango quienes me recibieron en su casa y tuvieron todas las consideraciones conmigo. Los tejedores y familias Salasacas que en un primer momento fueron interlocutores y posteriormente me consideraron su amigo, agradezco por la confianza depositada, disponibilidad de tiempo y compartir su conocimiento con un extraño.

Las personas ecuatorianas y de diferentes rincones del mundo que conocí en la maestría y en mi estancia en el Ecuador se convirtieron en grandes amistades que siempre extrañaré. El apoyo, guía y convivencia con todos ellos me dejaron experiencias de gran valor personal, académico y del corazón. La lista es larga, los mencionó sin orden específico: Alejandro (musico), Xóchitl, Sopitas, Jazmín, Carolina, Mayly, Patricia, Gerard, Miro, Amanda, Emilio, Yoana, Silvia, Gloria, Daniel, Nacho, Julieth, Andrea, Francisco, Davis (el Güero), David, Wong y Eduardo. A todos ustedes gracias.

A mi familia por estar siempre pendiente, apoyarme y quererme incondicionalmente (Maribel, Genaro y Oscar), sin ustedes esto no sería posible, se les quiere.

Finalmente agradezco a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Ecuador por darme la oportunidad de formar parte de la promoción 2017-2019, el apoyo económico para cursar la maestría de antropología visual y elaboración de la presente tesis.

Introducción

El interés por el tema de los textiles surge hace algunos unos años al tener contacto con los materiales etnográficos resguardados en el acervo de la Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Entre la variedad de piezas que conforman las colecciones de los pueblos indígenas, afrodescendientes y mestizos se otorgó un espacio para la catalogación y cuidado de textiles. El estudio de estos objetos desde la Antropología y otras ciencias sociales permite analizar su papel cultural y social. Es así que el textil se volvió tema de interés, me permito entender como un objeto que está presente en la mayoría de las sociedades da una identidad y requiere un conocimiento específico para su producción. Los textiles son una fuente de información que ayuda comprender procesos históricos, relaciones sociales, organización política y económica, modos de resistencia y forma de expresión visual.

Ahora bien, en esta investigación continúa el estudio de textiles, en un contexto geográfico y cultural Andino del Ecuador. Una de las motivaciones es el hecho que el textil Andino está presente en la vida sociocultural de las poblaciones indígenas de las diferentes regiones ecuatorianas desde la época prehispánica hasta la actualidad.[1] El textil en la época precolombina, además de resolver la demanda del vestido, estuvo presente en diferentes contextos de la vida social de la civilización Inca, fue parte de los impuestos del Estado, insumo en las ofrendas y los rituales de sacrificio, símbolo de estatus de las clases sociales, objeto indispensable en los entierros, dote en uniones nupciales y parte del ajuar de la clase militar, noble y religiosa (Murra 1975, 170). El textil andino forma parte de un proceso histórico y actualmente continúa cumpliendo funciones sociales y culturales en las poblaciones indígenas en los países de Bolivia, Perú, Argentina, Ecuador y Chile. La región de la sierra del Ecuador se caracteriza por la producción textiles andinos de 14 poblaciones indígenas kichcwas destinados para el autoconsumo y comercio.

Los textiles serranos del Ecuador empleados para el uso doméstico y local son ponchos, bayetas, paños, chumbi (fajas), alpargatas, shigras (bolsas), cobijas y otros objetos. Su manufactura requiere de herramientas y materias primas de origen prehispánico y colonial. La

[1] El textil Andino se ha estudiado desde diferentes enfoques, en un primer momento a mediados de la década del siglo XIX, se consideraba como objeto de arte que formaba parte de colecciones privadas, (Carmona 2006, 44). A mediados del siglo XX los textiles se consideraron como fuentes de información y objeto de estudio en las ciencias antropológicas. Los textiles se analizaron considerando la materia prima que los conforma, procesos de producción, iconografía, su uso práctico y cultural. Para la arqueología considerar estos elementos permitió desarrollar métodos, términos y clasificaciones de los textiles tomando en cuenta áreas geográficas y temporalidades (Ariel de Vidas 2002, 18; Carmona 2006, 44-45).

producción de hilos requiere de fibras animales (alpaca, llama y ovejas) y vegetales (algodón y cabuya –agave–) teñidas con tintes naturales (animal y vegetal) y las herramientas del el huso de sigse y la rueca. Para el tejido se utiliza el telar vertical, de cintura y de pedal. El decorado de las prendas se realiza al tejer los hilos de colores de la trama con los de la urdimbre, en el teñido o bien con el bordado (Jaramillo 1985). Los motivos que adornan las prendas se inspiran en elementos del medio ambiente, paisajes de la sierra o son figuras zoomorfas, antropomorfas y fitomorfas que representan y simbolizan parte del pensamiento indígena serrano ecuatoriano, "es una de las formas expresivas que representan un espectro de la pluralidad humana, y cada una proviene de su propia trayectoria histórica" (D´Amico 1991, 61). Los textiles cuentan con formas y diseños que dan identidad a las poblaciones, les permite diferenciarse, refleja parte de sus conocimiento, costumbres y tradiciones al momento de su producción y empleo en diferentes contextos sociales (Jaramillo 1985).

En el caso del comercio del textil indígena en el mercado se destina principalmente al turismo nacional y extranjero, son prendas y enceres elaborados manualmente o con procesos industrializados que conservan formas y diseños de estilo andino actuales y prehispánicos. La venta del textil se da en diferentes proporciones y lugares de la sierra ecuatoriana, desde ferias locales en las comunidades o parroquias, mercados representativos de cantones y provincias donde se exportan al extranjero, principalmente Estados Unidos y países de Europa (Jaramillo 1985). Un ejemplo es el mercado de Otavalo conocido popularmente como "el mercado de los ponchos" ubicado en la parte norte de la sierra. En este espacio se vende gran cantidad de textiles y artículos elaborados por indígena y mestizos provenientes de diferentes partes de la sierra. Otro punto de comercio de textiles, cerámica, joyería, cestería y demás objetos es la provincia de Azuay en el centro turístico ubicado en la ciudad de Cuenca en la parte sur de la sierra. En ambos casos el fenómeno de la comercialización de textiles y otros objetos reflejan los rasgos culturales y realidad de los artesanos, que sirven como un elemento exótico hacia los gustos del mundo occidental (D'Amico 1991, 67).

Ahora bien, tomando en cuenta la diversidad textil indígena presente en la sierra ecuatoriana destinada para el autoconsumo y al comercio, el presente estudio se centra en el segundo aspecto, la comercialización de textiles andinos y su expresión visual. El caso de estudió son los textiles indígenas Salasaca, específicamente los tapices y sus diseños. La población Salasaca se ubica en la parte meridional de la sierra, en la parroquia con el mismo nombre perteneciente al cantón de Pelileo, de la provincia Tungurahua. Los tejedores de esta población son reconocidos por su habilidad y calidad en la producción textiles: las

vestimentas para el autoconsumo y los tapices decorados con diseños destinados para la venta. La producción de los tapices se introdujo a principio de la década 1950, formó parte de un proyecto a nivel nacional para el desarrollo económico y social de las poblaciones indígenas del Ecuador. El proyecto considero la población de los Salasaca y estuvo a cargo de La Casa de la Cultura. El objetivo del proyecto fue capacitar a tejedores indígenas para la producción y comercialización del tapiz (Prieto 2008, 182).

La producción y venta de objetos indígenas andinos en el mercado se ha analizado de manera directa e indirecta en estudios antropológicos y sociales en diferentes épocas y regiones.[2] La discusión que surge entorno a este fenómeno son los beneficios y problemáticas socioeconómicos que genera. El caso de los tapices Salasaca no escapa a este debate y está presente desde los inicios de la producción del tapiz en la década de 1950 hasta la actualidad. Al respecto se han realizado estudios que analizan los cambios generados por la comercialización de los tapices, pero sin considerar los cambios en las expresiones visuales. Para profundizar en el tema es preciso tomar como punto de partida la discusión entre los veneficios y problemáticas para después abordar el tema de lo visual.

La postura que resalta transformaciones perjudiciales para la sociedad Salasaca por la producción y venta de textiles se ubica a Hernán Jaramillo, estudioso del textil andinos ecuatoriano. Hernán Jaramillo sostiene que las poblaciones indígenas dedicadas de tiempo completo a satisfacer las demandas del mercado han presentado una pérdida gradual de la identidad de los objetos y da pie a la incorporación de valores ajenos a los originales (1985, 32). Por su parte Eulalia Carrasco menciona en caso concreto de los Salasaca, que a pesar de las ganancias mínimas generadas por la venta del tapiz, es un mecanismo de penetración del sistema del mercado capitalista que genera la degradación de la organización social y cultural. La autora en su estudio propone tres posibles desenlaces en sus actividades económicas: “1) -agricultura artesanía migración proletarización 2)-agricultura migración artesanía pequeña industria 3)-fragmentación del grupo comunal formación de una colonia” (Carrasco 1982, 48). Marcelo Naranjo resalta que el tapiz, no sólo significó para los Salasaca la destrucción de su sistema de auto subsistencia, que se refleja en “la desintegración o debilitamiento de un conjunto de expresiones culturales tradicionales sin que aparezcan mecanismos alternativos de integración” (1992, 113); sino además ocasionó una dependencia al mercado externo

[2] Estudios que abordan la producción y circulación de los textiles dentro y fuera de las sociedades indígenas se encuentran los Cristina Bubba (1997) y Xavier Albó Corrons (2010), con los Coromas del sur de Bolivia, en el cual analizan el consumo local, los roles sociales que desempeñan y religiosos. Evan Fischer (2011) pone atención en las prendas producidas por Kallawaya, Bolivia destinadas para la venta al exterior y el autoconsumo valorando las beneficios y problemáticas.

capitalista por parte de los Salasaca, lo que provocó relaciones asimétricas al interior de la población a partir de las relaciones de producción que "no estaban presentes y no conocían" (Naranjo 1992, 113).

Los investigadores que toman en cuenta los aspectos positivos y negativos esta Linda D´Amico, sostiene que este fenómeno permite a los artesanos utilizar su cultura, identidad e historia para definir la estrategia que den mejores resultados para sobrevivir en un mundo moderno (1991, 67-69). El estudio de María Eugenia Choque refiere que efectivamente la producción y venta del tapiz Salasaca permite que se dé una integración a las lógicas del capitalismo ya que es resultado de políticas agresivas de aculturación, sin embargo no se puede negar que un porcentaje de las familias Salasaca mejoraron su situación económica y generó un nuevo grupos social conformado por artesanos que rivalizó por los poderes políticos y sociales locales, es decir acorto las brechas sociales y económicas al interior de sociedad Salasaca (1992, 26, 123).

Anath Ariel de Vidas pone en el centro de la discusión la integración del textil andino al mercado turístico capitalista, profundiza cómo a partir del turismo en las zonas Andinas de Bolivia, Perú y Ecuador, se denomina al textil como "arte popular" "indígena", "folklórico", "rural", "primitivo" y "típico". Su estudio busca comprender las formas de producción, circulación y consumo de los textiles en el mercado capitalista, para dejar de lado "la visión reduccionista y maniquea de una dicotomía entre tradición y modernidad" (Ariel de Vidas 2002, 8). La autora expone varios casos de poblaciones indígenas de los tres países andinos antes mencionados, en el cual destina algunas páginas a los tapices Salasaca. Anath Ariel de Vidas manifiesta que en la mayoría de los estudios realizados siempre en algún grado se resalta las posibles repercusiones que se relacionan al desgaste y desaparición parcial o total de la cultura indígena, o se ve de manera negativa ya que la venta del objeto al turista es la causa de cambios culturales en detrimento de los indígenas y nunca se resaltan aspectos positivos más allá de las económicos. Una variación positiva que sostiene la autora es la creación de una identidad emergente que analiza a partir de la "neo-etnicidad" que en términos generales lo describe como: "fenómenos de integración y de diferenciación de una sociedad indígena con relación a la sociedad global en la cual se encuentra" (Ariel de Vidas 2002, 113), que en algunos casos reafirmar la identidad indígena, es una agente de reelaboración cultural y simbólica, si bien contribuye al desgate o pérdida de características culturales no es el único elemento que acelera o disminuye este proceso (Ariel de Vidas 2002, 117).

La discusión en primera instancia permite establecer que efectivamente la producción y venta del tapiz generó y fue una de las causas de cambios positivos y negativos en la población Salasaca. En trabajo de campo realizado en la parroquia Salasasaca,[3] en una primera mirada se ubicaron algunos de los cambios señalados por los autores. La comercialización del textil ha permitido que se integren valores monetarios provenientes de las lógicas del capitalismo que modificaron los sistemas locales de intercambio y circulación de los textiles y de los bienes producidos por los Salasaca. Sin embargo, no es la única causa, se debe considerar la migración a otras regiones del Ecuador, países de América y Europa en busca de trabajos asalariados, así como problemáticas políticas y sociales externas a nivel regional y nacional como factores que sumaron a esta transformación. Las lógicas de producción basadas en la agricultura se modificaron, el tapiz se convirtió en una actividad primaria en la población Salasaca por varias décadas, formó parte de la economía familiar, ya que representó una entrada extra de dinero que permitió solventar necesidades primarias. Los cambios en el conocimiento textil se evidencian en la presencia de variedad de herramientas y técnicas para la producción de dos tipos textiles: vestimentas y tapices. En términos identitarios los Salasaca se reconocen como expertos en la producción textil en general, son conscientes que tienen una presencia a nivel regional y nacional por la venta del tapiz, reconocen como forma de expresión visual los diseños de los tapices.

En consideración a lo anterior, se centra la atención en lo económico, conocimiento textil, valor de uso y de intercambio de los textiles y en las dinámicas de las relaciones sociales, sin embargo, el tema visual queda en segundo plano en la discusión. Un estudio que pone en primer plano las expresiones visuales en los textiles es el de Hans Hoffmeyer titulado "Diseños Salasaca", analiza los bordados de la ropa ritual, ahonda en el significado simbólico e histórico de las figuras que conforman las imágenes. Dicho estudio tuvo como objetivo la creación de un compendio de imágenes de las figuras de los bordados y las fajas para evitar sus pérdidas, en el caso de los tapices no se profundizo mucho, en algunas líneas remarca que los diseños de los tapices son de orígenes culturales externos por lo que el proyecto de Hans Hoffmeyer tuvo como uno de sus objetivos retomar los diseños de los bordados para los tapices. Además, en los estudios citados solo hacen referencia de manera general de los orígenes, uso y valor cultural de las expresiones visuales en los diseños de los textiles.

[3] El trabajo de campo se realizó durante los meses de febrero, marzo y abril en 12 comunidades de 18 que conforman la parroquia Salasaca: Wasalata, Patuloma, Manguiwa, Manza Pamba Grande, Manzana Pamba Chico, Chilcapamba, Centro Salasaca, Llicacama, Chilkapamba, Kurinan, Zanja Loma Bajo, Zanja loma alto, Rumiñahui Alto o Pintag, Rumiñahui Bajo, Huaman Loma, Vargas Pamba y Ramas Loma.

Tomando en cuenta lo anterior, la problemática de esta investigación se centra en los cambios visuales generados por la producción y venta del tapiz desde mediados de la década de 1950 hasta finales de los años de 1990, a partir de considerar la comercialización de los objetos indígenas andinos en el mercado para satisfacer una demanda de gustos exóticos basado en las culturas andinas prehispánicas y contemporáneas (D´Amico 1991, Ariel de Vidas, 2002), y que en el caso de los Salasaca, a partir de lo observado en trabajo de campo, esta demanda se caracteriza por el consumo estético de imágenes tejidas en los tapices.

Tomando en cuenta la discusión sobre los beneficios o repercusiones a la población Salasaca ocasionados por el tapiz se plantea la pregunta de investigación ¿Cómo la producción y venta del tapiz generó cambios en las expresiones visuales en los textiles Salasaca desde mediados de la década 1950 hasta finales de los años de 1990?

El análisis de los cambios visuales generados por la producción y venta del tapiz Salasaca busca dar otra perspectiva del fenómeno de la comercialización de objetos indígenas, con el propósito de sumar a la tarea de evitar visiones paternalistas y esencialistas, las cuales sostienen que las transformaciones se consideran como favorables o perjudiciales de manera tajante y se originan por agentes externos, lo que excluye considerar que en algunos casos los cambios son resultado de las decisiones y dinámicas culturales de las poblaciones indígenas.

Por otra parte, la intención de la investigación es aportar nuevos elementos, en el caso concreto de los Salasaca, abordar el aspecto visual, los cambios positivos y negativos de las expresiones que se presentaron a mitad de la década de 1950 hasta finales del siglo XX, partiendo del hecho que en la actualidad el tapiz se considera entre los Salasaca como una forma de expresión visual que les pertenece.

Además, que el presente trabajo sirva como referencia para la implementación de futuros proyectos destinados al desarrollo social de las comunidades indígenas a partir de la venta de sus objetos y productos.

Los cambios visuales generados por la producción y venta del tapiz se analizaron con teorías y herramientas de diferentes disciplinas que dialogan entre sí, con el fin de tener una mirada y un conocimiento holístico sobre el tema (Boehm 2000, 121-125; Ramos 2016, 16), es decir un enfoque interdisciplinar etnohistórico que permite hacer uso de los aportes de la Antropología Visual, Antropología e Historia. Antes de precisar las herramientas metodológicas y los conceptos de este enfoque interdisciplinar para el análisis de los cambios visuales Salasaca, es necesario considerar algunas características de esta propuesta.

La etnohistoria y su metodología interdisciplinaria tiene sus inicios en la década de 1940, se constituyó a partir de la convergencia entre la antropología y la historia, con el objetivo de restituir las tierras arrebatadas a los indígenas en el proceso de colonización en los Estados Unidos, lo que llevó a los etnógrafos investigar en los archivos y otras fuentes históricas para demostrar que efectivamente esas tierras pertenecieron en algún momento a las poblaciones originarias (Martínez 166, 1987). Posteriormente se desarrollaron propuestas que tomaron en cuentas nuevas problemáticas y objetos de estudio, que se determinaron por la temporalidad, espacio, contexto social y los intereses del investigador (Núñez 1972, 167). Lo anterior requirió emplear enfoques, ya no solo de antropología y la historia, sino de otras disciplinas y considerarse como "una empresa analítica relativamente independiente, y no otro avatar de la antropología y la historia" (Tavárez y Smith 2001, 11-12).

Las propuestas etnohistóricas que se han desarrollado toman en cuenta, el cómo y quién narra el evento, sin caer en la discusión de la veracidad, más bien se analiza bajo qué condiciones se genera la narración, que exalta u oculta y a que necesidades sociales y culturales responden. Otras posturas evidencian la subjetividad con relación a la práctica de la etnohistoria, donde se contrasta las diferencias entre el etnohistoriador formado en instituciones académica y el que pertenece al grupo social que tiene la tarea de mantener y reproducir la memoria e historia; también están aquellas que consideran como objeto de estudio los documentos generados en épocas históricas determinadas: prehispánica y colonial (Muñoz, 2010; Tavárez y Smith, 2001, 11-12). Las propuestas mencionadas buscan en términos generales abordar los fenómenos culturales en un periodo de tiempo determinado considerando diferentes fuentes de información como documentos escritos, imágenes, oralidad y cultura material.

Esta investigación retoma aspectos de la propuesta que considera como objeto de estudio los documentos producidos por las culturas indígenas y por otros grupos sociales externos que refieren sobre ellos. Dicha propuesta se puede ubicar en dos corrientes, tomando en cuenta lo planteado por Óscar Muñoz Moran (2010). La primera corresponde a los estudios etnohistóricos sobre las culturas Mesoamérica en México y de la Región Andina de Sudamérica, en la cual las fuentes escritas como archivos, crónicas y relatos redactados por indígenas y españoles en el periodo Virreinal (siglo XVI al XVIII) se contrastan con fuentes prehispánicas pictográficas (códices o murales), cultura material y datos arqueológicos; la segunda es la antropología histórica que analiza y contrasta registros etnográficos, artículos periodísticos, archivos visuales fotografías, videos y demás documentos generados en el segundo periodo de colonización que tuvo lugar en los países de Asia y África del siglo XVIII

al XIX (Muñoz, 2010). La diferencia entre las dos corrientes son los periodos históricos y contextos socioculturales que determina las herramientas y conceptos de investigación, pero ambas emplean un método interdisciplinar para estudiar las fuentes de información, realizan una etnografía a través de los documentos escritos y visuales.

La característica de estas dos corrientes etnohistóricas se centra en fenómenos y coyunturas culturales del pasado a través de las fuentes información, pero también pueden ser aplicables en el estudio de grupos sociales actuales como lo sostiene Carlos García Mora: "ninguna razón de peso se aduce para evitar hacer estudios etnohistóricos de grupos humanos de las sociedades capitalistas hegemónicas… y tampoco se puede reducir solo a estudio de épocas pasadas precapitalistas pues es posible hacerlo en los siglos XIX, XX y en la actualidad" (García 1987, 73). Lo propuesto por García Moran requiere emplear teorías antropológicas y el método etnográfico para el trabajo de campo con el grupo social de interés y en la investigación de archivo realizar la crítica de fuentes con base en el periodo de tiempo definido bajo los presupuestos teóricos de la historia. Por lo tanto, se busca realizar un estudio que permita hacer un análisis sincrónico y diacrónico de los diseños de los tapices Salasaca para comprender los cambios visuales y sus trayectorias en un tiempo determinado de la década de 1950 a 1990, esto a partir de emplear una metodología combinada y coordinada de la Antropología, Historia y Antropología Visual.[4]

El estudio del fenómeno de la producción y comercialización de los textiles indígenas que tiene como objeto de investigación el tapiz y sus diseños, requiere a nivel conceptual entenderlo como una forma de expresión visual, producto cultural tangible y documento histórico. A continuación, se desarrollan de manera preliminar los conceptos, posteriormente en el capítulo dos se profundizará.

A nivel visual se emplea el concepto de imagen propuesto por Elisenda Ardévol, definido como producto cultural, objeto de estudio y herramienta de investigación. Las imágenes de los diseños se entienden cómo expresiones visuales resultado de una práctica cultural de un grupo humano que emplea sus propios medios técnicos para la producción de imágenes, que responden a necesidades específicas (Ardévol, 2006: 19, 34). Se busca, por una parte, entender el contexto de producción visual, las formas de expresión locales y los medios de

[4] En el caso de los estudios de los textiles andinos y de otras regiones culturales también está presente el enfoque etnohistórico que emplean conocimientos de la arqueología y la historia como es la obra de "Formaciones económicas y políticas del mundo andino" de John Murra (1972), Otra investigación es la de Alejandro de Ávila "Hebras de diversidad: Los textiles de Oaxaca en contexto" (1997) emplea la Antropología Social, Arqueología e Historia para describir los rasgos étnicos y esbozar su evolución de los textiles de diferentes regiones de Oaxaca en el tiempo.

producción en este caso el conocimiento textil. Y por otra visibilizar las causas y efectos en los cambios visuales que en una mirada inicial se asume son resultado de las demandas del mercado.

En términos de producido material en un contexto indígena, se emplea el concepto de cultura material de Marcel Mauss (1979) basado en tres niveles: materialidad, función social y forma de intercambio, esto permite profundizar en el conocimiento textil y el valor de cultural de los textiles Salasaca. En lo que refiere a la comercialización e integración del tapiz a un sistema de mercado capitalista es útil el concepto de "mercancía de arte turístico o étnico" de Argued Appadurai (1986) para establecer las causas de la demanda del mercado y los cambios visuales generados.

En un tercer nivel al considera el tapiz como una expresión visual y un producto cultural que posee un valor social y antropológico que se refuerza con el tiempo, permite considerarlo como documento o vestigio histórico tomando en cuenta la propuesta de Peter Burke (2001). Es decir, el tapiz y sus diseños se analizan de igual forma que un documento escrito debido a la información que proporciona de cuándo, cómo y por qué se dieron los cambios visuales y eventos históricos de los Salasaca en el trascurso de la de cada de 1950 hasta 1990.

Las herramientas metodológicas empleadas se definieron considerando primero las características del objeto de estudio: contexto sociocultural, procesos de manufactura, la distancia temporal de los eventos relacionados con la comercialización del textil, las fuentes de información escritas, orales y visuales que refieren directa o indirectamente. La segunda consideración es que dicha metodológica permita explicar y entender el fenómeno de la producción y venta del tapiz a partir de los conceptos propuestos. El número de herramientas empleadas fueron tres: la etnografía propia de la Antropología, foto-elicitación proveniente de la Antropología Visual y la crítica de fuentes de la Historia. Esto requirió que la investigación se realizara en dos etapas el trabajo de campo y de gabinete, las cuales se fueron alternando.

La investigación en campo requirió emplear la etnografía y la foto-elicitación. La estancia en la parroquia Salasaca como ya se menciono fue del mes de febrero al de abril del 2019 y se trabajó en 12 comunidades de 18.[5] El uso de la etnografía permitió comprender el contexto sociocultural de los textiles Salasaca considerando la perspectiva de la población en general y

[5] En primera instancia se tenía considerado estudiar las 18 comunidades Salasaca, a primera vista parece objetivo ambicioso considerar todos los asentamientos, sin embargo, el territorio de la parroquia no es extenso, las características geográficas y las vías de comunicación hicieron posible visitar todas las localidades. Al final el número de localidades estudiadas se definió por la disponibilidad de los pobladores a ser visitados y entrevistados.

de sus diferentes actores sociales (Guber 2011, 16), a partir de conocer, registrar y analizar los procesos de manufactura, formas y contextos de uso, así como el valor cultural que le es otorgado. La observación participante permitió experimentar de primera mano los eventos relacionados con los textiles, procesos de producción, uso en el acontecer diario y festividades sociales, religiosas y políticas (Guber 2011, 54). La entrevista no directa o informal que se realizaron a tejedores de tapices y vestimenta fueron a partir de visitas periódicas en sus talleres, donde mantuve conversaciones sobre los textiles y la historia del tapiz, lo que me permitió profundizar en su saber, pensamiento y opinión (Guber 2011, 69).[6] Así mismo se tomaron en cuenta las perspectivas de familiares, amigos y personas relacionadas con la producción y venta del tapiz.[7]

El empleo de la etnografía permito generar un grado de confianza y aceptación en la población Salasaca, lo que dio paso a realizar la segunda parte de trabajo de campo. La foto-elicitación se empleó a partir de considerar la imagen como herramienta de investigación con el uso de la cámara fotográfica.

La imagen fotográfica[8] se empleó para registrar eventos relacionados con el textil (procesos de producción y su uso), recopilación de los diseños, entender los parámetros visuales de los tejedores y profundizar en la historia del tapiz con la intención de reavivar la memoria de los tejedores al momento que observaban los diseños. Lo anterior requirió considerar la fotografía "como dato para sí" y "como dato en sí" (Martín 2005). Como dato en sí, es el resultado de trabajo de campo (Martín 2005, 3), el cual consistió en el registro fotográfico de los diseños de los tapices en los talleres y comercios, en las ilustraciones de catálogos de venta de artesanía que resguardan los tejedores y en las fotografías antiguas que ellos mismo tomaron. El registro fotográfico por lo tanto permitió materializar un corpus de diseños que se organizaron y analizaron por temporalidad y estilos visuales, datos que aportaron al proceso de investigación (Martín 2005, 3). En un análisis inicial de las fotografías se observó que los tejedores cuentan con un acervo de los diseños conformado por diferentes materialidades y

[6]Los tejedores entrevistados pertenecen a las comunidades de Patuloma, Wasalata, Manguiwa, Manzana Pamba Grande, Manzana Pamba Chico, Chilkapamba, Centro Salasaca, Capillapamba Llikakama, Rumiñawi Grande, Rumiñawi Chico y Vargaspamba. Con los que mantuve un acercamiento más constante fueron Raul Mazaquiza de Wasalata, Tapio Llucacho de Manzana Pamba Chico, Antonio Aldas de Manzana Pamba Chico, Andrés Jerez de Llikakama, Rubelio Mazaquiza y Don Tomas de Manzana de Centro Salasaca.

[7] Las familias con las que mantuve una convivencia más cercana fueron las de Francisco Mazaquiza de Patuloma, Raúl Mazaquiza de Wasalata y Rubelio de Centro Salasaca.

8 La fotografía se crea con la participación de tres actores "operator (fotógrafo), spectrum (es el blanco de la fotografía) y spectator (observador)" (Barthes 2006, 35).

formatos, lo que ha permitido conservarlos y convertirse en una evidencia que da cuenta de una parte de su pasado.

Como dato para sí: las fotografías de los diseños es un documento que refiere directamente o indirectamente con el tema de estudio (Martín 2005, 3) a partir de la relación de las imágenes con los sujetos. Esta relación imagen -sujeto se manifestó en las entrevistas acompañadas de las fotografías de los diseños. En un primer momento las entrevistas tuvieron como finalidad hacer el registro de los diseños que se acompañaron de explicaciones de los términos de manufactura, estilos de composición estéticos, orígenes culturales de los diseños, remembranza de experiencias relacionadas con la comercialización de textil como viajes al extranjero, los años de mayor ganancia económica, problemáticas y diferencias entre las distintas familias tejedoras de tapiz de las comunidades. Posteriormente las entrevistas se realizaron ya con un corpus más amplio de diseños organizado y almacenado digitalmente en el ordenador portátil, que se mostraban nuevamente a los entrevistado con más diseños lo que permito reavivar otros eventos sobre la producción y venta del tapiz.

El registro y recolección de los diseños de los tapices en sus diferentes materialidades (tapices, fotografías e ilustraciones de los catálogos) a través de la fotografía permito que emanaran relatos que daban cuenta de su perspectiva y mirada para hacer visibles categorías sociales y dar voz a los actores sociales sobre el pasado de una realidad, lo que se denomina como "el noema" de la fotografía: Esto ha sido" (Barthes 2006, 120-122).[9]

La veracidad de los datos obtenidos en la observación participante, entrevistas y foto-elicitación se complementó al discutirlos con interlocutores claves: Francisco Mazaquiza mejor conocido como "Roci" y Anita Chango, ambos son un matrimonio que viven en la comunidad de Patuloma quienes me recibieron en su casa y me bridaron todo el apoyo necesario. En mi estancia en Salasaca. Anita y "Roci" los asumí como voces autorizadas ya que en décadas pasadas fueron considerados entre los Salasaca hábiles en la tarea del tejido y buenos comerciantes del tapiz, ellos me instruyeron en el tema de los textiles en general y me guiaron en otros aspectos de la vida Salasaca. Con el paso de las semanas aumentaron mis interlocutores claves ya que generé amistad con otros tejedores de tapices activos y ya retirados: Raul Mazaquiza de Wasalata, Tapio Llucacho de Manzana Pamba Chico, Antonio Aldas de Manzana Pamba Chico, Andrés Jerez de Llikakama, Rubelio Mazaquiza y Don

[9] Barthes menciona que la fotografía es una empalizada de fuerzas "cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte" (Barthes 2006, 41-42).

Tomas de Centro Salasaca. De todos ellos recibí un buen trato, me mostraban otras perspectivas sobre los tapices, y de las dinámicas socioculturales del pasado y presenté Salasaca.

El trabajo de gabinete consistió en cuatro niveles. El primero fue una revisión bibliográfica especializada en el tema de los textiles andinos y profundizar en el contexto de la sierra ecuatoriana.

En segundo nivel, la búsqueda se centró en ubicar documentos escritos y visuales que aportaron información de los Salasaca, sus textiles y específicamente sobre los tapices. La búsqueda en bibliotecas públicas y de centros de investigación realizada en las ciudades de Quito y Ambato permitió generar un corpus conformado por estudios sociales, etnografías, artículos periodísticos, relatos, fotografías y videos que aportaron información sobre el tapiz. Las fuentes de información se clasificaron a partir de su año de publicación, el autor o institución que la produjo, tema o problemática que abordan, lo que permito entender a qué sector social se publicaban y a las necesidades que respondió en su momento dichos documentos.[10]

El tercer nivel consistió en la organización y clasificación de las fotografías de los diseños a partir de considerar los parámetros de los Salasaca: los procesos de manufactura (técnica de tejido), formato del textil (dimensiones de largo y ancho), el año de producción, contexto cultural de origen y al estilo estético.

En el cuarto nivel se contrastaron las fuentes información de gabinete con las obtenidas en campo, es decir los datos obtenidos en los escrito, fotografías y videos se compararon con los de los documentos visuales (los diseños de los tapices en sus diferentes materialidades), los relatos, testimonios y vivencias de los tejedores. Esto permitió ubicar, entender y explicar acontecimientos que fueron omitidos o narrados desde una sola visión en los documentos escritos que en su mayoría fueron creados por instituciones gubernamentales (Crespo 2011, 75) y también entender las coyunturas relevantes para la sociedad Salasaca en un contexto social a nivel regional, nacional e internacional. El resultado de la crítica de fuentes escritas, visuales y orales permitió hacer visible el fenómeno de la producción y venta del tapiz, así como ubicar, seguir y analizar los cambios en una línea de tiempo que inicia a mediados de la década de 1950 y que tiene un significativo declive en los años 1990.

[10] El documento aparece como una evasión, al mismo tiempo muestra y oculta el momento de *algo o alguien*, es huella de un hecho o acontecimiento que se sustrae al presente y con ello al sentido y con ello a la narración" (Barrios 2007, 2).

El trabajo se constituye de 4 capítulos. El primero es una breve contextualización general geográficas, económica, social y cultural de los Salasaca. La descripción de las actividades económicas se basa en la producción agrícola, trabajo asalariado en otras regiones del Ecuador y países del continente de América y Europa. El tema de los textiles abarca descripción de procesos de producción, tipos de prenda, el valor social, cultural y económico de la textilería.

El segundo capítulo se desarrolla los enfoques de la Antropología Visual, Antropología e Historia, basados en el método interdisciplinario etnohistórico. El apartado de Antropología Visual describe las diferencias de las propuestas visuales que han surgiendo. Se define la propuesta de Sol Worth de considerar las producciones visuales de los grupos social a estudiar para comprender su sistema de comunicación y lo medios de producción visual. La perspectiva de la Antropología se desarrolla el conceto de cultura material y mercancía turística para analizar el tapiz como objeto en el contexto Salasaca. Por último, analizar los diseños de los tapices como un documento histórico.

El tercer capítulo, es la primera parte del recuento histórico del producción y venta del tapiz. Se establecen las causas que dio inicio la producción del tapiz Salasaca en el gobierno del presidente Galo Plaza. Posteriormente se analizan los diseños creados e introducidos de 1950 a 1970 para la comercialización y como se relacionan con los eventos económicas, culturales, sociales y visuales.

El cuarto y último capítulo concluye el recuento histórico de la producción y venta del tapiz. Las décadas de 1980 y 1990 se enfatiza el aumento en la venta del tapiz, generando que se considere una actividad económica principal. Posteriormente se resalta una relación entre los diseños y el fenómeno de la migración y como la producción del tapiz ya no se considera una práctica económica redituable.

Capítulo 1. Contexto etnográfico, acercamiento a la textilería Salasaca

Entender el tema de los textiles Salasaca y la visualidad que se expresa en ellos, requiere conocer de manera general su contexto. Los Salasaca forman parte de un mosaico multicultural de poblaciones indígenas de la sierra ecuatoriana[11] que comparten características culturales, pero al mismo tiempo les permite diferenciarse. La descripción de los rasgos territoriales, sociales, políticos y económicos permiten particularizar a los Salasaca en el contexto regional ecuatoriano.

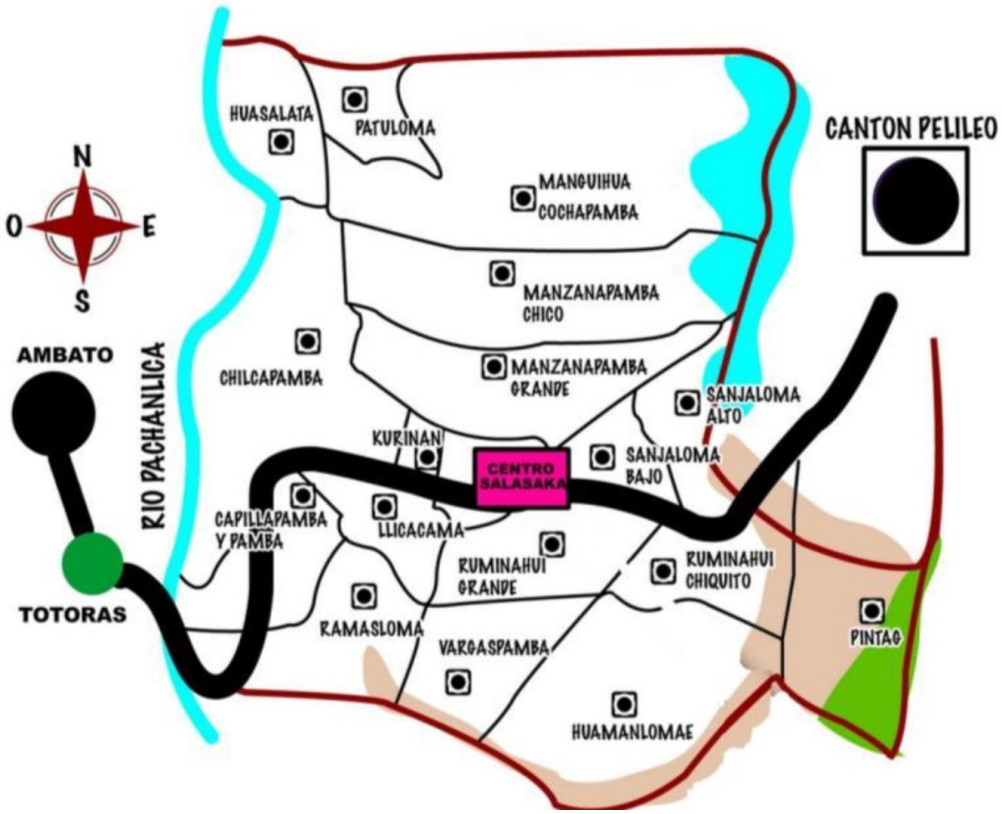
La parroquia Salasaca se ubica en la parte meridional de la sierra a 5 kilómetros de la cabecera cantonal de Pelileo y a 14 kilómetros de Ambato ciudad capital de la provincia de Tungurahua. Las 18 comunidades que conforman la parroquia cuentan con una población de 5,886 habitantes tomando en cuenta los datos del Plan de desarrollo del año de 2015. Los límites parroquiales son al Norte con la parroquia El Rosario, al Sur con la de Benítez y el cantón Quero; al Este con las parroquias García Moreno y La Matriz; al Oeste parroquia Totoras y Picaihua que formar parte del cantón de Ambato, sin embargo, la presencia de los Salasaca se extiende más allá de los milites parroquiales, en los caseríos colindantes de las parroquias El Rosario y Ambato.

La altitud del territorio Salasaca es de 2600 metros sobre el nivel del mar. El paisaje lo conforma el cerro Teligote ubicado al sureste, los volcanes Chimborazo y Tungurahua al noroeste y la presencia del río Pachanlica en la parte noreste que funge como límite natural con el cantón de Ambato. El territorio se divide en tierras llanas en la parte sur a las faldas del cerro Teligote y tierras bajas y escarpadas en la parte noroeste.

La planta del agave y los cultivos de la chacra dominan el paisaje al interior de las comunidades. La flora endémica ha disminuido considerablemente, persiste en pequeños manchones forestales a las orillas del rio Pachalica y en la parte alta del cerro Teligote. En lo que refiere a la fauna silvestre también es reducida, sobreviven especies pequeñas de roedores y aves.

[11] La multiculturalidad que caracteriza a la sierra ecuatoriana se conforma por las poblaciones Naranli, Natabuela y Otavalo de la provincia de Imbabura; Kayambi de Pichincha, Imbabura y Napo; Kitukara, Panzaleo Chibuelo, Kisapincha, Salasaca y Kichwa Tungurahua de la provincia de Tungurahua; Waranca de Bolívar, Puruha de Chimborazo, Kañari de Azuay y Cañar; Saraguos de Loja y Zamora.

Mapa 1.1. Territorio que abarca la parroquia Salasaca



Fuente: Plan Estrategico de la Parroquia Salsaca 2009-2014.

1.1. Estructura social y actividades económicas

La organización social Salasaca se conforma por las familias nucleares, *la huasi*, el conjunto de varias familias en un mismo predio conforma el *ayllu*. La relación entre las familias se basa en parentescos consanguíneos y políticos. Un número determinado de *ayllus* integran una comunidad administrada por una persona elegida anualmente.[12] Las autoridades tradicionales Salasacas con responsabilidades mayores son pendoneros, caporales, capitanes, alcaldes y alcalde mayor. Las personas que se ocupan estos cargos cumplen tareas políticas, sociales y religiosas a nivel comunal, su obligación es velar por los intereses de la población, mantener la unidad comunitaria y llevar a cabo correctamente las festividades a lo largo del año. En términos políticos del Estado ecuatoriano reconoce el territorio Salasaca mediante los poderes parroquiales que están sujetos a los gobiernos cantonales y provinciales.

La economía Salasaca es diversificada, se basa principalmente en la producción agrícola y en el trabajo remunerado económicamente en los centros urbanos. La tierra de la parroquia se

[12] El estudio de María Eugenia "La estructura de poder en la comunidad originaria de Salasaca", de 1992, es un texto que introduce y explica las bases de las estructuras sociales y políticas de los Salasaca.

encuentra bajo el control de los agricultores, sin embargo, la baja producción debido a las características minerales del suelo, el aumento demográfico en las últimas décadas y la escasez de tierras de labranza ha provocado que se integren al mercado laboral a partir de la migración regional, nacional e internacional.[13]

1.1.1. Agricultura y ganadería

El sistema de producción Salasaca se compone de la agricultura y ganadería, se basa en un sistema de riego constituido por canales que distribuyen el agua de las acequias hacia las comunidades. Sin embargo, esto no siempre fue así décadas atrás la producción agrícola se rigió por un calendario agrícola basado en el temporal de lluvia, que establecía las fechas de las actividades agrarias acompañado en algunos casos por rituales relacionados con la fertilidad, la abundancia y peticiones a la madre tierra.[14]

El trabajo de la chacra emplea el método de policultivo para la producción de maíz, papa, frejol, alverja, calabaza, chocho, cebada, cedrón, hierba luisa, hierba buena, menta, hierba de mora, perejil, romero, ruda, toronjil, cilantro, agave, entre productos. La cría de animales se caracteriza por ganado vacuno, porcino, ovino, aves de corral, conejos y cuyes. En lo que refiere a las ovejas son consideradas como un bien preciado, ya que de ellas se obtiene lana de color blanca y negra para elaboración de la vestimenta. La producción agrícola es limitada en general, se destina principalmente para el autoconsumo, cubre con esfuerzos las necesidades básicas de subsistencia. En caso de obtener un excedente se comercializa al interior de la parroquia o fuera en los días de ferias en los asentamientos de Pelileo y Ambato.

[13] A finales de la década 1940 e inicios de 1950 la agricultura y ganadería permitía la autarquía en la población Salasaca (Bolívar 1948, 160). El señor Francisco de la localidad de Patuloma recuerda en su niñez que era mayor la obtención y consumo de productos de la chacra como el maíz, quinua, alverja, culantro, papa, entre otros. La presencia de productos externo o industrializados era mínima, como el arroz y la azúcar que se obtenían en los días de feria en el centro urbano de Ambato.

[14] El calendario agrario comenzaba en el mes de septiembre con la preparación del terreno, en octubre se realizaba la siembra, diciembre limpia y abono de la tierra, marzo recolección de granos tiernos, junio, septiembre y octubre cosecha (Carrasco 1982, 35; Choque 1992, 15; Datos de Campo 2019). Algunas de las fechas de las actividades agrarias coincidían con festividades religiosas católicas y políticas de las autoridades locales, la descripción etnográfica de María Eugenia da cuenta de esto: "La preparación hasta hace algunos años estaba acompañada con la realización de ritos propiciatorios en la loma de Quiulli Urcu, donde los comuneros colocaban sus ofrendas y los jampic (brujos) realizaban rituales propiciatorios amenizados con música de conjuntos de pingullo, flauta y cajas (tambores)…En octubre realizan la siembra que coincide con la fiesta de San Antonio, que se celebra en Teligote… En enero realizan el aporque, que consiste en acollar las plantas y asimismo coincide con la fiesta de los alcaldes el 1 de enero (posesión y entrega de la vara)… Los meses de mayo y junio son destinados a la cosecha de maíz y papas y coincide su finalización con la fiesta más importante de los alcaldes, el Corpus Christi" (Choque 1992, 15).

1.1.2. Migración

El fenómeno de la migración en la sociedad Salasaca hacia los centros urbanos nacionales e internacionales, está presente desde mediados del siglo XX (Carrasco 1982; Choque 1992; Many 2006). Como ya se mencionó una de las causas fundamentales son la baja producción agrícola y escases de tierras. Los destinos internacionales son países de América (Brasil, México y Estados Unidos) y Europa (Italia, España y Francia). A nivel nacional, se establecen principalmente en la Región Insular del Ecuador en las Islas Galápagos. Los centros urbanos donde llegan los Salasaca se caracterizan por tener una buena oferta laboral y la presencia de comunidades indígena ya conformadas que recibe a los recién llegados y los guían para integrarse a su nuevo contexto social. Un ejemplo son las Islas Galápagos con dos comunidades conformadas únicamente por Salasaca reconocidas por las autoridades locales. Las personas que migran a las ciudades por lo regular se desenvuelven laboralmente en las áreas de construcción como albañiles, en el trabajo del hogar y en la agroindustria como jornaleros. En otros casos son productores y comerciantes de artesanías o se desempeñan como músicos que interpretan melodías andinas. Los trabajos que obtienen en los centros urbanos en su mayoría ofrecen una remuneración monetaria baja por las actividades que realizan y carecen de las condiciones mínimas de seguridad social, además de sufrir discriminación y racismo.

En el marco local, si bien no se da una migración como tal, igualmente se da una integración al mercado laboral de los centros urbanos de Pelileo y Ambato, donde desempeñan actividades de construcción, en la industria local y comercio. Las actividades de remuneración monetaria dentro de la parroquia son negocios de venta de celulares y artículos electrónicos, farmacias, talleres mecánicos, restaurantes, herrería, venta de fruta, servicios de renta de ordenadores con acceso a internet, panaderías, tiendas de abarrotes, gasolineras, venta de artesanía entre otros. La mayoría de los negocios se ubican a las orillas de la carretera Panamericana Ambato-Baños que cruza el territorio Salasaca. Los dueños de los negocios son indígenas y mestizos.

La variedad de actividades laborales que desempeñan los Salasaca fuera de su territorio muestran que el sistema de producción agrícola ya no es autosuficiente para las familias, lo que les obliga a integrarse al contexto capitalista global. La presencia y su inserción cada vez más constante a las dinámicas de las ciudades, es un factor que acelera el proceso de cambio y desgate cultural que atraviesa diferentes ámbitos, en este caso su repercusión más directa se da en el sistema de producción, en la pérdida de un conocimiento del hombre con la

naturaleza específicamente los ciclos agrícolas y la integración del valor monetario a los productos agrícolas que han originado cambios profundos en el sistema de intercambio local. Otro factor de consideración en el proceso de transformación es la ubicación del territorio Salasaca entre las ciudades de Pelileo y Ambato. La cercanía a estos dos centros urbanos comunicados por la carretera Panamericana permiten la integración de nuevos elementos culturales y sociales externos.

1.1.3. Alternativas económicas

La alternativa o punto medio que han adoptado los Salasaca, al igual que otras poblaciones indígenas de la sierra ecuatoriana para no depender directamente de los trabajos en los centros urbanos, es emplear su conocimiento, medios técnicos, recursos materiales y expresiones culturales para producir y comercializar objetos y servicios en el mercado. Por ejemplo, "los Karanki han creado microempresas para sus productos agrícolas como el queso, la miel y el yogur; las mujeres de la comunidad Natabuela son las gerentes de las microempresas que incluyen la artesanía y la cría de animales" (FIDA 2017, 10). En el caso de la comercialización de los textiles es una opción a la que han recurrido regularmente las poblaciones indígenas. El trabajo de Peter C Meier hace un análisis de los indígenas de la comunidad de Carabuela del cantón de Otavalo, donde menciona que "la artesanía [textiles] le permite al campesino participar en el mercado sin abandonar la unidad doméstica que es la base de su tradicional forma de producir" (Meier 1984, 85). La estrategia de combinar la producción agrícola y la venta de textiles es un fenómeno que ha estado presente en diferentes momentos de la historia de las poblaciones indígenas (Meier 1984, 85).

Los casos mencionados muestran que las poblaciones indígenas crean un producto nuevo para el mercado, actividad económica que predomina en la sierra con la comercialización del textil (Jaramillo 1985). Los Salasaca se consideran dentro de las poblaciones que producen piezas textiles decorados con diseños andinos para el comercio, se crean imágenes para un consumo estético. La venta de vestimenta de uso diario, festivas o rituales es poco común, en caso de presentarse esta situación su valor es elevado, por ejemplo, un pocho Salasaca se vende en 500 dólares aproximadamente; este valor se determina considerando aspectos de manufactura y culturales que se describen en los siguientes apartados del presente capítulo.

1.2. Textilería Salasaca: historia, producción, uso, valor y circulación

La textilería Salasaca, para los fines de esta investigación, se ha divido en dos tipos: las vestimentas y los tapices, se describen sus papeles sociales y culturales. Primero se aborda el

valor histórico del textil relacionado con su origen a partir de revisar las propuestas sobre los orígenes de los Salasaca. Segundo se profundiza en la descripción de los procesos de manufactura, las formas de uso, intercambio y valor (cultural y económico).

La práctica del tejido de los Salasaca se liga con sus orígenes culturales e históricos. La producción del textil en la sierra del Ecuador está presente desde la época prehispánica y antecede a la llegada de los Incas. En términos geográficos se menciona que la producción de prendas de vestir se ubicó en la parte meridional, en lo que hoy son las provincias de Chimborazo, Cotopaxi y Tungurahua. Los grupos puruhaes y panzaleos fueron los productores de textiles que sobresalieron en el periodo preincaico (Naranjo 1992, 102). Posteriormente en el periodo Inca, en la región meridional de la sierra presenta un desarrollo tecnológico que la convirtieron en un centro productor de tejido. El desarrollo del textil se relaciona con el establecimiento de nuevos grupos humanos procedentes de la parte sur del territorio del imperio del Tahuantinsuyo denominados "mitimaes", su objetivo fue establecer el dominio Inca, colonizar y generar un desarrollo en diferente punto de esta región a partir de especializarse en una actividad económica, en este caso el tejido (Naranjo 1992, 102).

Los orígenes de los Salasaca se relacionan con estos dos periodos. El preincaico se sustenta en estudios históricos y antropológicos que proponen que los Salasaca son el resultado de la mezcla poblaciones indígenas originarias de la sierra.[15] En el caso de la dominación Inca, los relatos Salasaca explican que son descendientes de las poblaciones "mitimaes" provenientes de tierras del altiplano del país de Bolivia.[16] Una tercera propuesta con una perspectiva etnohistórica basada en el análisis de documentos históricos, sostiene que los Salasaca son resultado de la combinación de cuatro familias, proceso que comenzó en el periodo colonial y finalizó en el siglo XIX.[17] En este caso, no involucra el tema textil en su orígenes, sin embargo, trabajos sobre la época novohispana en la región central de la sierra, como el de Marcelo Naranjo mencionan que fue un centro de producción textil relevante, con la presencia de obrajes españoles que emplearon indígena como mano de obra (Naranjo 1992, 102).

[15] María Choque en su trabajo realiza un estado del arte sobre las propuestas de los orígenes de los Salasaca, en la cual retoma la propuesta de Aquiles Pérez y, Pedro Reino, la cual sostiene que son resultado de la unión de varias sociedades de la sierra del Ecuador (Choque 1992, 98-103).

[16] José Masaquiza, (Rumiñahui) cronista e historiador indígena Salasaca en su artículo "Los Salasaca" (1995) explica las características culturales, sociales e históricos de su pueblo. En el caso de su origen reafirma que son descendiente de los mitimaes, ya que sus expresiones culturales tienen similitud con las de las poblaciones indígenas de Bolivia, una de ellas es la producción y uso de textiles.

[17] Rachel Corr y Karen Viera Powers en su estudio "¿Trasplante incaico o etnogénesis poscolonial? El origen de los salasacas de la Sierra ecuatoriana" (2014), a partir de un mapeo en documentos del siglo XVI hasta la actualidad de 4 grupos o familias indígenas (Sigchos Collanas, Tacunagas, Puruhayes y Pilalatas) con características culturales similares.

La exposición de las versiones sobre sus orígenes no tiene como objetivo la búsqueda de la veracidad de los hechos, ya que cada una responde a interés específicos, más bien permite mostrar que en el caso de las dos primeras propuestas sustentan un origen y un conocimiento del textil relacionado con la cultura andina directa o indirectamente. La tercera permite suponer que posiblemente la producción textil ya era un elemento presente y/o se reforzo en la época colonial con la presencia de los obrajes. En lo que refiere al relato de los Salasaca reafirman la práctica del textil como un elemento propio, identitario e histórico. El textil para los Salasaca está presente en diferentes ámbitos sociales: es una actividad que forma parte del sistema de subsistencia agraria, un conocimiento que se trasmite de una generación a otra y se expresa en el manejo de las herramientas y técnicas de tejido, es un objeto con un uso práctico, social y ceremonial, que se valora en términos culturales.

1.2.1. Conocimiento y practica textil: fibras, herramientas y tejido

El primer punto a desarrollar de la textilería Salasaca es describir el proceso técnico de manufactura que permite explicar una parte del valor cultural y proceso de la creación visual. Las fases de producción son obtención de fibras naturales, teñido, urdido, tejido y confección.

La primera fase de la producción de las vestimentas es la producción de fibra de lana para el devanado de hilos. Esta fase se relacionada con la actividad agraria a partir de la cría de oveja que determina su calidad, lo cual requiere de un conocimiento de ganadería sobre el tipo de raza, sexos, color, edad y cuidados del animal. Las fibras de mejor textura se obtienen de los carneros, ya que su consistencia es más grasa y permite manipularla de mejor manera. La lana de color blanco se emplea para las diferentes vestimentas femeninas y la negra específicamente para el poncho prenda masculina.

La crianza del ganado ovejuno ha disminuido considerablemente en las comunidades Salasaca, debido a la escasez de tierras, el costo de la crianza y el aumento de abigeato en la parroquia. Esta situación tiene por consecuencia que la fibra sea escaza y se compre a intermediarios indígenas y mestizos de otras poblaciones. El trasquilado de la oveja y la compra de la lana es una tarea femenina, su experiencia en el hilado les permite valorar la calidad de la fibra, manejo y resguardo. [18]

Los hilos para el tapiz se constituyen de lana y algodón, su elaboración es industrial, se adquiere en la ciudad de Ambato. La producción o compra de lana no se considera para el

[18] La lana se limpia y carga para obtener capas rectangulares con una textura suave y sedosa. La fibra cardad se enrollan sobre la punta de una vara cilíndrica de madera y se cubren con un pañuelo para evitar que se ensucie o se depositen sedimentos del medio.

devanado de los hilos del tapiz debido a su escasez, su alto costo y la complejidad de producción. El señor Roci comentó que décadas atrás algunos tejedores devanaban sus propios hilos para el tapiz. Actualmente en la comunidad de Llikakama el Señor Andrés Jerez, produce hilos de lana de oveja y alpaca con el objetivo de mejorar la calidad en los diseños de los tapices.

La tarea del devanado de las fibras se lleva a cabo principalmente en el espacio doméstico y es propia de las mujeres. El proceso consiste en torcer las fibras con la punta de los dedos para generar hebras gruesas o delgadas según lo que se requiera. Posteriormente la hebra se enrolla en una vara de madera que cuenta con una pieza de plástico o de piedra de forma circular horadad por su centro, que funge de contrapeso para dar estabilidad al momento de enrollar el hilo: este conjunto de útiles se le denomina *guango*. Con esta herramienta las mujeres producen dos tipos de hilos: una para la trama y otro para la urdimbre.

Anita Chango y Fanny Jerez de la comunidad de Patuloma comentaron que todas las mujeres Salasaca son experta en el hilado, tienen la obligación de proveer los ovillos necesarios para tejer la vestimenta de su familia. La cantidad de ovillos producidos al año se relaciona con el número de miembros del núcleo familiar, por lo tanto, requiere que las mujeres estén hilando todos los días del año, en sus ratos libres, de camino regreso a casa, al momento de conversar y tiempos libres.

Foto 1.1. Mujer Salasaca hilando

Fuente: Fotografía del autor (2019).

La producción de hilos para el tapiz es industrial. Los hilos son de fibra de algodón para la urdimbre y lana para el tramado. La tarea de ovillar se realiza con el uso de la rueca y se organizan con base en su color, es la primera fase de la manufactura del tapiz, es el primero elemento que se considera para la creación del diseño del tapiz. La selección de colores de hilos indica la complejidad del diseño que se va a tejer.

Foto 1.2. Rueca para hilar en el taller un tejido en Wasalata

Fuente: Fotografía del autor (2019).

Foto 1.3. Ovillos de colores para diseño “galápagos”

Fuente: Fotografía del autor (2019).

1.2.2. Tintes naturales y artificiales

El teñido se ubica en diferentes fases de la manufactura del textil, en el caso de la vestimenta se realiza al concluir el tejido y en el tapiz es antes de iniciarlo. La pigmentación de las fibras para la vestimenta es un conocimiento botánico y químico complejo, que requiere dominar el manejo del pH de los colorantes mediante el uso de sustancia alcalinas y bases que permiten manipular el tono, matiz y tonalidad, así como la aplicación del pigmento a las fibras por infusión. El teñido lo realizan hombres, mujeres o se contrata a un especialista en esta tarea. El uso de tintes naturales se encuentra en un proceso avanzado de desaparición, específicamente aquellos que se obtienen de las plantas silvestres (entrevista a Francisco Mazaquiza, abril de 2019),[19] sin embargo no todo es negativo, el tiente de color purpura elaborado a partir del insecto de la cochinilla criada en la planta de la tuna (cactácea) en el huerto del hogar sigue vigente y se emplea para las prendas femeninas.[20]

El uso de tintes industriales, conocidos como "acrílicos", se emplean para teñir ponchos, bayetas y anacos de color negro, verde y rojo. Los tintes industriales se emplearon en la vestimenta debido a que la aplicación es más sencilla, solo requiere calentar agua sin llegar al punto de ebullición, verter el pigmento, sumergir la prenda o hilo y mantenerlo en movimiento. Un factor que suma a este cambio y determina el uso de pigmentos industriales es la dificultad para obtener plantas silvestres con características tintóreas, debido a la disminución de áreas forestales con flora endémica en el territorio Salasaca.

El empleo de tintes artificiales para el teñido de textiles en las poblaciones indígenas de la sierra comienza aproximadamente a mediados del siglo XX (Jaramillo 2009, 37). En el caso de los Salasaca, el uso de los "acrílicos" se puede inferir que comenzó con la producción del tapiz a mediados de los años de 1950, tarea que actualmente requiere atención y cuidado para obtener los colores y tonos exactos para la composición visual de los diseños del tapiz.

[19] Se utilizaban un total de 34 variedades de plantas con características tintóreas, endémicas de la región, extraídas de la parte alta del cerro Teligote (Navarro 1992, 111).
[20] El tinte de la cochinilla es preciado por lo Salasaca, se comercializa entre ellos y tienen una alta demanda uno o dos meses previos a la fecha de Día de Finados y Día de Ramos.

Foto 1.4. Hilos de colores para el tejido de tapices

Fuente: Fotografía del autor (2019).

1.2.3. Urdido y tejido

El urdido y tejido es el proceso que materializa el textil. Las herramientas y técnicas en esta fase son variadas y su empleo depende del tipo de prenda o tapiz que se pretende producir. El proceso del tramado de la vestimenta y el tapiz comienza con el urdido, en términos generales para ambos se emplean las mismas herramientas y técnicas.

El urdidor es un bastidor rectangular de madera con seis incrustaciones del mismo material en forma cilíndricas dividida en dos grupos de tres, ubicadas en la parte superior e inferior, por su centro atraviesa horizontalmente un madero que permite que gire sobre su eje. El proceso consiste en colocar de 8 o 12 hilos de manera alternada en forma signo de infinito -∞- separadas en pares e impares en las tres incrustaciones superiores. Posteriormente se gira el bastidor para acomodar los hilos en zigzag, de arriba hacia abajo, hasta llegar a las incrustaciones inferiores y colocarlos de la misma manera que la parte superior. Después se repite el movimiento, ahora de abajo hacia arriba. Esta actividad se realiza las veces necesarias para completar el número de hilos que conforma la urdimbre. En el caso del tapiz, la urdimbre se conforma por los hilos de algodón que representa la primera parte del soporte para los diseños (entrevistas a Raúl Maizo, a Don Rubelio y a Francisco Mazaquiza, marzo y abril de 2019).

La tarea del urdido la realizan hombres y mujeres ya con experiencia en el dominio de esta herramienta y el manejo del hilo. Es un proceso delicado en el cual se debe tener en cuenta el número de hilos y de vueltas que debe realizar el urdidor.[21]

Foto 1.5. Urdidor

Fuente: Fotografía del autor (2019).

Nota: El urdidor es una herramienta de origen europeo.

Al terminar de organizar los hilos en el urdidor se prosigue a colocarlos en el telar para dar forma a la urdimbre. Esta tarea es compleja y meticulosa, requiere de un conocimiento matemático para acomodar los hilos en pares y nones, el número de grupos de hilos determina la medida del ancho del textil.[22] En el telar se coloca la pre-urdimbre en el enjulio trasero y se

[21] El proceso de la urdimbre y sus herramientas de los Salasaca es parecido a la descripción detallada por Hernán Jaramillo en su artículo "Técnicas textiles artesanales en Imbabura" de 1990, además el autor sostiene que esta tecnología textil se introdujo en el periodo novohispano las cuales retomaron las poblaciones indígenas de la sierra.

[22] Es preciso mencionar que se ha omitido la descripción del devanado de la urdimbre en el telar debido a su complejidad y la cantidad de movimientos que se realizan.

tensa con el enjulio delantero (que también permite enrollar la parte del tapiz que ya se ha tejido) para convertirse en la urdimbre.[23]

El proceso de urdido de las fajas *chumbis* y las cintas de las alpargatas es distinto, requiere de un urdidor conformado por maderos colocados en un orden específico sobre una base de madera o en el suelo. El número de varas que integran el urdidor varían dependiendo la técnica de tejido. En términos generales la estructura básica se integra por dos estacas colocadas en las orillas (que determina la longitud) y tres maderos más cortos y delgados que posteriormente darán lugar a los palos cruceros que son esenciales para el tramado de los hilos. El proceso de conformación de la urdimbre, en comparación con el de la vestimenta y tapiz, es de mayor grado de complejidad por el manejo de hilos de color y blancos, los cuales se agrupan en pares e impares y número de vueltas sobre los maderos. Los hilos que se emplean para las fajas son de orlón de producción industrialmente.

Al terminar de ordenar la urdimbre para el tapiz o las vestimentas en el telar de pedal, se procede con el tejido: técnica de entrecruzamiento en "forma ordenada de dos series de hilos: la urdimbre (en sentido longitudinal) y la trama (en sentido transversal)" (Jaramillo 1990, 30-31). Las técnicas de tejido de los Salasaca son variadas, se definen con el tipo de telares y la prendas. El atuendo femenino se conforma por bayeta de color verde, rojo o morado, blusas bordadas, anaco de color negro, *chumbi* (faja), alpargatas y sobrero. La bayeta y el anaco requieren para su manufactura el telar de dos pedales y la técnica de tejido tafetán. La producción de las cintas de las alpargatas y *chumbis* requiere el telar de cintura y técnicas variadas, que dependen del tipo de decoración. Las blusas son de producción industrial, pero el bordado es elaborado con máquina de coser eléctrica. El atuendo masculino tiene como prenda principal el poncho de color negro y blanco, se acompaña con un pantalón y camisa blanca y sobrero. El poncho es la única prenda masculina tejida por los Salasaca con el telar de cuatro pedales, urdidor vertical y tejido de jerga como se le conoce localmente. El pantalón, camisa y sobrero son de producción industrial.

El poncho y chumbi son las prendas que requieren de herramientas y técnicas más complejas. El tejido del *chumbi* emplea una variedad de técnicas de tramado, el tejido básico cómo se mencionó, cuenta con una urdimbre de hilos blancos y de colores, los primeros son la base del tejido, es decir se elabora el lienzo donde se colocan los diseños (antropomorfos, zoomorfos y

[23] Para profundiza en los procesos de manufactura, técnicas y herramientas textiles, se recomienda consultar los textos de Hernán Jaramillo "Técnicas Textiles Artesanales en Imbabura" de 1990 y "Textiles artesanales de las Sierra del Ecuador" de 1985.

fitomorfos) con los hilos de color (suplementarios) de la trama y la urdimbre. La elaboración de las figuras se basa en escoger uno por uno los hilos suplementarios que quedaran por encima de la base del tejido. El número de diseños en los chumbis es vasto, se renueva constantemente, algunos caen en desuso y se integran nuevos. Los nuevos diseños son creación de los tejedores, de sus clientes o se copian de chumbis de otras poblaciones de la sierra. Algunos tejedores han creado catálogo de diseños para sus clientes, también tejen diseños personalizados.

La manufactura del poncho requiere el telar de cuatro pedales que permite mover cuatro lizos, que dan como resultado dos cambios alternados más en los hilos de la urdimbre al momento de pasar el hilo de la trama. Esta técnica, en términos generales es el tejido de jerga que permite reducir su tamaño al momento del batanado o como se conoce localmente "pisar el poncho" (Conversación con Francisco Mazaquiza abril 2019).

> El proceso de batanado consiste en lo siguiente. El poncho se enrolla y amarra con cordones, se introduce durante 10 o 15 minutos en aguan caliente que contiene diferentes ingredientes. Después se extrae la tela y se coloca en una tabla rectangular ranurada en la superficie con líneas diagonales en ambo sentidos formando figuras de rombos. Se prosigue con el pisado, cinco hombres ruedan el poncho sobre la tabla con el pie durante 15 minutos. Al terminar se desenrolla el poncho se mide con una cinta métrica para revisar que tanto se ha compacto las fibras y se vuelve a enrollar e introducir al agua caliente por 15 minutos. Esta tarea se repite hasta reducir la tela a 60 centímetros, lo cual puede llevar de uno a dos días. El número de personas que participan son 10 hombres para el pisado que se turnan en dos grupos de 5, el especialista que coordina las tareas y una o dos mujeres que se encargan de mantener en la temperatura del agua donde se sumergen el poncho. El pisado del poncho es un evento festivo, en el cual participan varias familias relacionadas consanguínea y políticamente. Durante los días de batanado del poncho los anfitriones comparten a los invitados comida y bebida, el platillo principal es el conejo y el cui, se acompaña con aguardiente y cerveza (Diario de campo, abril de 2019).

Foto 1.6. Telar de cuatro pedales del taller del señor Rubelio

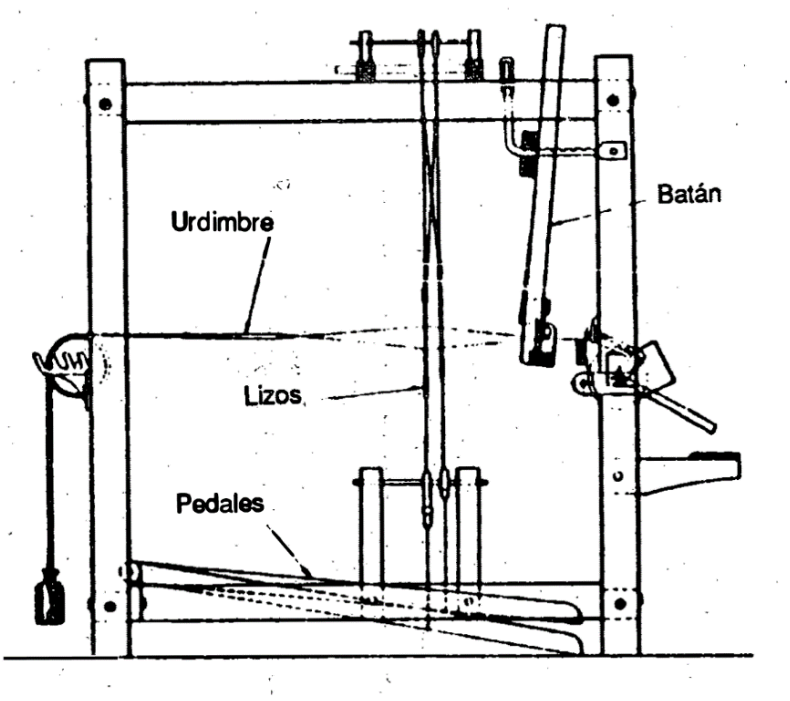
Fuente: Fotografía del autor (2019).

La producción del tapiz requiere un telar de dimensiones más pequeñas de dos pedales. La técnica de tejido es simple o de tafeta, que consiste en pasar los hilos de la urdimbre (pares e impares) de manera alternada con los hilos de la trama, lo que da como resultado una estructura escalonada regular. El acabado de los límites del largo del tapiz se da en el mismo proceso de tejido, en el cual los hilos de la trama se apoyan en las orillas laterales de la urdimbre. Soledad Hoces y Paulina Brugnoli nombran este estilo de tejido como 'técnica de tapicería ranura escalonada' que fue empleada en textiles de la Costa Central del Perú, en el periodo Intermedio Tardío de la época prehispánica de la cultura Chancay y Chimú" (2004, 58).

Foto 1.7. Telar de dos pedales exclusivo para el tejido de tapices

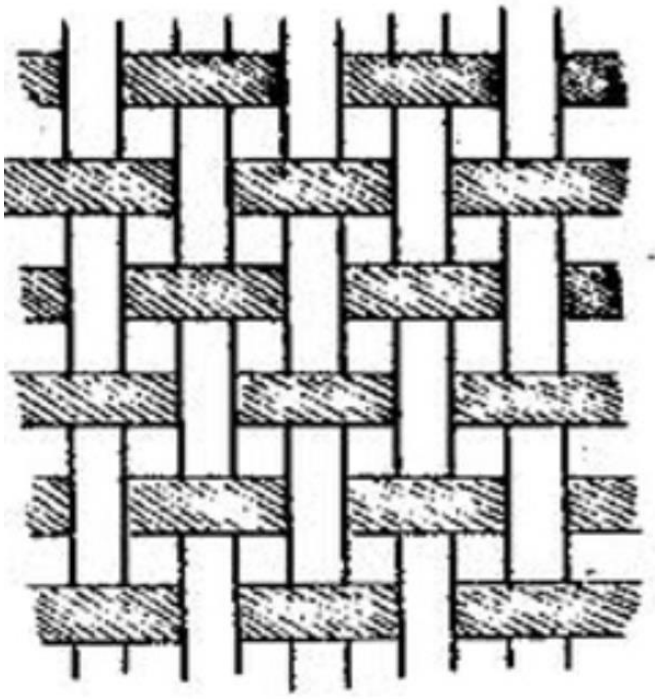
Fuente: Fotografía del autor (2019).

Figura 1.1. Diagrama del telar de pedal



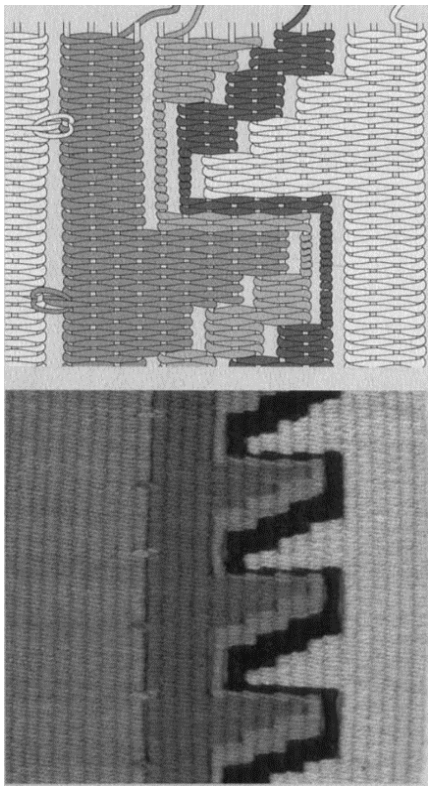
Fuente: Jaramillo (1990).

Figura 1.2. Técnica de tejido tafetán



Fuente: Hoces y Brugnoli (2004).

Figura 1.3. Técnica de tejido de tapicería ranura escalonada



Fuente: Hoces y Brugnoli (2004).

Las fases del urdido y tejido en el tapiz y de los chumbis se considera la parte central de la manufactura, ya que materializa el textil y al mismo tiempo se expresa la creatividad visual del tejedor. En el caso de la materialidad se crea una superficie a partir del anudado de los hilos, “es el espacio tomado por éste [nudo]” (Ingold 2015, 94). Si los hilos de la trama son de un solo color la superficie creada es uniforme como en el caso de los anacos o ponchos, pero si los hilos son de distintos colores y acomodados en orden predeterminado generan la sensación de trazos sobre el lienzo. El nudo generado por los hilos de la trama y la urdimbre se puede considerar como la unidad mínima visual de la imagen es decir el punto (Donis 2017, 32), que al conectar varios puntos de distintos colores bajo un sistema ordenado de diferencias permite generar los elementos básicos visuales, la línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento; visto todo esto en conjunto permite percibir la imagen, en este caso el diseño (Donis 2017, 63; Ingold 2015, 97). El urdido y tejido son las técnicas de expresión visual que responden a una necesidad determinada socioculturalmente: los chumbis a un consumo de imágenes dentro de la sociedad Salasaca y los diseños de los tapices para una necesidad del mercado.

Foto 1.8. Técnica de tejido del tapiz Salasaca

Fuente: Fotografía del autor (2019).

La tarea del tejido está dominada por los hombres, son pocos los casos de mujeres tejedoras, su presencia predomina en la manufactura de chumbis. Los tejedores Salasaca se pueden dividir en tres grupos: los productores de chumbis, vestimenta y tapices. Existe una alta especialización en el tejido en los diferentes productos, se encuentran maestros tejedores en los tres tipos de textiles dedicados de tiempo completo con una remuneración económica que les permite subsistir. También existen tejedores que domina dos o hasta tres tipos de producción de textiles, un ejemplo es el caso de Don Rubelio que tiene su taller en el centro de Salasaca, donde produce tapices y vestimenta por encargo. La presencia de especialistas puede sugerir un monopolio del saber textil, sin embargo, es todo lo contrario, cualquier Salasaca posen los conocimientos básicos para tejer sus prendas, es un conocimiento socializado que se trasmite en el hogar, cómo menciona el Señor Roci de Patuloma "Salasaca que no sabe tejer no es Salasaca".

1.3. Uso y valor cultural

La variedad del textil Salasaca se evidencia con claridad en la vestimenta masculina y femenina, se compone por diferentes prendas y accesorios con características particulares. En trabajo de campo se observaron tres conjuntos de ropa para determinadas ocasiones sociales: uso ritual-político, festividades y del acontecer diario.

La vestimenta del acontecer diario en el caso de los hombres como ya se mencionó, es un pantalón y camisa de color blanca, poncho negro y un sobrero verde, negro o rojo. El conjunto femenino es un sobrero de los mismos colores que el masculino, blusa bordad, bayeta, chumbi, anaco y alpargatas. El uso de las prendas Salasacas en la cotidianidad se encuentra en constante cambio, esto se observa en las diferentes generaciones. Los adultos y personas de la tercera edad portan siempre el atuendo sin importar la actividad que estén realizando. Son pocos los jóvenes y adolescentes que lucen el conjunto completo en el día a día, sin embargo, en los eventos sociales cómo bodas, bautizos, funerales, Día de Finados, Día de Ramos o en otras festividades es indispensable portar todo el ajuar completo. Los jóvenes al salir de la parroquia Salasaca por lo regular no usan la vestimenta Salasaca. Los niños portan todo el conjunto debido a que sus padres son quienes toman la decisión de como vestirlos. Las instituciones educativas de la parroquia permiten llevar el uniforme escolar o la vestimenta Salasaca. Cabe mencionar que las mujeres portan con mayor constancia la vestimenta. Los varones jóvenes por su parte lo emplean cuando quieren mostrar formalidad, si son invitados personalmente a una fiesta, acompañante de honor, en el cortejo o

simplemente quieren mostrar seriedad en un evento social y lo acompañan con un poncho de color blanco que se coloca por debajo del de color negro.

La ropa de uso ritual-político es exclusiva para las autoridades Salasaca se emplea en las festividades por los alcaldes, caporales y de más autoridades, también se usa en fiestas nupciales por la pareja que contrae matrimonio y sus padrinos.[24] Los detalles que caracterizan a los textiles de uso ritual son el decorado con bordados y la integración de otras prendas. Los atuendos que completan la ropa de las novias, madrinas y esposas de quienes ostentan un cargo de autoridad son el mismo conjunto que la de uso cotidiano, pero se agrega una chalina de color blanco con líneas horizontales y bordados con figuras de animales y planta de color verde, amarillo, rojo y negro ubicadas en las horillas del ancho de la prenda, donde cuelgan pequeñas borlas con los mismos colores. La camisa está bordada con diseños de aves por el centro y en las costuras de las mangas. La bayeta es de color negro y cuenta con listones de color rojo en las orillas. Se usa un sobrero de lana especial de color blanco para mujeres y hombres, esta pieza se elabora en la comunidad.

En el caso de los hombres hay distintas variedades de combinaciones que dependen del papel a desempeñen en la festividad: novio, padrino de bodas o autoridad. El atuendo en los dos primeros casos se compone de las mismas piezas de la vestimenta de uso diario, con la diferencia que los pantalones están bordados en la parte inferior y las camisas en las mangas. Los bordados son hechos a mano o con máquina de coser, representan figuras humanas y animales. El significado histórico, simbólico o cultural de los bordados en su conjunto o en elementos particulares es incierto, no se sabe con exactitud si refieren a una escena histórica o los animales se relacionan con la mitología Salasaca. El señor Rufino de la comunidad del centro Salasaca explica que algunos de los animales bordados como el venado representan a la fauna endémica que habitó en las faldas y partes altas del cerro Teligote.

El atuendo del novio y el padrino también complementa con un pañuelo de color fucsia bordados con figuras de pavorreal. Los pañuelos se colocan sobre los hombros encima del pocho negro y en estas ocasiones los hombres usan *chumbi*. La pareja que contrae nupcias y

[24] El calendario de festividades Salasaca comienza en enero 1 con la fiesta *Varayuc* Toma de Vara cambio de alcalde, en febrero la fiesta de Reyes San Vintu a cargo de los caporales, febrero/marzo Martes de Carnaval, abril/junio Quasimodo Rodeo, abril Domingo de Ramos, mayo/junio Corpus Christi, julio Octava y Chishi octava, todas estas festividades son presididas por el alcalde, noviembre 2 *Aya Caray* día de los finados el festejo se realiza en el cementerio por toda la población y *Jantun Fiesta* Fiesta de San Buenaventura a cargo de los capitanes y pendoneros (Carrasco 1982, 17-18; Choque 1992, 15-17; Naranjo 1992, 190; Trabajo de campo 2019). Otras celebraciones que no tienen una fecha fija son los bautizos, exequias fúnebres y matrimonios. Las fiestas nupciales antes se realizan en domingo de ramos en el mes de abril, actualmente se festejan en cualquier fecha del año.

los padrinos se encuentran descalzos todo el tiempo, esto para mantener la relación con la madre tierra.

El atuendo de las autoridades Salasaca[25] se distinguen por múltiples pañuelos de color azul, fucsia, morado, rojo, verde, blanco, negro y amarillo, que se colocan en los hombros, se cruzan por la parte de frente y de atrás, después se añaden otros pañuelos cortos de los mismos colores sobre los anteriores.

Los atuendos de los danzantes de las fiestas de Domingo de Ramos y de Corpus Christi, son pantalón y camisa blanca, por la parte de frente se colocan una tela de color rojo o morado, en lo que refiere a los danzantes del corpus Christi se hace uso de máscaras con caras humanas, en la parte de la cabeza con sobreros y por detrás de la cabeza sobresale un tocado con forma semicircular, decorado con espejos, bordados en tonos dorados y en la parte de superior sobresalen tres grupos de plumas de colores. La indumentaria ritual en la mayoría de los casos se alquila o pocas veces se produce. Realizar la tarea del tejido de las prendas requiere un gasto económico y de materia prima muy alto, por lo que en pocas ocasiones las familias tejen estas prendas para sus festividades.

Ropa para festividades. Existen combinaciones de los atuendos y accesorios para los personajes que desempeñan un papel específico en las fiestas. Los tres presentes en los preparativos y fiestas, su atuendo es totalmente blanco: camisa, pantalón, poncho y sombrero. En el caso de las mujeres al ser invitadas especiales o acompañantes de la novia, es la oportunidad de portar los aretes, brazaletes, collares y gargantillas de mejor calidad. Los accesorios que acompañan a la vestimenta femenina se elaboran con cuentas de concha color rojo y naranja, piedras preciosas amatista, obsidiana, venecianos (materia prima proveniente de Italia) y cuentas usadas por sus antecesoras. El valor de la joyería Salasaca se determina cultural y monetariamente, se toma en cuenta el número de cuentas de concha, su diseño y la antigüedad medida por el número de generaciones que ha estado en la familia. Es un bien que se heredad de madre a hija. El precio en términos monetarios de un brazalete o collar puede alcanzar un aproximado de mil dólares.

[25] Ostentar los cargos locales y realizar las fiestas genera un estatus para quien asume la responsabilidad. Para acceder a ellos es necesario contar una buena reputación en la población. Una buena gestión en el cargo conlleva que las fiestas se realicen conforme lo establecido, que se cumpla con las obligaciones, mantener y reproducir las costumbres, debe ser un digno representante de la cultura Salasaca. “El Alcalde es la autoridad ético-religiosa del grupo, delegado por el Cura Párroco, es al mismo tiempo quien se ‘enfrenta’ a lo religioso ‘oficial’, centrando en él, especialmente en los días festivos, la atención del grupo, y de alguna manera, alejando a los ‘feligreses Salasacas’, de las ceremonias y ritos formales” (Carrasco 1982, 69).

En el contexto funerario se usa, por ambos sexos, un sobrero de color marrón decorado con encajes dorados en forma de cruz en la parte superior. El color que predomina en la vestimenta en los funerales es el negro. El uso de textiles en el acontecer diario, fiestas y ceremonias que se realizan a lo largo del año reafirman la identidad, son elementos indispensables en la vida cultural y mantienen los valores simbólicos de los Salasaca.

Foto 1.9. Boda Salasaca en Domingo de Ramos

Fuente: Fotografía del autor (2019). Los novios y los padrinos utilizan indumentaria de ritual.

El tapiz es un textil con una participación precisa al interior de la sociedad Salasaca, su presencia se limita por una parte al ámbito económico, se destina específicamente para el comercio, no tiene una participación en las practicas sociales de los Salasaca. Por otra parte, en términos visuales se ha convertido en un medio de expresión para algunos tejedores y fuera de la parroquia son reconocidos por esta actividad.

Los Salasaca, en un primer nivel, son reconocidos cómo maestros textiles por pertenecer a las poblaciones de la sierra ecuatoriana que mantiene un proceso de producción local del textil con herramientas y técnicas de origen prehispánico y colonial. En segundo nivel, la producción y comercialización del tapiz los visibiliza en un contexto social más amplio. Esto se observa por la presencia de los tapices en mercados artesanales, galerías y tiendas de venta de artesanía exclusivos en centros turísticos de la ciudad de Quito, Baños, en las Islas Galápagos, La Mitad del Mundo, mercado de Otavalo, por mencionar los más conocidos. El

tapiz fuera de la sociedad Salasaca permite visibilizarlos a nivel regional, nacional e internacional.

La producción actual del tapiz es mínima en comparación a décadas pasadas, se conserva por diferentes factores, de los cuales resaltamos dos principales. El primero, aún existe una pequeña pero constante demanda del mercado que permite espacios para su comercio y se obtiene una ganancia monetaria. El segundo, el tejido del tapiz se considera por algunos tejedores Salasaca una actividad artística, ejemplo de esto se observa con los tejedores dedicado a la producción de nuevos diseños con el objetivo de refinar las técnicas de manufactura especialmente el tejido, establecer combinaciones de colores y definir las figuras que conforman los diseños. Se encuentran en una búsqueda de mantener y delimitar un estilo visual que los identifique.

1.4. El textil Salasaca

Los textiles tienen dos usos, al interior y fuera del contexto Salasaca. Al interior su función se vincula a la vida sociocultural y al exterior es un objetivo económico. El punto de partida para la descripción de las formas de uso y circulación de los textiles es establecer que los valores y usos monetarios de las lógicas del capitalismo ya están asimilados por la cultura Salasaca. Las causas del cambio en el sistema económico, cómo ya se mencionó, se dieron en diferentes momentos y circunstancias: la escasez de tierras que ha obligado a integrarse al mercado laboral, las relaciones culturales con los grupos mestizos e indígenas de otras regiones del país, la migración y la venta de tapices.

Las lógicas capitalistas con el uso de la moneda rigen las formas de intercambio en la comunidad, en el caso del textil la presencia del dinero se observa en la manufactura de prendas, se paga un precio a los especialistas en teñido, batanado de poncho y tejido debido a la falta de tiempo u obtener una prenda de mejor calidad, sin embargo, se han conservado formas de circulación en las que el dinero no participa. Estas formas se presentan en el ceno de la familia, independiente si los familiares pagaron o fueron ellos quienes manufacturaron las prendas de vestir, se obsequia de padres a hijos o de padrinos a ahijados, lo que expresa y fortalece las relaciones familiares consanguíneas y políticas. Las fechas de mayor producción y circulación de vestimenta son dos meses antes del Día de Ramos y Día de Finados. La comercialización de la vestimenta a persona externas de la comunidad es poco común por su alto costo. El atuendo completo femenino oscila entre 800 y1000 dólares y el poncho, como ya se mencionó, 500 dólares. El precio se establece considerando la obtención de la materia

prima, el proceso de producción y el valor cultural. La comercialización de las prendas Salasaca no se ha dado a gran escala, se infiere que esto sucede porque el conocimiento de producción se mantiene entre los tejedores, además no se ha generado un interés por parte de especialistas y coleccionistas.

El tapiz es un textil producido específicamente para el comercio, no participa ni circula en la vida social de las comunidades Salasaca. El tejido del tapiz actualmente, cómo ya se mencionó, es una actividad económica que pocos llevan a cabo. Los tejedores que se ubicaron que aun producen y venden tapices son Raúl Mazaquiza de Wasalata, Andrés Jerez y Kuri Antonio de Llikakama, Don Tomas y Don Rubelio de Centro Salasaca.

La venta del tapiz en un primer nivel se realiza en las ferias y mercados locales dentro de la provincia. Esto se observa en la plaza central de la parroquia Salasaca, como el caso del señor Tomas y Rubelio, ofrecen los tapices y otras mercancías a turistas nacionales y extranjeros que transitas por la carretera Panamericana.

A nivel regional y nacional los tapices se comercian con intermediarios, como es el caso de Raúl Maizo de Wasalata, teje tapices por encargo los cuales son revendidos en las Islas Galápagos y en el mercado de Otavalo. A nivel internacional la venta del tapiz posiblemente ha desaparecido, no se encontró tejedores que exporten el tapiz a otros países. Los tejedores entrevistados recuerdan que anteriormente los tapices tenían como destino principal Estados Unidos y países de Latinoamérica.

En términos visuales, el trabajo de campo, permitió ubicar y entender el valor de la imagen entre los Salasaca.[26] El valor de los diseños de los tapices es económico, es decir, aquel que posea la imagen con mayor demanda en el mercado tendrá mejores ganancias monetarias. Los diseños se comenzaron a valorar desde los primeros años de producción de los tapices, a mediados de los años de 1950 y fue cambiando debido a factores internos y externos. Otorgarles un valor a las imágenes generó veneficios y problemáticas entre los Salasaca. Permitió que los tejedores generaran acervos visuales, mejorar las técnicas de tejido y desarrollar la capacidad de memorización visual, lo que dio como resultado que actualmente algunos tejedores se cataloguen como especialistas y artistas en el tejido de tapices, como por ejemplo Andrés Jerez y Kuri Antonio de Llikakama. Por otra parte, se presentaron disputas y divisiones entre tejedores y familias por plagio de diseños, el concepto de autor se hizo

[26] El valor de las imágenes empleadas para los diseños de los tapices, se hizo evidente al momento de fotografiar los diseños de los tapices. Algunos tejedores me prohibieron hacer el registro por temor al plagio, sin embargo, al percatarse que estaba generando un compendio de los diseños, me propusieron que podía tomar fotos de los diseños a cambio de los que ya tenía.

presente. Algunas problemáticas siguen presentes actualmente. Un elemento a destacar fue el monopolio de las imágenes, es decir regular la posesión y circulación de las imágenes entre los tejedores Salasaca. Otra forma de regular el uso de las imágenes fue buscar y resguardar revistas, catálogos, libros, fotografías o cualquier fuentes y documentos visuales. Actualmente la valoración de las imágenes no es tan evidente como lo fue en décadas pasadas. El interés por las imágenes decayó porque la producción del tapiz ya no es una actividad económica redituable, a partir de finales del año 1990 y principios del 2000 por la crisis económica del Ecuador.

La descripción del contexto general de los Salasaca permite resaltar las particularidades culturales, profundizar en el tema de los textiles y ubicar el valor de la imagen. Se observó que los textiles están presenten en diferentes ámbitos de la vida social: sistema de producción económica, en el acontecer diario de la vida social, política y religiosa, lo cual en su conjunto reafirma la identidad, son un elemento central en la vida cultural y de los valores simbólicos de los Salasaca. “Su celo en la conservación de sus propias formas culturales se plasma principalmente en su vestimenta y fiestas que se componen de elementos tradicionales y modernos y que es funcional a sus fines identificación como indígenas salasacas” (Choque 1992, 92-94).

El tapiz, por su parte, desempeña un papel singular en la sociedad Salasaca, más allá del aspecto económico que siempre se resalta, se asume cómo medio de expresión visual que le otorga un valor a las imágenes, que comenzó a mediados de los años 1950 tuvo su punto más alto en las décadas 1970 hasta finales de 1990 con una caída trágica en la producción y venta del tapiz por la crisis económica del feriado bancario y la dolarización de la moneda ecuatoriana. Este fenómeno se analiza en un periodo de mediados a finales del siglo XXI en los capítulos 3 y 4, a partir de desarrollar los conceptos de imagen, cultural material y documento en el capítulo 2.

Capítulo 2. Análisis del tapiz como imagen, objeto y documento histórico

El planteamiento de un método interdisciplinario etnohistórico que se emplea para el presente trabajo permite enfocar el estudio de los diseños de los tapices desde la perspectiva de la Antropología Visual. Los tapices Salasaca y sus diseños se analizan cómo expresión visual, objeto y documento. Se analiza los diseños como una forma de expresión visual propia de los Salasaca considerando las formas de expresión visual y el objetivo que cumplen. Al considerar a los tapices como objeto requiere entenderlo desde su materialidad con el concepto de cultura material y su participación en diferentes contextos económicos. El enfoque histórico permite entender los diseños cómo documentos visuales para establecer un periodo de tiempo en la historia Salasaca a partir de la aparición del tapiz en los años de 1950 hasta finales de 1990 y segmentarlo en periodos con base a los estilos de los diseños.

La Antropología Visual analiza la imagen con diferentes enfoques, como resultado cultural de un grupo social bajo sus propios medios y convenciones visuales, que no necesariamente es a partir del uso de equipo fílmico y fotográfico. El desarrollo de esta propuesta se basa en los debates que surgen desde los orígenes de esta disciplina y de las diferentes propuestas visuales.

Los orígenes de la Antropología Visual se relacionan con el uso de la cámara fotográfica y fílmica en los estudios antropológicos como herramienta de registro audiovisual etnográfico. La formalización de la Antropología Visual se puede considerar con el uso consiente de la imagen para registro y análisis antropológico (Expósito 2020; 33), se reflexiona como un medio y técnica para el ejercicio etnográfico, ejemplo de esto son los registros fílmicos de Margaret Mead y Gregory Bateson después de la segunda guerra mundial (Rebollo 2012, 165). Los primeros debates en torno al papel que desempeña la imagen en la práctica antropológica son las formas de representación de los sujetos de estudio, considerar un filme cómo una nueva forma de creación y formato de investigación, lo que evidencia la carga subjetiva del investigador (Rebollo 2012, 165). Al considerar el filme y la fotografía cómo parte del quehacer de la antropología surgen estilos fílmicos y cinematográficos, que dan las bases metodológicas y de procesos de creación investigativa a partir del lenguaje y técnicas audiovisuales acompañadas de las teorías y herramientas etnográficas. Se elabora una visión compleja que permite analizar los fenómenos culturales… “[la antropología visual] es una especialidad interdisciplinaria del dominio de la antropología, las ciencias de la comunicación y técnicas audiovisuales” (Expósito 2020, 32) a partir de un análisis de fuentes, uso de los

medios audiovisuales como herramientas metodológicas en trabajo de campo, resultado de investigación y producto cultural.

2.1. La imagen como herramienta, objeto y resultado de estudio

La Antropología Visual con el paso de tiempo fue ganando terrenos en los espacios académicos, sin embargo, se cuestionaban cómo disciplina bajo el argumento de falta de metodologías y conceptos teóricos "se le ha considerado como una disciplina en sí misma, mientras que, en otras, más frecuentemente, como una subdisciplina… un canal auxiliar y complementario de la antropología –aunque de gran valor para la investigación social" (Rebollo 2012, 166). Como ya se señaló, la práctica antropológica audiovisual generó diferentes estilos fílmicos y cinematográficos con el objetivo de producir conocimiento: *Cine exposicional o expositivo, Direct Cinema, Cine Observacional, Cinéma Vérite, Cine participativo, Cine Reflexivo,* entre otros.[27]

Las propuestas fílmicas evidencian diferentes posturas del investigador con la creación documental audiovisual, aquellas que considera una objetividad, los medios audiovisuales son herramientas para la recolección de datos etnográficos y el formato para la presentación de la investigación. Otras evidencian una subjetividad, reflexividad y colaboración; la cámara fotográfica y cinematográfica son los medios de interacción entre el investigador y los sujetos de estudio. Por último, las que consideran la producción audiovisual de otros grupos y contextos sociales. Las diferentes propuestas reflexionan el "producto audiovisual como objetivo vertebral de la investigación" (Rebollo 2012, 164). En el caso del Cine Reflexivo abre la puerta a considerar la producción por parte de los sujetos de estudio y los "textos audiovisuales preexistentes potenciales para la investigación" (Rebollo 2012, 164).

[27] *Cinema exposicional o expositivo*, se caracteriza por mostrar resultados de una investigación que manifiestan una crítica, denuncia o justificar un sistema sociocultural. Se evidencia una marcada subjetividad mediante una voz en off que narra y argumenta los hechos acompañados de las imágenes; *Direct Cinema*, presenta los hechos tal cual de la realidad evitando la actuación y alentando la espontaneidad, el investigador y su cámara se presentan como externos a la situación que se registra y se mantienen los sonidos del contexto evitando manipularlos; *Cine Observacional* tiene las mismas características que Direct Cinema, de mostrar la realidad tal cual, sin alterarla, para lograr esto la cámara carece de movimiento, se establece un punto estratégico para captar esta realidad, se evita realizar una edición del filme; *Cinéma Vérite*, es una creación compartida a partir de una interacción entre el protagonista y el antropólogo para la producción fílmica; la cámara se hace evidente, interacciona y es un agente provocador de acontecimientos; *Cine participativo*, también buscar una colaboración con los protagonistas para que intervengan en la creación visual y plantear los objetivos del filme, evita marcar superioridad entre el antropólogo y los protagonistas y tener en cuenta que los personajes mantienen intereses políticos y sociales; *Cine Reflexivo*, plantea que se visibilicen las estructuras de investigación, la posición frente a los sujetos filmados y el objeto de estudio; se busca que los protagonistas realicen el documental para su autorrepresentación, se pone a disposición de las personas la tecnología y el conocimiento cinematográfico (Ardevol 2004).

La propuesta de considerar fuentes audiovisuales prexistentes o generados en otros contexto sociales fortalece las bases de la antropología visual, porque elimina la idea sesgada que solo se producen filmes, ven películas o simplemente es una herramienta más en la recolección de datos en trabajo de campo, más bien es una "exploración por lo visual, a través de lo visual de la sociedad humana, un campo de acción social que se representa en planos de tiempo y espacio a través de objetos y cuerpos, paisajes y emociones, así como el pensamiento" (Rebollo 2012, 166). Esto permitió aborda lo audiovisual desde otras perspectivas, plantear la imagen cómo objeto de estudio, desde dos directrices propuesta por Sol Worth, estudiar el "producto cinematográfico como documento de una cultura y el análisis de una película como documento sobre una cultural" (Ardevol 2004, 48). Word propone, por una parte, conocer la cultura de una sociedad a través de sus imágenes, lo que conlleva a entender su sistema de comunicación y las manifestaciones de los medios gráficos, analizar su percepción mediante sus propios documentos visuales; por otra parte, se consideran imágenes producidas por terceros a partir de medios fílmicos y fotográficos, documentos visuales que refieren sobre el grupo social de interés (Ardevol 2004, 48; Ruby 2007; Rusowsky 2001, 571).

La propuesta de considerar la imagen como documento sobre y de un grupo social culturalmente homogéneo conlleva entender su contexto y la materialización de la mirada a través del filme (Ardevol 2004, 50). Worth pone en práctica su propuesta en un proyecto visual con los indígenas Navajos de Estado Unidos en el año de 1966, en el cual se capacitaron a individuos con el uso de la cámara, pero sin establecer los conceptos visuales occidentales, los resultados preliminares permitieron entender las estructuras narrativas y la mirada de los Navajos (Ruby 2007). La propuesta de Worth es innovadora, establece las bases para la producción audiovisual por parte de las poblaciones indígenas con el uso de dispositivos. Lo que abre la puerta a considerar producciones visuales y audiovisuales de diferentes poblaciones y grupos sociales, así como sus medios de producción visual locales.

> Se trata de encarar la investigación con medios y productos audiovisuales en antropología y ciencias sociales desde una perspectiva metodológica, como de reflexionar acerca de la centralidad del análisis cultural de la producción material –sea cual sea su formato final– que toda sociedad genera sobre la percepción que tiene de sí misma, de determinados sectores de su interior, o de grupos foráneos (Rebollo 2012, 164).

La propuesta del análisis de la imagen desde la antropología clásica se puede argumentar que ha estado presente en varios estudios, se le ha considerado como hecho y objeto cultural. La imagen desde la antropología se analiza desde lo simbólico y la representación. La

perspectiva simbólica de la imagen encarna deidades, personas, fuerzas naturales y sobrenaturales, tiene una participación actividad y central en las prácticas religiosas (Ardevol 2004, 26). La representación analiza la relación vinculante entre imagen y persona, basada en una prolongación de la identidad del sujeto, los cambios en la persona los sufrirá la imagen y viceversa (Ardevol 2004, 27-29).

La antropología visual considera los planteamientos del análisis de la imagen desde lo simbólico, semiótico y otras propuestas que se han desarrollado bajo estos enfoques, pero, además amplia el espectro de la visualidad considerando que la vida social es visual en diferentes ámbitos, que en un primer momento no son evidente "en la investigación humanística y antropológica, la comprensión y utilización de datos visuales pasa a ser, un elemento indispensable para la elaboración teórica" (Ardevol, 2004 32).

Elisenda Ardevol en sus estudios y publicaciones suma a la tarea de dar claridad al papel que desempeña la imagen en los estudios antropológicos como herramienta de registro y recolección de datos en el trabajo etnográfico, resultado de investigación y como objeto de estudio (Ardévol 2006, 19). Se consideran de manera amplia tres tipos de orígenes de imágenes: las producidas por el antropólogo, por el sujeto de estudio y como fuentes audiovisuales que refieren al tema de interés generado por diferentes actores sociales. Las características de estos tres tipos de imágenes abarcan el filme, documental, representaciones escénicas, ensayo fotográfico, programa de televisión, pintura, cerámica, textiles, exposiciones artísticas, acervos, colecciones y de más propuestas visuales. El formato de la imagen que está presente en cualquiera de los tres niveles de investigación requiere un conocimiento sobre sus procesos de producción, leguaje y conceptos centrales para entender "los sistemas visuales de percepción, registro e interpretación del mundo a través de la iconografía que producen los seres humanos a lo largo y ancho del planeta" (Grimshaw 2001, 83).

La imagen para esta investigación se considera objeto de estudio. El tapiz y sus diseños son una expresión visual, resultado de una práctica cultural de los Salasaca que emplean sus propios medios técnicas para su producción y responden a una necesidad (Ardévol 2006). El uso de dispositivos visuales para la investigación se establece como herramientas de recolección de datos visuales. La cámara en términos estrictos se empleó para registrar los diseños de los tapices y el contexto de uso de los textiles entre los Salasaca. Las técnicas empleadas para el registro de los diseños fueron la foto-elicitación y la etnografía. Otro elemento a considerar en la investigación fue el trabajo de gabinete para obtener fuentes

visuales históricas referentes a los tapices. La imagen, en la investigación se considera como fuente, herramienta y objeto de estudio.

2.2. Expresión visual y valor de la imagen

El primer nivel de análisis del tapiz al considerarlo como una expresión visual implica entender a los diseños como obras plásticas que contiene elementos básicos de la comunicación visual (el punto, la línea, el contorno, la dirección, tono, color, textura, escala, proporción, dimensión y el movimiento) como lo propone Dondis en su libro "La sintaxis de la imagen", en el cual platea que estos elementos "constituyen la materia prima en todos los niveles de inteligencia visual y a partir de los cuales se proyectan y se expresan todas las variedades de declaraciones visuales, objetos, entornos y experiencias" (Dondis 2017, 32). Los elementos visuales básicos que conforman una imagen permiten analizar individual y en conjunto los diseños de los tapices Salasaca, ubicar los elementos más empleados y de mayor énfasis que permiten entender la estructura visual de los tejedores (Dondis 2017, 63).

El uso, combinación y manipulación de los elementos visuales básico requiere emplear técnicas de comunicación para obtener soluciones y cargar de una intencionalidad la imagen, lo que da como resultado un estilo de expresión visual definido (Dondis 2017, 32-33). Las técnicas de solución visual son sistemas ordenados de los elementos básicos, es un proceso de composición determinado individual, cultural y socialmente, que muestra la percepción humana. Es preciso aclarar si bien los contextos culturales determinan en gran medida las técnicas de solución visual, se puede reconocer premisas, elementos visuales base o generales como son: equilibrio, tensión, nivelación y aguzamiento, preferencias por ángulo, atracción y agrupamiento, positivo y negativo (Dondis 2017, 39). En el caso de los diseños en los tapices Salasaca, en un primer nivel se ubican elementos básicos de la expresión y técnicas de comunicación visual determinados por los medios de producción y conocimiento textil (materia prima, procesos de teñido, urdido y tejido). El segundo nivel se relaciona con el contexto social y cultural local, se observan el uso de elementos básicos y técnicas de solución bajos su percepción cultural que tienen como referencia los bordados en la ropa ritual y chumbis (fajas). Tercero, existen usos y soluciones visuales externas provenientes de algunas poblaciones indígenas del continente de América (Navajos de los estados suroeste de Estados Unidos y Zapotecos del estado de Oaxaca en México) y artistas plásticos del Ecuador (Olga Fisch) e internacionales (Maurist Cornelis Escher de Holanda). Las expresiones visuales externas tienen como causa la introducción de imágenes de otros contextos culturales por parte de los intermediarios (comerciantes), representantes de asociaciones civiles

internacionales y la copia de diseños de mayor demanda en el mercado que introdujeron los tejedores Salasaca.

Considerando lo anterior los diseños de los tapices tienen dos fuentes visuales. Una es propia del contexto cultura Salasaca y la otra es externa, la cual, en algunos casos, se apropia integrando los elementos locales o combinando externos e internos. Por lo tanto, se puede determinar que las imágenes para la producción del tapiz se valoran económicamente por los Salasaca. El concepto de "economía visual" propuesto por Debora Poole permite profundizar en el valor que le otorgan los Salasaca a la imagen.

La economía visual considera tres niveles análisis: producción, circulación y consumo de la imagen integrado a un sistema que

> pone atención en las relaciones sociales, desigualdad y de poder, así como con significados y comunidades compartidas… lleva consigo una relación -no necesariamente directa- con estructuras políticas y de clase de la sociedad, así como con la producción e intercambio de materiales o mercancías… finalmente permite pensar claramente en los canales globales a través de los cuales las imágenes han fluido (Poole 2000, 16).

El análisis de las tres fases de la economía visual con una perspectiva temporal permite determinar las características del valor de las imágenes de los diseños de los tapices. La producción de las imágenes, considera a los actores sociales encargados de generarlas empleando una o varias tecnologías (Poole 2000, 17). La producción de las imágenes para los tapices en el contexto Salasaca requiere considerar diferentes elementos. Uno de ellos, como ya se menciono es la existen de diferentes fuentes para la creación de imágenes. Se consideran dos principales, una es su acervo cultural local, es decir los tejedores retoman elementos visuales de sus vestimentas, del paisaje local, eventos sociales, políticos y religiosos para los diseños. La segunda son imágenes provenientes de otros contexto sociales y culturales que se integraron al de los Salasaca. Las imágenes externas se copiaron, reinterpretaron y modificaron con elementos visuales propios y mezclando los externos.

Las tecnologías para la producción de las imágenes es otro elemento a considerar. Las imágenes locales se generan empleando técnicas, herramientas y conocimiento textil de origen prehispánico y colonial, así como las pinturas que decoran los instrumentos musicales de persecución. Si bien no se pueden considerar las únicas formas de expresión visual si son las más empleadas. La tecnología para obtención de las imágenes externas fue cambiando con los avances tecnológicos. Se empleo la impresión gráfica en libros, revistas y catálogos, así como impresión de fotografías. Los dos actores sociales responsables, en un primer momento,

de introducir las imágenes externas fueron los intermediarios y representantes de las asociaciones civiles. Posteriormente los Salasaca se encargaron de registrar imágenes externas mediante la cámara fotográfica. Las imágenes introducidas al contexto Salasaca para su reproducción se definían por la demanda en el mercado.

La circulación de imágenes-objetos, se relaciona con la materialidad de la imagen (Poole 2000, 19). El formato y soporte de las imágenes que circularon entre los Salasaca fueron los textiles generados a partir de técnicas de bordados y tejidos. En el caso de las ilustraciones gráficas y fotografías su soporte fue, por muchos años, el papel. Los formatos de impresión como ya se mencionó fueron revistas, libros y catálogos. La cámara fotográfica y su impresión en papel permitió la circulación de las imágenes. Los soportes visuales permitieron el resguardo de las imágenes generando acervos y un control riguroso por parte de los tejedores Salasaca. El primer círculo que se compartían las imágenes fue a los miembros de la familia nuclear, cercanos y amigos. Posteriormente las imágenes llegaban a otros talleres y familias por filtraciones a partir de registros fotográficos sin consentimiento. Estas situaciones generaron problemáticas entre familias de tejedores. El cambio tecnológico en la producción visual de mediados hasta finales del siglo XX modifico la circulación de las imágenes, con la adquisición de la cámara fotográfica por algunas familias Salasaca en la década 1980 y la presencia de la fotocopiadora posiblemente a finales de 1980 y principios 1990. La reproducción de imágenes fue más fácil con estas tecnologías hasta el punto de realizar copias de otras copias. El uso de la cámara fotográfica ejemplifica esta situación, al momento de revisar los acervos de imágenes de los tejedores se encontraron fotografías de otras fotografías, es decir, se realizó un registro fotográfico de un diseño y se revelo sobre papel, esta imagen fue fotografiada y revelada, en algunos casos este proceso se realizó hasta tres o cuatro veces. Y si añadimos el registro para la investigación sería una cuarta o quinta fotografía de una fotografía. Actualmente la circulación de las imágenes entre los tejedores es a través de los medios digitales y redes sociales, en algunos casos se imprimen la imagen en papel o se observa directamente en los celulares para manipularla al momento de tejer.

El tercero nivel es el consumo de las imágenes relacionado con el valor “se debe evaluar una economía de la visión: los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes graficas se aprecian, se interpretan, y se les asigna un valor histórico, científico y estético” (Poole 2000, 19). En este punto la imagen adquiere distintos valores por los diferentes actores sociales implicado. Los Salasaca le otorgan un valor económico, cabe señalar que en trabajo de campo no se ubicó un significado simbólico, representacional u

ontológico a las imágenes en los tapices. Los intermediarios también les otorgaban un valor económico a las imágenes en los tapices, porque se le considera un objeto comerciable. Otro valor añadido a los tapices, a parte del económico, es el exótico otorgado por el comprador final que pertenece a un contexto cultural lejano y distinto, se profundiza en este aspecto en el siguiente apartado de la cultura material.

El valor económico de las imágenes de los tapices entre los Salasaca se basa, en poseer la imagen con mayor demanda en el mercado, lo que representaba una ganancia monetaria considerable para los tejedores y sus familias. El valor de las imágenes de los tapices es vigente mientras se comercializa en el mercado y su producción este en un número limitado de productores. La posesión de un diseño con alta demanda implica una relación con intermediarios exitosos que comercian en grandes cantidades en diferentes países. Se reitera que este fenómeno actualmente no se observa claramente, si bien se identificó en trabajo de campo a partir de interactuar con los tejedores, se pudo entender mejor a partir de los relatos referentes al comercio de décadas del siglo pasado al momento de realizar la foto-elicitación. Un aspecto que muestra el valor de la imagen externa, fue a partir de controlar su entrada al contexto Salasaca a partir del compadrazgo. Esto consistía en que los tejedores pedían a los intermediarios que apadrinaran a uno de los hijos en el bautismo, primeras comuniones o bodas, lo que generaba relaciones familiares políticas para tener una exclusividad de las imágenes.

Las características de la economía visual de los Salasaca a partir de considerar la producción, circulación y consumo de imágenes, muestra que el valor otorgado a expresiones visuales locales y de otros contextos culturales fue económico. La presencia de imágenes externas trajo consigo ganancias económicas, generó un sistema de circulación de objetos-imagen que se trató de controlar y resguardar mediante su soporte (materialidad) y las relaciones sociales con actores sociales externos.

Recapitulando, se considera la imagen como objeto de estudio, lo que implica considerar a los tapices como una forma de expresión visual de los Salasaca conformada por elementos básicos y técnicas de comunicación definidas culturalmente. Tomar en cuenta las categorías propuestas por Dondis permite entender, aprehender y explicar, en la medida de lo posible, la visualidad de los tejedores conformado por elementos culturales propios y externos. El valor de las imágenes que se estableció entre los Salasaca es económico y se configuro un sistema de circulación. El valor de la imagen se analiza entre dos actores sociales los productores y los

comerciantes. Un tercer actor a considerar son los consumidores finales, para su análisis se recurre a la propuesta de cultura material y mercancía indígena o étnica.

Los diseños de los tapices además de analizarse como una imagen que da muestra de su expresión visual local con sus propias dinámicas, también requieren considerarlos desde su materialidad y su relación con el contexto cultural, es decir desde la cultura material. El tapiz es un objeto que resuelve necesidades económicas dentro de la sociedad Salasaca a partir de su comercialización en mercados turístico lo que Arjun Appadurai clasifica como "mercancía turística o étnica".

2.3. Cultura material

El análisis de los tapices desde la cultura material permite profundizar en su valor en otros contexto sociales y culturales. Se busca analizar en un primer momento la relación del objeto con los actores sociales que lo producen, usan, valoran y circulan. Posteriormente como los objetos entran y circulan en otros contextos y cuales son elementos que le dan valor.

El concepto de cultura material se emplea en la Historia, Arqueología y Antropología para estudiar al hombre a través del tiempo a partir de los objetos como resultados de las relaciones sociales "en donde hay una significación de los hechos materiales" (Sarmiento 2007, 221). Se considera la creación de los objetos como un rasgo distintivo que forma parte de la expresión y producción cultural tangible, artefactos creados por el humano para la subsistencia y adaptación al medio, así como los de uso suntuario, musicales, arquitectónicos, rituales y visuales (Sarmiento 2007, 219-222). El análisis de los objetos desde la cultura material permite profundizar en la relación social que se generan en torno a él, lo que requiere entender procesos de creación, uso, valor y circulación.

La Antropología a desarrollado el concepto de cultura material con diferentes enfoques teóricos y metodológicos que toman en cuentan la producción, funcionamiento e interacción con los objetos (Rivera 2017, 40). En un primero momento los museos generaron acervos para concentrar, resguardar y conservar los objetos de las culturas contemporáneas y del pasado bajo el enfoque teórico del evolucionismo y difusionismo que analizaban la forma y/o función de los objetos[28] (Cancino 1999, 2). Posteriormente surgieron otras teorías que complementan, profundizan y complejizan el concepto de cultura material a partir de estudios etnográficos.

[28] "El evolucionismo comparan formas generales o rasgos más elementales de los objetos. El difusionismo compara las funciones -los usos- que desempeñan los objetos en sus contextos culturales." (Cancino 1999, 2).

Marcel Mauss reflexiona en la clasificación de los objetos, las técnicas de producción y añade examinar las formas de intercambio que se establecen las sociedades. Analiza los objetos en tres niveles: 1) la materialidad, 2) el uso y la función social; y 3) su relación con el contexto o sistema social a partir de las formas de intercambio[29] (Mauss 1979; Cancino 1999, 2). En lo que refiere al último nivel de análisis, "el sistema de prestaciones totales", el objeto se ve como una mercancía, bien, producto que puede ser también un servicio o persona, que es intercambiado bajo normas y relaciones impuestas socialmente. Este es un elemento de valor de uso y de cambio que añade Marcel Mauss para clasificar los objetos.[30] En los sistemas de intercambio de dones y contra dones, algunos objetos tienen sus aspectos míticos, religiosos y mágicos que los dota de un prestigio, nombre, personalidad, historia y leyendas (Mauss 1979, 184). Los objetos se consideran seres animados o vivos, como otro miembro de la familia y de la comunidad. Son objetos preciosos con cualidades y poderes específicos (Mauss 1979, 211-217). Bajo esta arista en la cual el objeto o artefacto es un ser animado tiene un punto de encuentro con las propuestas ontológicas, animistas y perspectivitas. Bruno Latour en su teoría de actor-red (TAR).[31]

Los tres niveles de análisis propuestos por Mauss y la agencia de los objetos de Latour permiten comprender el panorama general de los textiles Salasaca y delimitar características y funciones del tapiz. La materialidad del objeto refiere a la sustancia, herramientas y técnica empleadas, en el caso de los textiles Salasaca se relacionan de la siguiente manera. La sustancia refiere a la materia prima: las fibras de lana de borrego y tintes naturales. Las herramientas e instrumentos[32] se consideran el cardador, el huso de sigse, urdidor y los telares de cintura y de pedal para la producción de vestimentas del acontecer diario, ritual-política. La elaboración del tapiz no emplea las herramientas y técnicas de producción de hilos debido

[29]Los tres niveles: "1) acto y gesto: los objetos son los instrumentos y herramientas producto de las técnicas corporales que son una representación social, se toma en cuenta la forma y el material sin dar prioridad al contexto cultural; 2) función social: El objeto en relación a otros objetos es decir colecciones, se producen en mayor cantidad para la satisfacción de necesidades materiales; 3) la representación y el intercambio de objetos: se observa al objeto inmerso los sistemas sociales a partir del don, el objeto existe como representación es decir toma en cuenta el intercambio real y simbólico que le da sentido al objeto, objeto y representación son inseparables" (Cancino 1999 5-6).

[30] Estas prestaciones y contraprestaciones nacen de forma más bien voluntaria por medio de presentes y regalos, aunque, en el fondo, sean rigurosamente obligatorias bajo pena de guerra privada o pública… Proponemos reservar el nombre de potlatch a este tipo de institución que se podría, con menos peligro y más precisión, pero también en frase más larga, denominar prestaciones totales de tipo agonístico (Mauss 1979, 161).

[31] Analiza al objeto de la siguiente manera: 1) como un ser social actante, que "participa en el curso de acción a la espera de que se le dé figuración… en muchos casos es la causa y determina la acción humana" (Latour 2008, 107). 2) Al considerarse como ser inmerso en las relaciones sociales resaltar las asimetrías sociales (relaciones de género, división de clase social, etcétera); y 3) Tiene un tiempo determinado y específico de participación en las relaciones humanas, que puede ser mínima o prolongada y se basa en la importancia de su producción y uso (Latour 2008, 105-116).

[32] Los instrumentos es un conjunto de herramientas (Mauss, 2006, 52).

a que son de origen industrial. El tejido de tapices y prendas se diferencia por el uso de diferentes telares de pedal y cintura, así como de técnicas de anudado de hilos especifico. El proceso de elaboración textil en general implica la existencia de un sistema de organización y distribución social de actividades por edad y sexo. La manufactura textilería Salasaca se considera una industria local que satisface una necesidad o consumo (Mauss 2006, 75). La producción de hilo (obtención, carda y ovillado de la lana) es una actividad femenina. El urdido de hilos está a cargo de ambos sexos. El teñido de fibras y prendas se despeña por adultos también por ambos sexos. La tarea del tejido de vestimenta y tapices es por lo regular masculina, se observaron casos donde las mujeres son instruidas. El tejido de las fajas *chumbis* tienen mayor presencia femeninas con una manejo y dominio del telar de cintura. La participación de jóvenes y niños es apoyar a los padres en las distintas fases de producción, lo que permite la instrucción en las herramientas y técnicas de producción textil.

La función social de los objetos es satisfacer las necesidades básicas de los individuos y tener un papel social en la población. La variedad de textil que producen los Salasaca cubren necesidades y tareas específicas. La función practica de las prendas es dar vestidos a los individuos. Las prendas cuentan con elementos generales de acabados y decorados que generan y mantiene una identidad. La calidad de las prendas se define por las características de la materia prima empleada, técnicas de tejido bien empleadas y el decorado reflejan un estatus social. La ropa ritual resalta la importancia de la persona que lo porta (alcaldes, capitanes, caporales, padrinos y novios) y el contexto social (fiestas religiosas, políticas y familiares). Los tapices resuelven principalmente la necesidad económica y son una forma de expresión visual. La comercialización del tapiz permite una ganancia monetaria que suma a la economía del hogar. La elaboración del tapiz como una forma de expresión requiere tomar en cuentas algunas consideraciones. Se plantea que el tapiz tiene una función decorativa y contemplativa poco precisa entre los Salasaca (Mauss, año 117), es decir, en primera instancia se piensa que algunos de los diseños de los tapices que representan aspectos de la vida Salasaca generan una reacción con los miembros de la comunidad a partir de la contemplación en un momentos y espacio definido en su contexto cultural. Mas bien el mensaje visual de los tapices tiene como destinatario a personas de otros contextos que compran los tapices.

Las formas de intercambio son el valor y el sistema de circulación de un objeto o servicio que se considera una mercancía, bien o producto que se cambia bajo normas y relaciones establecidas socialmente, a esto se le considera como el don y contra don. Es decir, se deben

realizar protocolos específicos para llevar a cabo la ceremonia de transacción, donde los objetos además de tener un valor por sus características y uso este incrementa debido a la persona que lo da, como lo da y como se corresponde con otro objeto de mismo o mayor valor. El sistema de circulación de textiles Salasaca en el caso de la ropa del acontecer diario es sencillo y a nivel familiar, se hace más evidente los días previos a las festividades de Día de Difuntos y Dia de Ramos. La circulación de los textiles se basa en relaciones de parentesco en un solo sentido, los padres o padrinos regalan predas a sus hijos o ahijados, es decir la persona que recibe el regalo no están obligados hacer un contra regalo. Un sistema de circulación del tapiz como textil entre los Salasaca no esta presente, debido a que no tiene un uso práctico, ni es un objeto suntuario o indispensable en prácticas religiosas o políticas a pesar de que se emplea un conocimiento y tecnologías locales para su producción.

Otro elemento a considerar es la agencia de los objetos, es decir como actor central que genera o participa en relaciones sociales con actividades y tiempos definidos, prologados o cortos. En términos generales no se observó una agencia de los textiles y de las imágenes (decorado en las vestimentas) en las practicas rituales o políticas de los Salasaca.[33] Si bien se producen vestimentas para eventos sociales, religiosos y políticos estos no cuentan con participación especifica en las actividades con una agencia social.[34]

El análisis de los textiles Salasaca con base en las propuestas de Mauss y Latour, ayuda a identificar las similitudes y diferencias en los procesos de producción de los tapices y vestimentas (las herramientas, instrumentos, sistema de organización y distribución social). Las diferencias entre los dos tipos de objetos textiles se muestran en la manufactura con la producción de hilos, las técnicas de tejido y las herramientas. Las funciones sociales que desempeña el tapiz se limitan a lo económico a diferencia de las prendas de vestir. El tapiz

[33] Un caso de estudio que ejemplifica con más claridad el uso, función, valor y agencia de los textiles en un contexto andino es la vestimenta del *q'ipi* (bulto o carga) que usan los Coromas al sur del altiplano boliviano en la provincia de Quijarro, Potosí, estudio realizado por Cristian Bubba (1997) y Cristian Bubba y Xavier Albó (2010). El *q'ipi* es una camiseta rectangular (manufacturada con materia prima y tecnología local) se usa solo en contexto religiosos, políticos y sociales que solo portan las autoridades y mantienen un vínculo con los antepasados (Bubba y Albó 2010). "Los *q'ipi* son una suerte de bendición y castigo. Si se cumplen con todos los ritos establecidos, las almas envían bendiciones traducidas en bienestar, salud, buena cosecha y el ganado de las personas que ejercieron los cargos aumenta considerablemente. Mientras si ocurre lo contrario, llegan a toda clase de castigos, que pueden durar generaciones: muerte de personas, sequía, extinción del ganado y despoblamiento; el castigo de las almas es el más temido" (Bubba 1997, 380).

[34] El uso de los textiles en contexto políticos es más bien suntuario, tiene por objeto resalta la investidura del cargo y anuncia el comienzo de las funciones. Esto se observó en la fiesta del Caporal, donde una de las actividades es vestir al nuevo Caporal, esta tarea la realizan los familiares y amigos cercanos antes de presentarse públicamente. La indumentaria se organiza y coloca en un orden determinado acompañado de consejos y recomendaciones al portador por parte de las personas con más experiencia. Sin embargo, las prendas no tienen cualidades de generar vínculos con elementos sagrados, conexión con los antepasados o desempeñar una tarea como sujeto social.

como forma de expresión visual es más visible fuera de la población Salasaca. El tapiz no participa en ningún sistema de circulación local como objeto textil, más bien cuenta con una forma de circulación basada en lo visual. Por lo tanto, el valor del tapiz y de la vestimenta es distinto. El tapiz se basa en ganancias económicas, se produce específicamente para comercializarlo de manera externa en otros contextos, mientras que le valor de las vestimentas es cultural y social. El valor de tapiz que le otorga el mercado se basa en su origen étnico y carga exótica por parte del comprador final.

2.3.1. Mercancía turística o étnica

El planteamiento de Arjun Appadurai parte de analizar la cultura material como mercancía,[35] como un objeto que entra y sale de diferentes sistemas de circulación "lo que da como resultado la vida social del objeto" (Appadurai 1986, 17). El recorrido de la mercancía en diferentes contextos sociales hace que su valor sea relativo, para entender estos cambios se considera el contexto donde fue creado y las cusas de su salida.

> La situación mercantil en la vida social de cualquier cosa se defina como la situación en la cual su intercambiabilidad (pasada, presente o futura) por alguna otra cosa se convierte en su característica socialmente relevante … puede dividirse en: a) la fase mercantil de cualquier cosa; b) la candidatura mercantil de cualquier cosa, y c) el contexto mercantil donde puede colocarse cualquier cosa (Appadurai 1986, 29).

La fase mercantil, hace referencia a "la entrada y salida del estado mercantil de las cosas con movimientos rápidos y lentos, reversible o interminables, normativos o desviados" (Appadurai 1986, 29). Son objetos que tienen una antigüedad o historia dentro de una familia o población y se transfieren de generación en generación por medio de la herencia.[36]

La candidatura mercantil refiere a las normas sociales establecidas que determinan las formas de intercambio, punto que tiene similitud con lo propuesto por Mauss, pero Appadurai resalta que en algunos casos no se realiza como lo establecen los protocolos sociales, lo cual se debe en algunos casos a problemas de necesidad de subsistencia. Es decir, es un intercambio en las fronteras culturales en el cual se acuerda un precio, ya sea monetario o no, y se establecen un

[35] Appadurai sostiene que "las mercancías son cosas que poseen un tipo particular de potencial social, que son discernibles de "productos" "objetos" "bienes" "artefactos" y otros tipos de cosas (aunque sólo sean en ciertos aspectos y desde determinada perspectiva)… las mercancías existen en una variedad muy amplia de sociedades (aunque con una intensidad y prominencia espacial en las sociedades capitalistas modernas)" (Appadurai 1986, 21).

[36] La joyería que complementa la vestimenta de las mujeres Salasaca puede clasificarse en la fase mercantil. Los collares, pulsera y aretes, como ya se mencionó, son heredados de generación en generación y su valor se define por su antigüedad, estética y los materiales que lo conforman. Los tapices como se ha mencionado carecen de participación, religiosa y política entre los Salasaca.

mínimo de convenciones para realizar la transacción. Esta segunda fase se refiere a los cambios interculturales donde el valor en el intercambio varia debido a situaciones no previstas (Appadurai 1986, 29-30). Para entender este matiz en los sistemas de intercambio se emplea el término de regímenes de valor.

> Que no implica que todo acto de intercambio mercantil presuponga una completa comunión cultural de presuposiciones, sino que el grado de coherencia del valor puede variar grandemente de situación en situación y de mercancía en mercancía… da cuenta de la constante trascendencia de las fronteras culturales mediante el flujo de mercancías, donde la cultura es entendida como un sistema de significados limitado y localizado (Appadurai 1986, 30-31).

Es una situación donde cambian o se diluyen al mínimo las convenciones de intercambio. El objeto se comercializa con miembros de un mismo grupo o con otros que tienen las mismas características culturales y sociales, se da una descontextualización parcial del objeto.[37]

El contexto mercantil refiere a diferentes espacios sociales ubicados al interior de una sociedad o bien entre varias sociedades para el intercambio, lo que posiciona al objeto como una mercancía. La variedad de contextos mercantiles permite la presencia de distintas formas de valor, se comercian objetos que están prohibidos en su contexto cultural ya que son con considerados objetos sacros, rituales, obras de arte, etcétera. El valor que predomina en los objetos en las arenas de comercio por lo regular es el monetario, el cual puede incrementar si se resalta su contexto de creación, forma de uso y el camino que ha recorrido. "El contexto mercantil puede reunir actores de muy distintos sistemas culturales, quienes solo comparten el mínimo entendimiento acerca de los objetos en cuestión y solo están de acuerdo en los términos del comercio" (Appadurai 1986, 31).[38]

[37] El comercio de textiles entre Salasaca y otros grupos indígenas en la sierra ecuatoriana se consideran dentro de la candidatura comercial. El comercio del tapiz Salasaca con los indígenas de Otavalo es evidencia de las relaciones comerciales interétnicas. Los términos del contrato, en generales, se basan en establecer el número de piezas para entregar, la cantidad del pago monetario y la fecha de entrega. La presencia de protocolos y formalidades sociales para establecer los acuerdos, no observo, sin embargo, no se puede descartar. La comercialización de vestimenta entre indígenas serranos se ejemplifica con la venta y compra de fajas entre las mujeres Salsacaas y otavaleñas.

[38] La comercialización de textiles y objetos indígenas en otros contextos sociales es un fenómeno cultural e histórico presente en las diferentes regiones del Ecuador. La venta del tapiz Salasaca se comercializa en distintos contextos comerciales, pero con sus respectivas consideraciones. El tapiz desde sus inicios se produce con el objetivo de obtener una ganancia monetaria, por lo tanto, carece de un valor cultural y social como ya se describió en el capitulo anterior. Los espacios de comercio son ferias y mercados en las provincias del Ecuador. Las vestimentas Salasaca, se puede considerar como mercancía comerciable en otros contextos sociales por su proceso de manufactura, valor de uso y cultural. Sin embargo, no se ha presentado esta situación, se infiere que las causas se relacionan con la alta inversión de esfuerzo humano que se requiere para su manufactura lo que frena una producción en serie, el costo de las prendas sería elevado, por mencionar las más factibles.

La mercancía turística considera dos tipos de recorridos de los objetos: la ruta y la desviación. La ruta se refiere a las formas, tiempos y espacios que regulan los intercambios de objetos valiosos, en la cual se llevan contiendas de valor (acontecimiento periódico distinto a la rutina de la vida económica) (Appadurai 1986, 37-39).[39] Dentro de estas rutas de intercambio los actores pueden generar "desviaciones" que en ocasiones se establecen como nuevas rutas, para extraer o proteger a los objetos contra los contextos mercantiles socialmente cotidianos. Estos objetos tienen una exclusividad de usos y solo ciertos grupos tiene acceso a ellos, por lo que su producción y actividad social son específicas y no pueden ser mercantilizados, a esto se le denomina zona de enclave. Estos objetos sacros o de arte de mercantilización restringida su valor se basa en lo estético, ritual y social, se transvalúan, tienen una actividad de intercambio corta, por lo que se consideran mercancías enclave (Appadurai 1986, 37-43). La mercancía enclave es un objeto de acceso limitado y preferentes, que puede sufrir modificaciones en las formas de intercambio debido a saqueos, despojo y robo, que son consecuencia de coyunturas sociales por ejemplo guerras. Otra causa es su valor histórico o antropológico los objetos son candidatos a formar parte de colecciones privadas o públicas. También por cuestiones de crisis económicas por parte las poblaciones que obliga a vender los objetos.[40]

La ruta de desviación de mercancía enclave a un contexto de mercantilización generada por una necesidad de obtener una ganancia económica se considera una de las causas que dan origen a la "mercancía turística o étnica". "Los objetos producidos por comunidades pequeñas con fines estéticos, ceremoniales o suntuarios, son transformados cultural, económica y socialmente por los gustos, los mercados y las ideologías de economías más grandes" (Appadurai 1986, 44).

Esto se origina a partir del interés de occidente por los objetos de las culturas e historia de distintas partes del mundo, se basa en lo anticuario, lo auténtico, lo exótico, la estética, la moda, y además en el recorrido que realiza el objeto desde su contexto de origen para colocarlo en uno diferente (Appadurai 1986, 46). La mercancía turística o étnica se aprecia, relaciona y usa de distintas formas, esto depende del actor social. Los productores se relacionan con el objeto a través del proceso de manufactura y uso practico, religiosos, social

[39] Son las políticas de intercambio donde se disputa el estatus, rango y prestigio de los actores que forman parte de estamentos sociales altos y además tiene el poder de disponer de los simbolismos que otorgan valor a los objetos (Appadurai 1986, 37-39).

[40] La vestimenta de uso ritual y político pueden considerarse como mercancía enclave. Se han presentado casos aislados de venta de la ropa ritual a personas externas, en conversación con los tejedores mencionan que los compradores son coleccionistas.

y político que evidencian su tradición e historia, el cual se modifica en respuesta a las imposiciones o demandas del mercado a través de los intermediarios. Los consumidores aprecian al objeto por su estética, lo consideran una adquisición o posesión de origen étnico legitima[41], que genera un recuerdo, es una curiosidad o se integra a una colección. Los objetos evidencian que los compradores cuentan con los medios necesarios para su adquisición mediante el comercio o son prueba de una experiencia directa en el contexto cultural indígena de producción, es decir como prueba de un viaje. La adquisición del objeto le otorga un estatus al comprador final (Appadurai 1986, 67).

> Entre ambos extremos, existe una serie de vínculos comerciales y estéticos, en ocasiones complejos, múltiples e indirectos y, en otras, abiertos, escasos y directos. En los dos casos, el arte turístico constituye un tráfico mercantil especial, donde las identidades grupales de los productores son símbolos de la política de estatus de los consumidores (Appadurai 1986, 67).

Otro actor a considerar es el intermediario, genera la circulación y recorrido del objeto, determina su valor al cambiar de contexto social. El intermediario es el puente entre el producto y consumidor. Interactúa con ambos actores a partir de su grado de conocimiento, información e ignorancia del objeto lo que le permite manipular los flujos de circulación, las formas de intercambio y el valor económico (Appadurai 1986, 61-62).

El análisis del textil al interior y fuera de la población Salasaca bajo el enfoque de la cultura material muestra que es un objeto multifuncional que se vincula con la vida social, religiosa, política, económica y forma de expresión además es un objeto comercializado para obtener ingresos económicos.

El concepto de mercancía turística o étnica es aplicable al tapiz Salasaca con sus debidas consideraciones. El tapiz en primera instancia cumple con las características para clasificarse como mercancía turística o étnica. Es un objeto creado en un contexto indígena, lo que implica el uso de conocimiento y tecnología local para su producción, en este caso de origen prehispánico y colonial. Es una mercancía que recorre diferentes arenas sociales antes de llegar a su destino. Depende de un intermediario para cambiar y circular en diferentes grupos sociales. El consumidor (comprador final) tiene una distancia cultural con el textil. Una observación más profunda del contexto del tapiz muestra que carece de un uso practico social y valor religioso o político, no se considera un objeto ritual o sacro que genere prestigio o de

[41] Esta legitimación se basa en el conocimiento que se tiene del objeto, saber a qué lugar pertenece, las técnicas y herramientas empleadas para su manufactura, en el caso concreto del arte turístico el valor se basa en el gusto, el juicio y la experiencia individual (Appadurai 1986, 61).

estatus entre los Salasaca. Lo antes mencionado, en primera instancia, permite que se considere parciamente como mercancía turística o étnica. Esto si se aplica una mirada estática en el tiempo, solo en un conjunto de años. Es decir, el tapiz como objeto adquiere valor entre los Salasaca con el paso del tiempo. Es evidente que sigue careciendo de un valor otológico, religioso o político y continúa exaltándose el económico, pero su relevancia aumento en términos visuales, se constituyó como una forma de expresión visual. El valor del tapiz como mercancía turística o étnica se basa en los diseños, en la imagen. Los objetivos de la producción y venta del tapiz fueron generar un beneficio económico y desarrollo creativo visual, posteriormente se convirtió en una actividad económica, lo que ocasiono que los diseños cambiaran y se adaptaran las demandas del mercado. Lo anterior se entiende aplicando un enfoque histórico que abarque los primeros años de la producción y venta del tapiz hasta aquellos donde dejo de considerarse una actividad económica rentable.

2.4. Textiles y la imagen como documento histórico

Los diseños del tapiz Salasaca se considera objeto de estudio porque representan una práctica y producto cultural tangible que se expresa visualmente, además de poseer un valor social y antropológico. Estos valores se refuerzan con el tiempo hasta convertir los diseños en documentos históricos que permite rastrear cambios sociales y culturales en un corte de tiempo determinado (Flores 2014; Burke 2001). La imagen se analiza como objeto asible, se considera elementos materiales y plásticos (soporte, textura, color y composición) y su contenido (significado y temática) (Aumont 2007)[42] y como fragmento de una realidad o contexto social pasado o presente. Los tapices y sus diseños se consideran un vestigio que permiten ubicar sus inicios, los cambios por la introducción de imágenes provenientes de otros contextos culturales, cambios en el conocimiento textil y su repercusión en otros ámbitos sociales de los Salasaca.

Las propuestas teóricas y metodológicas de la historia desarrolladas en el siglo XX han "considerado a la imagen como una evidencia emperica del pasado" (Flores 2014, 4), ya que se piensan como otras fuentes de información que permiten ampliar el conocimiento de la humanidad en diferentes momentos del tiempo. La imagen según Peter Burke es un

[42] Por las características del textil se puede catalogar entre las imágenes visuales planas como la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía, el cien, la televisión… [que] percibimos simultáneamente como un fragmento de superficie plana y como un fragmento de espacio tridimensional a lo que se llama doble realidad perceptiva de las imágenes" (Aumont 2007, 65).

"vestigio"[43] que proporciona un testimonio de procesos sociales, muestra las formas de pensamiento y representación, como parte o resultado del mismo contexto histórico al que hace referencia (Burke 2001, 13-16), es un artefacto socialmente construido del cual emana información de los sujetos registrados y sobre quienes los registraron (Durante y Cárdenas 2012). Al emplear la imagen en las investigaciones permite entender de manera más dinámica la historia, en muchos casos se puede expresar algo que en las palabras puede ser más complicado de entender, por ello al saber cuáles fueron sus usos y funciones permite dar cuenta de los aspectos culturales y sociales del pasado (Burke 2001, 17).

La propuesta de Peter Burke abre la posibilidad de considerar las imágenes en sus diferentes materialidades como otra fuente de información. La particularidad de la etnohistoria se presenta en primer término en considerar otras fuentes de información, pero con la característica que no han sido producidas desde la tradición occidental y esto da muestra que existen otras formas de entender el mundo, la historia, las sociedades, la vida y los hechos que la rodean (Romero 2001, 51). La propuesta de Burke presenta otra versión de los hechos o acontecimiento, pero es preciso escapar de la estéril discusión de la veracidad, más bien se debe de entender cómo se narran, explican y la postura ante los hechos (Romero 200; Tavárez y Smith 2001). El planteamiento interdisciplinario permite contrastar los diseños de lo tapices obtenidos en campo con documentos escritos y visuales obtenidos en trabajo de gabinete, abre la posibilidad de un acercamiento con los autores y reproductores de los diseños. La propuesta histórica de considerar los tapices y sus diseños como vestigios históricos permite analizar los conceptos de la imagen y de la cultura material a través del tiempo y no solo desde el presente ya que algunas características culturales y sociales cambiaron o desaparecieron. Existe una relación de los diseños de los tapices Salasaca y sucesos históricos, es decir los diseños son fuentes de información y vestigios de un periodo de la historia Salasaca.

En los siguientes dos capítulos se hace el recorrido histórico tomando los conceptos planteados desde la Antropología Visual, Antropología e Historia. El periodo histórico definido, como ya se mencionó, es de mediados de la década de 1950 hasta finales de la de 1990, definido con base a la variedad de diseños tejidos en las diferentes décadas.

Los diseños del tapiz Salasaca se considera objeto de estudio porque representan una práctica y producto cultural tangible que se expresa visualmente, además de poseer un valor social y

[43] "El término "vestigios" designaría los manuscritos, libros impresos, edificios, mobiliario, paisaje (según las modificaciones introducidas por la explotación del hombre), y diversos tipos de imágenes: pinturas, estatuas, grabados, o fotografías (Burke, 2001, 16).

antropológico. Estos valores se refuerzan con el tiempo hasta convertir los diseños en documentos históricos que permite rastrear cambios sociales y culturales en un corte de tiempo determinado (Flores 2014; Burke 2001). La imagen se analiza como objeto asible, se considera elementos materiales y plásticos (soporte, textura, color y composición) y su contenido (significado y temática) (Aumont 2007) [44] y como fragmento de una realidad o contexto social pasado o presente. Los tapices y sus diseños se consideran un vestigio que permiten ubicar sus inicios, los cambios por la introducción de imágenes provenientes de otros contextos culturales, cambios en el conocimiento textil y su repercusión en otros ámbitos sociales de los Salasaca.

Las propuestas teóricas y metodológicas de la historia desarrolladas en el siglo XX han "considerado a la imagen como una evidencia emperica del pasado" (Flores 2014, 4), ya que se piensan como otras fuentes de información que permiten ampliar el conocimiento de la humanidad en diferentes momentos del tiempo. La imagen según Peter Burke es un "vestigio" que proporciona un testimonio de procesos sociales, muestra las formas de pensamiento y representación, como parte o resultado del mismo contexto histórico al que hace referencia (Burke 2001, 13-16), es un artefacto socialmente construido del cual emana información de los sujetos registrados y sobre quienes los registraron (Durante y Cárdenas 2012). Al emplear la imagen en las investigaciones permite entender de manera más dinámica la historia, en muchos casos se puede expresar algo que en las palabras puede ser más complicado de entender, por ello al saber cuáles fueron sus usos y funciones permite dar cuenta de los aspectos culturales y sociales del pasado (Burke 2001, 17).

La propuesta de Peter Burke abre la posibilidad de considerar las imágenes en sus diferentes materialidades como otra fuente de información. La particularidad de la etnohistoria se presenta en primer término en considerar otras fuentes de información, pero con la característica que no han sido producidas desde la tradición occidental y esto da muestra que existen otras formas de entender el mundo, la historia, las sociedades, la vida y los hechos que la rodean (Romero 2001, 51). La propuesta de Burke presenta otra versión de los hechos o acontecimiento, pero es preciso escapar de la estéril discusión de la veracidad, más bien se debe de entender cómo se narran, explican y la postura ante los hechos (Romero 200; Tavárez y Smith 2001). El planteamiento interdisciplinario permite contrastar los diseños de lo tapices

[44] Por las características del textil se puede catalogar entre las "imágenes visuales planas como la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía, el cien, la televisión… [que] percibimos simultáneamente como un fragmento de superficie plana y como un fragmento de espacio tridimensional a lo que se llama doble realidad perceptiva de las imágenes" (Aumont 2007, 65).

obtenidos en campo con documentos escritos y visuales obtenidos en trabajo de gabinete, abre la posibilidad de un acercamiento con los autores y reproductores de los diseños. La propuesta histórica de considerar los tapices y sus diseños como vestigios históricos permite analizar los conceptos de la imagen y de la cultura material a través del tiempo y no solo desde el presente ya que algunas características culturales y sociales cambiaron o desaparecieron. Existe una relación de los diseños de los tapices Salasaca y sucesos históricos, es decir los diseños son fuentes de información y vestigios de un periodo de la historia Salasaca.

En los siguientes dos capítulos se hace el recorrido histórico tomando los conceptos planteados desde la Antropología Visual, Antropología e Historia. El periodo histórico definido, como ya se mencionó, es de mediados de la década de 1950 hasta finales de la de 1990, definido con base a la variedad de diseños tejidos en las diferentes décadas.

Capítulo 3. Producción y venta del tapiz Salasaca 1950-1970

La producción textil Salasaca en el presente trabajo se ha clasificado en dos tipos. Las vestimentas para el autoconsumo y los tapices para la venta. La bibliografía antropológica y etnográfica consultada señala que los Salasaca se consideran entre las poblaciones que comercializan los textiles. En trabajo de campo se observó que pocas personas se dedican a la producción y venta del tapiz. Las descripciones bibliográficas y la situación actual difieren. La explicación para entender estas circunstancias requiere hacer el recuento histórico de la producción y venta del tapiz, a partir de contrastar los datos obtenidos en las fuentes de información de gabinete y campo.

El periodo temporal del recuento histórico de la producción y venta del tapiz en los dos próximos capítulos comprende desde mediados a finales del siglo XX. El eje para definir el periodo de tiempo considera los diferentes tipos de diseños de los tapices que, apareciendo en momentos y circunstancias particulares.

3.1. Antecedentes del tapiz Salasaca: décadas de los años de 1940-1950

El presente capítulo aborda los antecedentes de la producción y venta del tapiz. Las causas que lo originaron. Explicar el propósito de desarrollar una actividad económica en las poblaciones indígenas de Ecuador con base en la comercialización del textil. Así como la creación de los primeros diseños de los tapices Salasaca en la década de 1950 y entre mediados y finales de los años 1980.

Los orígenes de la producción y venta del tapiz Salasaca se relacionan con la aplicación de políticas económicas a nivel nacional en el Ecuador entre los años de 1940 y 1950. El promotor de estas políticas fue el gobierno encabezado por Galo Plaza con la llamada misión diplomática y cultural indígena dirigida hacia Estados Unidos (Prieto 2008).[45] La misión diplomática al país estadunidense buscó: una revalorización indígena y colocarlos como sujeto de desarrollo en el sentido civilizatorio, cambiar los procesos de manufactura de la producción local y fomentar el turismo (Prieto 2008, 158), es decir se buscó generar y promover una comercialización de la cultura andina ecuatoriana en el mercado de Estados Unidos basada en el consumo de la cultura material e inmaterial. Consecuente a la misión diplomática y cultural en tierras norteamericanas con miras a extender la venta de productos

[45] El estudio de Mercedes Prieto titulado “Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanía y desarrollo. Galo Plaza y su época” menciona que llevo a cabo una misión diplomática y cultural que fue representada por Rosa Lema, indígena de Otavalo que contaba con gran prestigio debido a que fue interlocutora clave en los trabajos etnográficos de Elsie Clewa Parsons (Prieto 2008).

indígenas de Ecuador, se crearon centros de formación de los artesanos por parte del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG) en las ciudades de Otavalo y de Quito. Posteriormente por falta de recursos económicos se transfirieron, el primero a la institución Punto IV y el de segundo a la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Prieto 2008, 182). En lo que refiere al centro de formación de los artesanos de la capital estuvo a cargo del artista holandés Jan Schreuder.[46]

Jan Schreuder en el año de 1952 instaló el Centro Ecuatoriano de Arte u n espacio de enseñanza artística para impartir clases y talleres a población mestiza e indígena (Linke 1955, 30).[47] Los alumnos que asistieron a los talleres fueron una niña indígena de 12 años procedente de Otavalo llamada Matilde y dos varones de origen Salasaca de 19 y 21 años. Se infiere que los talleres se impartieron en los años de 1954 o 1955 (se proponen estas fechas considerando la información del señor Tapio Llucacho y las publicaciones del Museo de la Ciudad 2005, 26; Prieto 2008, 182; Linke 1955, 30; Linke 1955, 30-31). Además en trabajo de campo y en algunos textos se menciona que fueron tres Salasaca los primeros tejedores de tapices. Los datos de Marcelo Naranjo, Carrasco y la publicación de Museo de la Ciudad, mencionan dos Salasacas, Baltazar Ungas Mazaquiza y Mariano Llucacho. Sin embargo, en trabajo de campo al entrevistar a uno de los hijos de Mariano Llucacho, el Señor Tapio Llucacho de la comunidad de Manzana Pamba Grande, menciona que hubo un tercer personaje, Mariano Waranga de la comunidad Manguiwa quien es el único que sobrevive de los tres precursores. El relato del Señor Tapio Llucachu toma fuerza ya que Josep Casagrande refiere que "tres hombres aprendieron a tejer pequeños tapetes o tapices, embellecidos con diseños indígenas de vistosos colores" (Casagrande 1984, 83).

Para el año de 1954 Jan Schreuder asume la organización y dirección del proyecto de Artes Manuales de la Misión Andinas en el Ecuador ubicado en La Casa de Cultura Ecuatoriana, auspiciada por la Organización Internacional de Trabajo (OIT) y apoyada por otros organismos internacionales como La Organización de las Naciones Unidas (ONU), La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (siglas en ingles UNESCO), la FAO y la OMS. En el mismo año de 1954 se tienen como resultado una exposición itinerante que comienza en la Unión Panamericana en Washington, recorre

[46] Jan Shreuder inicia su residencia en tierras ecuatorianas en la década de los años de 1940 hasta el año de 1961. La presencia de Jan Shreuder en Ecuador se relaciona con su trabajo en la empresa trasnacional Shell como dibujante en el departamento de geografía, posteriormente decide dedicarse de lleno a las artes. Es participe en diferentes proyectos del Estado ecuatoriano, en el cual fue cofundador en el año 1950 del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG) y después director. (Museo de la Ciudad 2005, 7,25)

[47] El texto citado es un artículo titulado "En los Andes del Ecuador: Una raza olvidada se expresa en la Pintura" publicado por Lilo Linke en la revista El correo una ventana abierta hacia el mundo en 1955".

galerías de arte y museo de Estados Unidos. Después se organiza una segunda exhibición en Ginebra, Suiza (Museo de la Ciudad 2005, 26; Linke 1955, 30; En conversación con el Señor Tapio abril 2019; Mariano Waranga hijo abril 2019).

El proyecto de Jan Schreuder en la Casa de la Cultura Ecuatoriana fue cuestionamientos por los objetivos y las intenciones de instruir indígenas en los procesos de producción textil para la venta en el mercado. Las críticas al proyecto señalaban la integración de las poblaciones indígenas a las lógicas capitalistas, lo que ocasionaría entrar en un proceso de desvalorización de las culturas andinas ecuatorianas independientemente de los beneficios socioeconómicos. Daniel Rubín de la Borbolla[48] uno de los principales críticos, mostró preocupación entorno a cambios en la creatividad y el significado de la producción de los objetos indígenas. Daniel Rubín señalo casos concretos de esta problemática, por ejemplo, transformaciones en los diseños por el uso de gamas tonales diferente lo que impedía el desenvolvimiento de su creatividad a partir de elementos culturales propios. Además, mencionó que Jan Schreuder buscaba un beneficio económico al convertir a los indígenas en mano de obra en sus talleres (Prieto 2008, 183). Las recomendaciones de Daniel Rubín al proyecto se basaron en reconocer que efectivamente es posible apoyar en las poblaciones indígenas en la producción de objetos mejorando procesos que redujeran la carga de trabajo e incrementar la producción (Prieto 2008, 184). También sugirió concientizar e instruirlos a los compradores con el objetivo de tener la capacidad de valorar el tipo de objeto que se adquieren (Prieto 2008, 184). Daniel Rubín en términos generales no estaba en desacuerdo en incorporar los productos indígenas al mercado siempre y cuando no estuviera en desventaja con otros, que el objetivo sea cambiar su situación económica y social sin sufrir perdidas culturales.

Jan Schreuder responde a los cuestionamientos argumentado que el objetivo del proyecto y sus intenciones son la búsqueda de un mercado para los productos indígenas, reavivar y mantener las expresiones artísticas, evitar imitaciones de mala calidad de artículos industriales y lograr que los indígenas se organicen en cooperativas para ser autosuficientes en la producción y venta de sus productos. (Prieto 2008, 184). En el tema de las expresiones artísticas indígenas, Jan Schreuder sostiene que el propósito es salvar el "arte indígena", para ello se debe evitar influir o cambiar los cánones culturales de las poblaciones indígenas, esto se logra retomando expresiones visuales de diferentes poblaciones prehispánicas del Ecuador, se buscó revalorizar las expresiones visuales indígenas (Prieto 2008, 184; Museo de la Ciudad

[48] Antropólogo y humanista mexicano, en ese momento fue director del Museo de Artes e Industrias de México; actor importante en la creación de instituciones de educación y culturales en el gobierno de Lázaro Cárdenas y se preocupó por el desarrollo de las poblaciones indígenas de México.

2005, 27). El ejemplo que da cuenta de lo anterior es la relación que estableció con los Salasaca, la cual se basaba en conocer sus formas de expresión visual en los textiles de los bordados de vestimenta y decoración de las fajas (Museo de la Ciudad 2005, 27). El debate entre Jan Schreuder y Daniel Rubín de la Borbolla muestra discusiones sobre problemáticas que aún siguen vigentes como son: qué objetos indígenas se deben comercializar, promover la organización de los indígenas para la venta y producción de sus productos, así como los cambios que se generan en las poblaciones indígenas por la implementación de estos proyectos.

3.2. Los primeros tejedores de tapices Salasaca 1950-1960

Los primeros registros ubicados sobre la producción visuales referentes a los tapices son las fotografías publicadas en el artículo de Linke.[49] El texto resalta el origen étnico de los alumnos que instruye Jan Schreuder en el año 1955. Linke en su artículo menciona que el objetivo de los talleres es estimular y desarrollar su destrezas artísticas e imaginación innata de origen andino y resalta los primeros resultados artísticos que se obtuvieron (Linke 1955). También subraya la relación de Jan Schreuder con el pueblo Salasaca, tomando en cuenta que se consideraban una población indígena retraída y apartada "la pintura puede servir ahora para crear un vínculo vital de relaciones humanas" (Linke 1955, 31).[50]

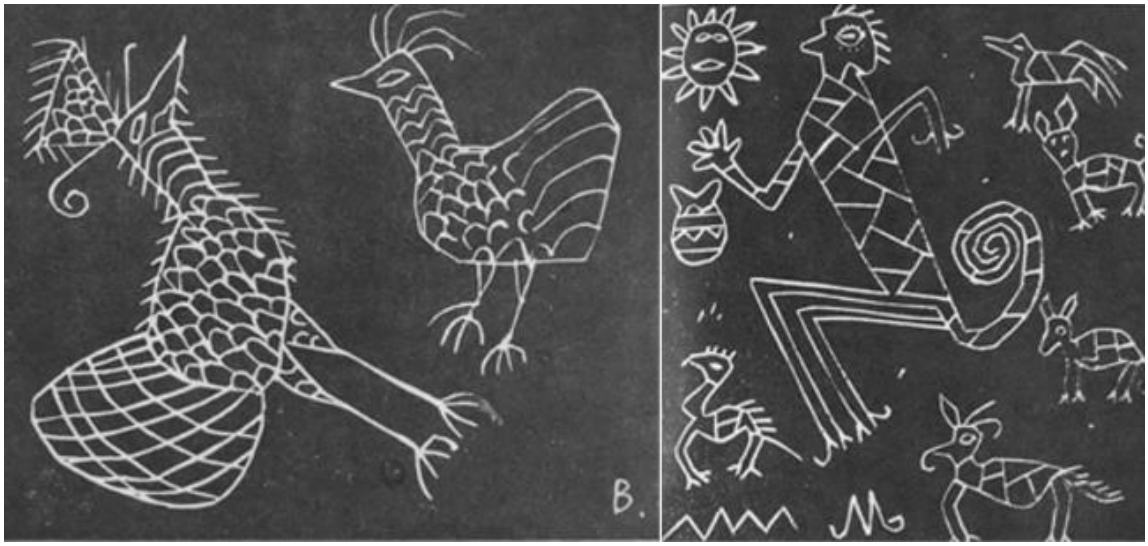
El artículo de Linke publica fotografías de grabados sobre bases de linóleum con figuras zoomorfos, fitomorfos y ornitomorfos similares a los bordados de la ropa ritual. La comparación entre los grabados de 1955 y los bordados registrados en trabajo de campo reafirma que los autores son de origen Salasaca debido a que las técnicas de solución visual empleas son similares. Los elementos líneas son diagonales, circulares y quebradas. Los contornos de las figuras son cuadrangulares y circulares marcadamente definidas. El uso de colores es ausente en las imágenes de los grabados debió a que la publicación fue en blanco y negro o bien la técnica de grabado empleo solo tinta negra para su impresión. La proporción entre las figuras muestra variaciones dando profundidad a la imagen acompañado de líneas horizontales en zigzag en la parte inferior (excepto en la imagen del grabad con dos figuras)

[49]La intención del artículo se puede inferir, tomando en cuenta el año de publicación y el contexto social de la época que describe Mercedes Prieto (2008), era una respuesta y justificación a las críticas y cuestionamientos a las que fue sujeto Jan Schreuder, debido a los talleres impartidos a las poblaciones indígenas.

[50] En esa época los Salasaca evitaban el contacto con los mestizos. Las causas de mantener distancia con los mestizos se deben a discriminación por diferentes sectores de la sociales, así como la imposición de practicas e ideas occidentales por parte de instituciones del Estado y la Iglesia. Además algunos textos publicados en estos años resaltan la poca disposición y terquedad de no entablar relaciones inter étnicas con las poblaciones de la ciudad, sin dar cuenta de los abusos y discriminación de la que fueron objeto. El texto José Masaquiza (Rumiñahui) titulado "Los salasacas" de 1995 expone las consecuencias de estas relaciones asimétricas basadas en la discriminación por su origen étnico.

que permiten dar un equilibrio en términos de composición. Con los elementos visuales analizados hasta este momento, claro esta sin ser agotado, permite resaltar que los primeros trabajos plásticos Salasaca creados en los talleres se inspiraron en su contexto cultural y se combinaron con técnicas y soportes de origen europeo. Las fotografías publicadas en el artículo de Linke se pueden considerar como los antecedentes de los diseños de los tapices.

Figura 3.1. Grabados Salasaca en linóleum



Fuente: Linke (1955).

Foto 3.1. Bordados en vestimenta

Fuente: Fotografía del autor (2019).

En el mismo año de 1955 a partir de los resultados obtenidos, se toma la decisión de ofrecer talleres a un mayor número de indígenas de Ambato, Guano y Salasaca con la intención de generar una producción y venta especializada en tapices, tapetes, esteras y manteles entre otros trabajos elaborados con el tejido (Linke 1955, 31). La producción de los tapices Salasaca continuaron retomando como referencia los bordados de la vestimenta ritual, y se infiere la incorporación de elementos de las culturas prehispánicas de Mantense y Chachi en los diseños (Museo de la Ciudad 2005, 28). La idea que tuvo Jan Schreuder fue generar una relación directa entre los indígenas de su tiempo con los prehispánicos a partir de la reproducción de diseños, lo que dio como resultado producción de diseños para satisfacer las demandas del mercado turístico. No se sabe con claridad si los talleres que se impartieron a otras poblaciones indígenas tuvieron el mismo proceso y resultados como fue en el caso de los Salasaca.

3.3. Cambios en el conocimiento y circulación del textil Salasaca

El proyecto de Jam Schreuder formó parte de una política nacional del Estado ecuatoriano que tuvo por objetivo buscar el desarrollo económico para la venta de textiles indígenas. Considerando lo anterior Jam Schreuder buscó además acortar la brecha de desigualdad social, generar un desarrollo y beneficio económico para los indígenas, lo que acelero el proceso de integración de las poblaciones indígenas al mercado turístico y la adecuación de las expresiones visuales a las demandas de consumidores. El cambio en las expresiones visuales requirió ajustar y adoptar la tecnología textil, lo que en primera instancia que se relaciona con la perdida y desgaste cultural de los textiles Salasaca.

La descripción realizada en el capítulo del contexto etnográfico, donde se describen los procesos de manufactura de la vestimentas y tapices, muestran que existió una introducción de nuevos elementos a mediados de la década de los años 1950, pero no se puede afirmar que los cambio en los procesos de producción textil fue de manera tajante por los talleres de Jan Schreuder (Naranjo 1992). El conocimientos y herramientas de origen europeo y prehispánico en la década de 1950 se empleaban simultáneamente para la producción de vestimenta. Dato que respalda lo anterior es la construcción de telares de cuatro pedales con madera conocida como chaguarquero que se obtenía de el tallo que crece en la parte del centro del agave antes de la década de 1950 (Conversación con Francisco Mazaquiza abril 2019). Es posible que ya existía un proceso de desuso del telar de cintura para la producción de vestimentas en estos años. Además, se debe considerar que la materia prima, técnicas y herramientas de origen europeo se introdujeron desde principios de la colonia en el Ecuador, debido al

establecimiento de los obrajes que emplearon a los indígenas como trabajadores en varias de las regiones de la sierra ecuatoriana, que es posible que muchas poblaciones indígenas hayan adoptado estos conocimientos y herramientas textiles (Jaramillo 1985, 2010, 2008). En el caso de los Salasaca no se ubicaron referencia que precisen la época y las formas de cómo se adoptó el conocimiento y tecnología de origen europeo para la producción de textiles, sin embargo, Carlos Bolívar es sus relatos menciona el uso de fibras de origen ovino en la década de 1940 (1948, 161).

A finales de la década de los años 1960 se expande la producción del tapiz en las comunidades de los Salasaca. Los procesos de manufactura del tapiz se difunden entre los pobladores. Los primeros tejedores enseñaron a sus familiares y amigos cercanos, posteriormente sus aprendices instruyen a sus allegados y así consecutivamente hasta que se socializa el conocimiento (entrevistas a Tapio Llucacho y Mariano Waranga, abril de 2019).

Los datos escritos que dan cuenta de este proceso de socialización del proceso de tejido son pocos, pero el trabajo etnográfico de Joseph B. Casagrande publicado en el año de 1977,[51] menciona que en la década de 1950 los tres primeros tejedores difundieron la idea de la producción del tapiz y con ellos nuevas herramientas y técnicas al conocimiento textil. Además, señala que en un periodo de 20 años se conformó como una actividad económica de la población Salasaca (Casagrande 1977, 82). “Estos tres maestros tomaron a otros como aprendices, y actualmente cerca de 200 salasacas, especialmente hombre y muchachas jóvenes, están dedicados al tejido y la venta de tapetes especialmente a los turistas, y un pequeño mercado de exportación” (Casagrande 1977, 82).

3.3.1. Diseños del tapiz Salasaca: precolombinos, jíbaros, navajos, mexicanos y Escher 1970-1980

La producción y venta de textiles indígena de Ecuador tiene otro impulso en el año de 1962. El actor social que asume esta tarea es la organización estadunidense El Cuerpo de Paz,[52] genera varios proyectos con la intención de mejorar las condiciones de vida, a partir del desarrollo de proyectos que fomenten la creación de actividades económicas sustentables en

[51] Artículo que describe el contexto las poblaciones indígenas de la sierra en la década de los años 50, analiza entre otros aspectos las condiciones y formas de subsistencia bajo el panorama de discriminación, marginación social y las acciones de resistencia que llevan a cabo las poblaciones a partir de sus actividades económicas.
[52] El Cuerpo de Paz (Peace Corps en inglés) es una institución federal estadunidense crea el 1de marzo de 1960 que tiene como objetivo: "promover la paz y la amistad mundial a través del Cuerpo de Paz, el cual hará disponible para los países y áreas interesados a los hombres y las mujeres estadounidenses que estén dispuestos a servir y estén capacitados para trabajar en el extranjero, bajo condiciones difíciles si es necesario, y ayudar a las personas de tales países y áreas a satisfacer sus necesidades de mano de obra calificada."

las poblaciones indígenas (Navarro 1992, 112; Kile 2001, 96; Jaramillo 2010, 41). En 1970 se hace presente la organización El Cuerpo de Paz en Salasaca, en su caso ya no fue necesario instruirlos en una actividad para su desarrollo, solo se buscó modernizar las formas de exportación de los tapices e introducir nuevas técnicas y estilos de los tejidos a partir de tomar en cuenta las preferencias y demandas del mercado internacional de los (Kile 2001, 96).

La organización El Cuerpo de Paz en 1970 introduce en la producción de tapices a nivel nacional diseños pre-colombinos y amazónicos de origen ecuatoriano, así como procedentes de los grupos indígenas estadounidenses, mexicanos, centroamericanos; y diseños basados en las producciones del artista holandés Maurits Cornelis Escher (Kile 2001, 96). En el caso de los Salasaca en trabajo de campo se observó que los diseños que formaron parte de su acervo de imágenes eran de origen indígena navajo, zapoteco de la región de Oaxaca, México y europeos del artista holandés Escher. Esto se constató en el proceso de la recopilación fotografiados directamente de los acervos personales y de las ilustraciones de los catálogos de venta. La mayoría de los tejedores entrevistados comentaron que los orígenes de los diseños en la década de 1970 eran del extranjero principalmente de México del estado de Oaxaca y Estados Unidos de la región indígena de los navajos.

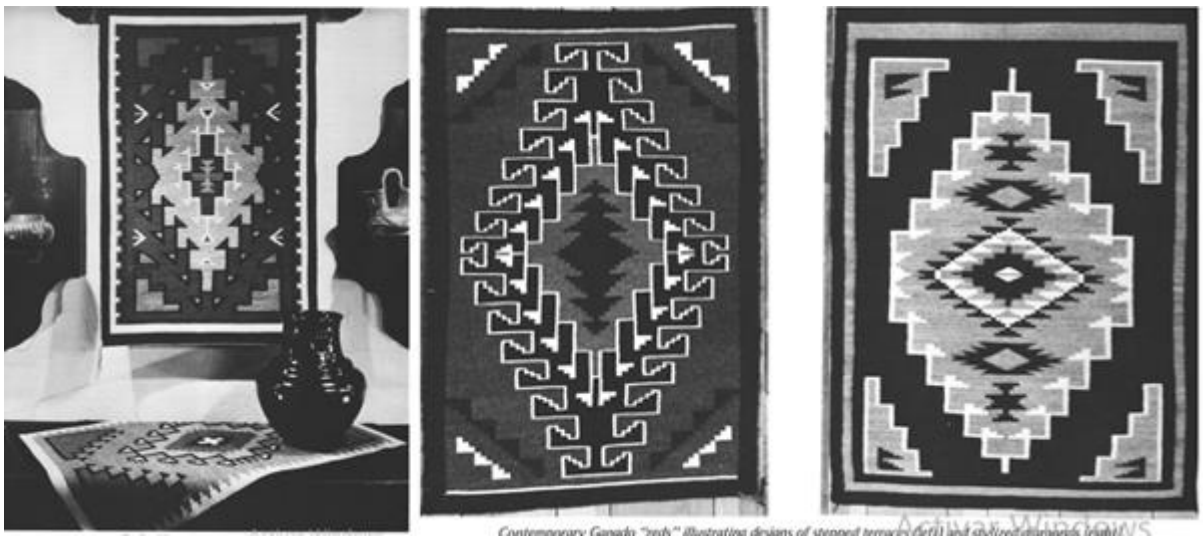
Los criterios de selección e introducción de diseños al contexto Salasaca por El Cuerpo de Paz no son claros. Se intuye que se basaron en el éxito en la venta de tapetes obtenido por los indígenas navajos de Estados Unidos y los zapotecos de Oaxaca, México. Los diseños de origen navajo son resultado de un largo proceso que inicio en el siglo de XVIII hasta mediados del siglo XX. Se dieron cambios significativos en los procesos de producción e integración de elementos visuales en los diseños, con el fin de satisfacer los gustos de los consumidores (James 1975). Los principales compradores de las alfombras navajo eran y siguen siendo personas y coleccionistas de las ciudades estadounidenses (James 1975). El interés y gusto por la producción visual del indígena parte de considéralo exótico por el proceso de manufactura, uso de colores y los tipos diseños. Los clientes pagan sumas elevadas de dinero por obtener estas piezas textiles indígenas. Actualmente existen paginas de internet donde se comercian tapices y tapetes de distintos orígenes indígenas.

Los diseños de origen navajo se distribuyeron entre los Salasaca y otros tejedores de de diferentes regiones del Ecuador por medio de fotografías y catálogos. Una evidencia de lo anterior es el catálogo que resguarda el señor Rubelio del Centro Salasaca,[53] en el cual la

[53] Los diseños del catálogo del señor Rubelio se imprimieron en hojas de papel bon, se constituye por fotografías y algunas impresiones de imágenes provenientes del internet. En las impresiones se observan algunas notas

mayoría de los diseños son de origen indígenas navajos. Los intermediarios les pedían a los tejedores Salasaca realizar reproducciones similares con el objetivo de venderlos en el mercado estadunidense. Se puede intuir que los tapices no se vendían con la intención de hacer creer que fueron creados por navajos, ya que en el catálogo se observa en la parte inferior de las imágenes la frase "SALASACA INDIANS WEAVING STOCK" que se podría traducir como "tejido indio salasaca", para dar el reconocimiento de la autoría étnica.

Figura 3.2. Diseños de alfombras navajos del señor Rubelio



Fuente: James (1975).

Los diseños de origen mexicano, se infiere que proceden de la región de Teotitlán del Valle, en el estado de Oaxaca, procedentes de la cultura indígena zapoteca. Los diseños zapotecos a principio del siglo XX se basaron en las figuras de las cenefas de los muros de la zona arqueológica de Mitla, Oaxaca, que posteriormente se emplearon en los diseños geométricos de los zarapes, tapices y tapetes destinados para la venta a los turistas en los años de la década de 1960 (De Ávila 1997). En los años 1970 y 1980 se da un incremento en la compra de tapices de origen zapoteco a nivel internacional, sus principales compradores son turistas estadounidenses. Lo anterior provoca la presencia de intermediarios estadunidenses (Ruiz 2014, 58-59). La manufactura de los tapices de los Zapotecos del Valle de Teotitlán emplea como materia prima lana para la producción de hilo, el telar de pedal para el tejido y uso de tintes naturales (De Ávila 1997, 123). En la actualidad, los diseños de tapicería zapoteca se catalogan en tradicional y modernos, incluyendo copias de las pinturas de Miró y de las

escritas a mano que hacen referencia a las medidas del tapiz o se resaltan algún elemento de los diseños con círculos. Este corpus de imágenes de los diseños fue entregado por un hombre de origen estadunidense que fue piloto y perteneció a la organización de El Cuerpo de Paz, quien le pedía que produjera estos diseños para venderlos en su país. Las imágenes de los diseños aun se conservan entre varios de los tejedores.

litografías de M. C. Escher. (De Ávila 1997, 122). Las similitudes entre los tejedores zapotecos y Salsaca se encuentran los procesos de manufactura y que sus principales compradores son coleccionistas y turistas estadunidenses.

Algunos de los diseños de origen zapoteco fueron retomados por los Salasaca, pero a diferencia de los diseños navajos no se buscó que fueran réplicas exactas, más bien les dieron su propio estilo, con su propia gama de colores y modificaciones en las formas, tamaños y ubicación en las figuras geométricas. En el acervo de imágenes del señor Rubelio se identificaron diseños con elementos de origen zapoteco. Los tejedores Salasaca clasifican los diseños de los navajos y zapoteco como “geométricos”.

Foto 3.2. Diseño de origen zapoteco de Andrés Jerez

Fuente: Fotografía del autor (2019).

Foto 3.3. Diseño de origen zapoteco del señor Rubelio

Fuente: Fotografía del autor (2019).

Los diseños Salasaca conocidos como "Escher" se basaron en las obras del artista holandés M.C. Escher,[54] los cuales se reconocen por patrones de animales, reptiles o aves, que se repiten idefinidamente en un plano de dos dimensiones. El relato de Mario Vásconez publicado el 9 de junio de 2011en su blog virtual en internet titulado "Ecuador 3: El origen del albazo Taita Salasaca" donde explica cuál es el origen y el contexto de la pieza musical titulada "albazo Taita Salasaca",[55] en una parte de su relato da cuenta del contexto cultural

[54] Maurist Cornelis Escher nació en Holanda en junio de 1898. Fue grabador en xilografía, dibujante y genero diseños geométricos basados en la arquitectura de la Alhambra de Granada España. A finales de la década de los años de 1950 Escher ya era un artista reconocido y consagrado. Las obras que fueron retomadas en los tapices Salasaca fueron las que resaltan "La división del plano" (Acevedo 2007).

[55] Es necesario subrayar que los datos históricos que refiere Mario Vásconez sobre sobre la producción y venta de los tapices coincide con el origen de los diseños y resalta el origen extranjero de los compradores como se ha mencionado, es necesario tomar consideraciones de sus relatos ya que existen algunas inconsistencias. Menciona que la producción de los diseños basados en la obra del del artista holandés Maurits Cornelis Escher ya estaban presentes en 1949 dando como referencia el vento del terremoto que afectó a la provincia de Ambato, sin embargo, la producción del tapiz como actividad económica se establece entre los Salasaca posterior a la década 1940, por lo tanto, hay un desfase temporal de 30 a 40 años aproximadamente. Los relatos, como lo menciona Mario Vásconez, son relatos basados en la memoria de su padre y posiblemente se mezclan acontecimientos de diferentes temporalidades.

Salasaca y de la producción de tapices con los diseños “Escher” que se vendían a los turistas extranjeros estadounidenses y europeos.

> Los “Salasacas” son buenos artesanos y comerciantes, muchos se han especializado en el tejido de ponchos, cojines y tapices de lana cruda de oveja con diseños tradicionales, geométricos y figurativos, que ha logrado buena aceptación dentro y fuera del país. Desde hace algunos años se han dedicado a copiar con éxito comercial los diseños del holandés M.C. Escher y numerosos gringuitos caen en la trampa (Vásconez 2011).

La producción de diseños estilo “Escher” es un textil que siguen produciendo los tejedores como por ejemplo Don Tomas de Centro Salasaca y Andrés Jerez Llikakama. Por su parte Adres Jerez menciona que los diseños con estas características se comenzaron a producir debido a que una persona de origen alemán que vivía en la ciudad de Quito les daba imágenes a los tejedores Salasaca para que los tejieran. Si bien el relato es ambiguo y con pocas referencias, es posible que la introducción del tapiz se diera con estas características, ya que los acervos y catálogos de los tejedores Salasaca no se encontró registro de diseños con estas características.

Foto 3.4. Diseño Escher de Andrés Jerez

Fuente: Fotografía del autor (2019).

En lo que concierne a los diseños de procedencia ecuatoriana de origen prehispánicos y “amazónicos” se sabe que: en el primer caso se da continuidad a lo que ya había desarrollado

Jan Schreuder, basar los diseños en la iconografía de los petroglifos prehispánicos, manteños y posiblemente de las culturas andinas de Perú y Bolivia (Hoffmeyer, 1983).

Foto 3. 5. Diseño prehispánico ecuatoriano

Fuente: Fotografía del autor (2019).

En el segundo caso existen varios diseños relacionados con la cultura amazónica. El diseño conocido como "cruz jibara" se ubicó en los acervos y catálogos de los tejedores Salasaca. Se deduce que el diseño está relacionado con unas de las creaciones artísticas de Olga Fisch basadas expresiones culturales amazónicas.[56] La artista de origen europeo crea el diseño en una alfombra en entre los años de 1951 y 1952, para la Organización de las Naciones Unidas (Fisch 1985, 66).[57] El señor Francisco comentó que el diseño de la "cruz jibara" fue los primeros tapices que se tejieron.

[56] Nacida en Budapest en 1901. Fue diseñadora de cerámica y estudio pintura. En el año de 1939 llega a Ecuador. En su estancia genero una vasta colección de objetos producidos por las poblaciones indígenas de Ecuador. Posteriormente fundo una tienda de diseños que tomaba como referencia las expresiones artísticas en los objetos de las culturas indígenas (Fisch 1985).

[57] Esta propuesta se fundamenta en las memorias de Olga Fisch publicadas en el libro titulado "El folclor que yo viví" del año 1985 por el Centro Interamericano de artes y artes populares.

Figura 3.3. Alfombra elaborada por Olga Fisch con diseño de cruz jibara

Fuente: Olga Fisch (1985).

Figura 3.4. Diseño de cruz jibara

Fuente: Fotografía del autor (2019), del catálogo de venta de tapices.

La artista Olga Fisch fue otro personaje que tuvo injerencia en las producción y venta de objetos indígenas destinados para el mercado nacional e internacional, con la intención de generar beneficios económicos en las poblaciones indígenas de Ecuador. (Fisch 1985). Fisch tuvo relaciones muy cercanas con los indígenas de Otavalo, Guano y Tigua. En el caso de los Salasaca es su texto "El folclor que yo viví" de 1985 no manifiesta que fue cercana, solo hacer referencia al momento de conocer algunos de ellos en una exposición de textiles realizada en la ciudad de Ambato en la década de los años 1950. También refiere a la relación entre Jan Schreuder y los Salasaca: "el pintor holandés tuvo la idea de dar a los dos indios salasacas un dibujo, que ellos adaptaron y tejieron… desde entonces tejen; no solamente sus propios diseños, sino que adaptan otros con gran habilidad y excelente combinación de colores" (Fisch 1985, 104). Cabe mencionar que Olga Fisch considera buenos tejedores a los Salasaca, pero resalta que "no considero su trabajo arte popular, pero si, una excelente artesanía" (Fisch 1985, 104), bajo qué argumentos sostiene este comentario no lo deja claro en su obra y no vuelve a tocar el tema. Sin embargo, en su obra deja ver una actitud condescendiente hacia los Salasaca. En trabajo de campo algunos tejedores ya retirados mencionan que Olga Fisch si generó relaciones comerciales con los Salasaca. La artista encargaba la producción de los diseños a los Salasaca para revenderlos en su tienda "Olga Fisch Folklore".

El conocimiento, producción y practicas culturales de la vestimenta no se registran cambios de manera directa por la producción del tapiz en este periodo de tiempo. En el caso del tapiz presento dos cambios. El primero fue en el proceso de producción específicamente en la técnica de tejido. El segundo con el uso complejo de colores y tonalidades.

La técnica de tejido que se introdujo se le conoce como "trabado" que permite redondear los contornos de las figuras de los diseños. En el caso de los colores se amplió la gama de las tonalidades y las formas de combinarlos a partir de los talleres de capacitación impartidos por los organizaciones nacionales e internacionales, así como la relación comercial con Olga Fisch, quien encargaba a los tejedores combinación de colores específica. En la actualidad aún se sigue presente esta preocupación por combinar "correctamente" los colores cálidos y fríos, primarios, secundarios y terciarios, no generar contraste de colores marcados, es decir es un elemento que se toma en cuenta entre los Salasaca para considerar un tapiz con buena calidad y además para diferenciarlo de los diseños otavaleños.

Ahora bien, en lo que refiere a pérdidas de conocimiento y prácticas textiles se reconoce tanto por los pobladores Salasaca como por algunos autores que años después de la llegada de la

producción y venta de tapiz comenzó un abandono acelerado de la producción, consumo y venta de productos conformados con la fibra dura de la cabuya, que se obtenía de la planta del agave. Con esta fibra se producían cuerdas, talegas, shigras (bolsos), entro otros artículos que se destinaban para las tareas del hogar y el campo.[58] "El tejido [del tapiz] en gran medida ha desplazado a la antigua actividad de hacer sogas de la fibra de cabuya como una fuente de ingreso monetaria, es especialmente para los más jóvenes" (Casagrande 1984, 84).

3.4. Cambios económicos, culturales y sociales en la población Salasaca

En las décadas de los años de 1960 y 1970 como ya se mencionó, la producción y venta del tapiz formo parte de las actividades económicas que permitía un ingreso monetario considerable para la población Salasaca, de hecho, se fomentó la creación de la Cooperativa de Artesanos la cual no tuvo mucho tiempo de vida (Casagrande 1984, 83; Navarro 1992, 112). Lo anterior implicó cambios en las dinámicas de la economía Salasaca, en las formas de las relaciones sociales interétnicas con las poblaciones mestizas de los centros urbanos ecuatorianos y las personas extranjeras provenientes de Estados Unidos y Europa

La venta y producción del tapiz en estas dos décadas comenzó a conformase como una actividad económica de la misma importancia que la agricultura, se alternaba el trabajo de tejido del tapiz con las actividades agrícolas, ganaderas y producción de vestimenta. En otros casos para algunas familias la producción del tapiz se convirtió en su *modus vivendi* "unos cuantos de los emprendedores han establecido pequeñas fábricas en las que emplean algunos tejedores" (Casagrande 1984, 84) y con el paso del tiempo se generan otros talleres en los diferentes caseríos de los Salasaca. Esto dio pie a relaciones laborales basadas en el parentesco, es decir se empleaba en los talleres solo a familiares cercanos (Carrasco 1992, 39) con la intención, en un principio, de mantener el conocimiento y el beneficio económico. La exclusividad del conocimiento y de las herramientas textiles no fue posible, ya que por la alta demanda de tapices fue necesario emplear a toda persona que tuviera la disposición de trabajar, que posteriormente algunos trabajadores se volvieron independientes y montaron sus

[58] Las propiedades de la planta del agave no se reducían solo en la producción de fibras, también se obtiene la bebida dulce conocida como el chaguarmishqui, actualmente algunos jóvenes emprendedores Salasaca emplean esta planta para la producción de una bebida alcohólica con características parecidas al tequila. En otros casos se emplea como un tipo de detergente o jabón para el aseo personal, actualmente una variedad de esta planta se sigue empleando como alimento para el ganado vacuno o también para definir los límites de las chacras. En el caserío de Churumanga, perteneciente a la parroquia El Rosario algunos Salasaca aún conservan una pequeña producción de objetos con la fibra de cabuya, como es el caso de Erik Chango de edad aproximada de 30 años, uno de los pocos tejedores de fibra de cabuya quien trata de revalorizar su producción y uso entre otras fibras duras, este tejedor produce cuerdas, lienzos, shigras, tapetes hasta cuadros con escenas de la vida cotidiana y festividades Salasaca

propios talleres (entrevista a Tapio Llucacho, 19 abril de 2019). Esto generó algunos cambios en las estructuras sociales Salasaca en las siguientes décadas.

Las relaciones de los Salasaca con otros grupos sociales del Ecuador y personas provenientes del extranjero tuvieron pequeños avances. El trato con personas extranjeras se puede dividir en dos. El primero se dio con los representantes de organismos nacionales e internacionales que llevaban a cabo proyectos en beneficios de la población Salasaca, cómo lo fue en un principio Jan Schreuder y posteriormente El Cuerpo de Paz.

> Un número determinado de voluntarios del Cuerpo de Paz ha trabajado en Salasaca. Ellos han tenido solamente un éxito modesto y esto sólo entre los tejedores. Una cooperativa de tejedores establecida penosamente por un voluntario, hace unos pocos años, se fundó y enseguida fracasó (Casagrande 1985, 84).

En lo que se refiere a las relaciones entre los intermediarios y los tejedores Salasaca se basó en acuerdos comerciales y también a partir del compadrazgo. En el acuerdo comercial se fijaban el precio de los tapices al menudeo y al mayoreo, el número y los tipos de diseños, así como los lugares y fechas de entrega (citas de los tejedores). La relación de compadrazgo consistía en solicitar a los intermediarios que fueran padrinos en los bautizos de los hijos o en las bodas, con el fin de mantener y reforzar la relación entre ambos y generar exclusividad en la compra de los tapices y evitar que adquirieran tapices de otros tejedores. Un ejemplo es el caso de Olga Fisch, al que refieren algunos tejedores, que solo compraba tapices a personas que eran sus compadres. Lo anterior se puede observar también en las memorias del Fisch ya que remarca a lo largo de su libro las relaciones que tuvo con los indígenas de diferentes partes de Ecuador se basaban en lo económico y también en estar al tanto de la vida personal y de las familias de los tejedores y productores de objetos indígenas que trabajaban para ella hasta el punto que la consideraban parte de su familia (Fisch 1985).

El segundo caso es la relación entre los turistas extranjero que fueron y siguen siendo potenciales compradores de los tapices y de la producción textil indígena. En este sentido afínales de la década de los años 1970 se da una apertura a la presencia de personas extranjeras entre los Salasaca, permitía una convivencia breve basada en el buen trato y mostrar los procesos de producción de los tapices a los turistas con el fin de motivarlos a la adquisición de uno de los diseños. “La entrada permanente de dinero ha cambiado sus hábitos, ya no odian al blanco, a veces hasta lo invitan. Uno de ellos tiene su taller y vivienda junto a la carretera y le gusta tener visitas. Con mucha cortesía suele preguntar a la gente, si puede servir un “drink”. A aprendido incluso las costumbres americanas” (Fisch 1985, 104).

El relato de Fisch remarca que ya no odian a los blancos debido a la ganancia económica que ellos representan. En este sentido cabe hacer algunas aclaraciones, primero a partir de las entrevistas y platicas con varios miembros de la población Salasaca efectivamente se menciona que hubo resentimiento en distintos momentos en contra de algunas instituciones y personas mestizas de Ecuador debido a los malos tratos que de ellos recibían, ya expuestos líneas arriba, y actualmente aún persiste cierto tipo de desconfianza y recelo a la presencia de mestizos en la parroquia debido a que los malos tratos que continuaron a lo largo del siglo XX como lo describe en su artículo José Masaquiza (Exponer mi experiencia como mestizo y extrajeron al momento de hacer trabajo de campo) . Segundo, la presencia de personas extranjeras en tierras Salasaca principalmente de origen estadounidense y europeo, fue y sigue siendo una estrategia de venta de los textiles y servicios turísticos con el fin de obtener una remuneración económica. Esta estrategia les ha permitido integrarse a las lógicas del mercado capitalista, obtener un beneficio monetario que les facilitaba su subsistencia.

Otro cambio significativo o más bien la presencia de un nuevo elemento o noción entre los Salasaca y otras poblaciones indígenas de la sierra ecuatoriana a partir de producir y vender la cultura material fue el de autoría o propiedad intelectual sobre los diseños de los tapices. La noción de autoría o propiedad en las expresiones culturales en las poblaciones indígenas, es un tema de amplio debate en el cual se debe hacer un análisis tomando en cuenta diferentes aristas, posturas, trabajos de investigación, teorías etcétera para generar una visión holística lo cual requiere hacer una investigación a parte, en este caso solo se referirá como fue que se hizo presente esta noción en las poblaciones indígenas de Ecuador y los efectos que generó entre los tejedores Salasaca.

Se puede inferir que la idea de autoría o propiedad sobre los diseños en las poblaciones indígenas tuvo presencia desde la década de 1950, esto a partir de las memorias de Olga Fisch quien menciona que fue una problemática que enfrento años posteriores de la creación del diseño de la alfombra titulado “Jibaro” que expuso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

> Los tejedores de Guano eran tan hábiles que podían transformar inmediatamente aquel esbozo en una guía técnica cuadriculada. Solamente surgió un problema: en Guano no comprendieron que un diseño de uno es de su propiedad, y como este primer trabajo salió muy lindo y la gente lo vio en el telar, ordenaron otros, y los tejedores sin vacilación, fabricaron muchas alfombras con mi diseño. Era muy difícil hacerles entender que ellos no podían hacer esto, porque era mi propiedad y no la de ellos (Fisch 1985, 67).

Lo antes expuesto muestra efectivamente que los pueblos indígenas de la sierra de Ecuador no contaban con la noción de propiedad intelectual, si bien las manifestaciones culturales reflejadas en sus vestimentas específicamente los bordados de las ropas rituales y las fajas en el caso de los Salasaca se consideraba un conocimiento colectivo que era resultado de un largo proceso histórico y cultural.

Las causas o formas en cómo llego esta noción entre los tejedores Salasaca no se sabe, lo que si se tiene claro es que genero problemáticas entre los tejedores ya que no permitía una circulación de imágenes de los nuevos diseños que introducían los intermediarios y mucho menos se compartía aquellos de origen Salasaca que tuviera una alta demanda en el mercado. Esto genero diferencias y problemáticas considerables entre los tejedores hasta el punto de llegar a instancias legales por el supuesto plagio de los diseños.

3.5. Una nueva actividad económica Salasaca

A lo largo de la década de los años de 1960 y 1970 se observa que efectivamente la producción del tapiz formo parte de las actividades económicas de los Salasaca en gran medida por la presencia de las instituciones gubernamentales y organizaciones nacionales y extranjeras encargadas de mantener esta actividad impartiendo talleres de capacitación a los tejedores, generar y ampliar la comercialización a nivel nacional e internacional.

La introducción de nuevos diseños provenientes de otros países de América y Europa por parte del organismo internacional estadounidense El Cuerpo de Paz, muestra una ausencia de la mirada indígena Salasaca. Los diseños de los tapices de estos años no son producto de su creatividad y estructuras cultural que reflejen su percepción visual como fue en un principio el objetivo de Jan Schreuder. Los tejedores Salasaca se instruyeron con base en los gustos, necesidades y demandas de los consumidores extranjeros. Con el paso del tiempo estos diseños procedentes del extranjero formaron parte de su acervo visual dándoles sus propias características. Además, el tapiz se consideró como un objeto o mercancía destinada específicamente para la comercialización que generaba una ganancia económica sin tener ningún tipo de relación o vinculo cultural con los Salasaca.

Los proyectos desarrollados por El Cuerpo de Paz en Ecuador tenían como fin un beneficio económico para las poblaciones indígenas, sin embargo, no consideraron un desarrollo en las expresiones visuales de los Salasaca. Además de que se presentaron problemáticas sociales entre los pobladores. Un primer síntoma de esto fue cambios en las dinámicas de las relaciones interétnicas de los Salasaca con sus respectivas reservas, condiciones y ciertos

sectores sociales. Las relaciones con la población de los centros urbanos cercanos se mantuvieron en los mismos términos que las décadas de los años 1950 y 1960, se basaban en el comercio local en las ferias y evitaban ser empleado por los mestizos "los salasacas se enorgullecen de no aceptar trabajos serviles de cargadores o de sirvientes domésticos, y ellos mismos se muestran desdeñosos cunado dichas actividades son llevadas a cabo por otros indígenas" (Casagrande 1984, 83). En el caso de las relaciones con las instituciones gubernamentales y religiosas no eran bien recibidas debido a que desacreditaban, cuestionaba y buscaban cambiar sus prácticas y formas de vida para integrarlos las ideas de progreso de la ciudad a partir de imponerla de manera forzada. En lo que refiere a las organizaciones nacionales e internacionales era toleradas siempre y cuando generara un beneficio ya sea en ampliar su conocimiento en alguna actividad económica a partir de talleres o cursos de capacitación o se buscaba la presencia de personas extranjeras que sirvieran de intermediarios en el comercio del tapiz. La presencia de los turistas en la población Salasaca se basaba en convivencia corta y poco profunda que representaba una ganancia monetaria inmediata. Por lo tanto, se generaron cambios en las relaciones de los Salasaca con otros sectores de la sociedad ecuatoriana, pero de manera superficial esto se puede resumir en las palabras de Casagrande: "Ahora hay cambios, pero la actitud básica de los salasaca es -Déjenos en paz-. Se saben defender, y todavía la mayoría de ellos siguien las formas de vida tradicional" (Casagrande 1984, 84).

El caso de la propiedad intelectual de los diseños generó efectos negativos en las relaciones internas de los Salasaca, dio como resultado una división entre tejedores y posteriormente entre familias (En conversación con Andrés Jerez 5 abril 2019). Además, se provocó un control en la circulación y tráfico de imágenes para la producción de los diseños introducidos por los intermediaros o los representantes de las organizaciones. El hecho de poseer las fotografías, catálogos o dibujos que tenían una gran de manda significaba la posibilidad de un ingreso económico (En conversación con Andrés Jerez abril 2019; Señor Francisco Mazaquiza marzo 2019; Raúl Maizo de marzo). Actualmente en trabajo de campo se observó que efectivamente aún está presente está problemática ya que algunos tejedores me dejaron fotografías solo los diseños viejos que ya eran conocidos por todos o bien me permitían registrar sus propios diseños, pero con la condición de no hacerlos públicos para evitar que otros tejedores copien sus ideas como fue el caso de Antonio Kuri de Llikakama, quien es un tejedor especializado de tapices y prendas de vestir. De hecho, en algún momento tuve

diferencias con un tejedor que se molestó por filmarlo en el proceso de tejido ya que no obtendría una ganancia económica de esto y la posibilidad copiar sus diseños.

En este sentido los cambios observados a lo largo de estos primeros 20 años fueron: la conformación de una nueva practica en la economía indígena, relaciones sociales con ciertos grupos sociales de Ecuador basadas en el comercio y el compadrazgo, ausencia de expresiones culturales locales en los tapices y la incorporación de la noción de propiedad intelectual de los diseños.

Capítulo 4. Revalorización de las expresiones visuales Salasaca

La producción y venta de tapices en las décadas de 1980 y 1990 se caracterizó por generar ganancias económicas que beneficiaron a la mayoría de la población Salasaca. Las investigaciones antropológicas publicadas en estas dos décadas analizaron diferentes temas sociales y culturales de los Salasaca (Eulalia Carrasco 1982, Hans Hoffmeyer 1983, Úrsula Poeschel 1988, María Eugenia Choque 1992, y Marcelo Naranjo 1992), y aportan información directa o indirecta del tapiz. Algunos autores resaltan los beneficios económicos y los cambios que generó entre los Salasaca. La información recaba en trabajo de campo confirmo el éxito en la venta de tapices y además se identificaron cambios en las expresiones visuales con la creación de nuevos diseños, los cuales se relacionan con eventos sociales y culturales de estos años.

Los diseños introducidos y creados en las décadas de 1980 y 1990 fueron nombrados como: "paisajes", "chismosas", "la fiesta del rey", "la fiesta del alcalde", "el danzante", "Zamora", "reina inca" y "galápagos" (Hans Hoffmeyer, Eulalia Choque y Úrsula Poeschel, Trabajo de campo 2019).

Las imágenes de origen externo se infieren que proceden de Perú y Bolivia (Navarro 1992; Kila 2001; Jaramillo 2010; Hoffmeyer 1983). La introducción y circulación de los diseños externos en la población Salasaca en estas décadas continuó por parte de las organizaciones civiles internacionales, el principal responsable fue El Cuerpo de Paz. Las imágenes con mayor reproducción en los tapices se relacionan con la iconografía prehispánica Inca, un ejemplo es "reina inca" (Francisco de Patuloma; Andrés Jerez de Llikakama). Además, estos actores generaron y mantuvieron el comercio externo de los tapices. Lo antes mencionado se consideran unos de los factores que permitió a la producción del tapiz posicionarse como una actividad económica principal entre los Salasaca.

Los cambios en las actividades económica Salasaca modifico la estructura social creando un nuevo grupo social sustentado en el ingreso monetario y no dependiente de la tenencia de la tierra (Choque 1992).[59] El grupo de artesanos se conformó a partir de las relaciones entre los líderes comunales indígenas y los representantes de las instituciones estatales e internacionales como fue el caso de Jan Schreuder encargado del Programa de Punto IV. La

[59] El estudio de María Eugenia Choque "La Estructura de Poder en la Comunidad Originaria de Salasaca" del año de 1992, analiza los cambios en la economía Salasaca. Los tejedores de tapices con mayores ingresos monetarios rivalizaron con los antiguos grupos que mantenían un poder económico basado en la posesión de la tierra y su usufructo. La puja entre estos dos grupos al interior de la población Salasaca se centró en obtener los puestos políticos-religiosos tradicionales, los puestos políticos estatales o ser líderes en las organizaciones locales y regionales (Choque 1992).

producción y venta del tapiz generó veneficios a toda población Salasaca. Las familias que contaban con un poder económico se incrementaron. Otras familias con menos recursos les permitió aumentarlos y tener mayor prestigio social. [60]

> Desde esa época la población salasaca dejó de sustentarse exclusivamente de la agricultura; pues tanto los ricos como la población pobre se dedicaron a la artesanía, los primeros como productores y los segundos empezaron a trabajar como asalariados, logrando posteriormente implementar sus talleres individuales en condiciones menores que la de los ricos (Choque 1992, 70).

Los precios de venta de los tapices a los intermediarios y representantes de las asociaciones civiles se determinaron por el costo de mano de obra, las dimensiones del tapiz, la complejidad de los diseños y la demanda en el mercado.

> Los tapices con figuras de danzante y colibrí, de 1.50 m. de largo y 0.75 m. de ancho, son pagados de 2.000 a 3.000 sucres; un tapiz de esa dimensión consume un tiempo de trabajo de uno a dos días, su precio de venta al público fluctúa entre 20.000 a 25.000 sucres; y los de 1.15 x 0.70 de ancho requieren un pago a los peones de entre 1.500 a 2.000 sucres y son vendidos a 13.000 y 15.000 sucres. Por otros tapices más sencillos con figuras de pescado, paisajes, pájaros o geométricos, retribuyen a los peones de 1.000 a 1.500 sucres y son vendidos a 8.000 y 10.000 sucres (Choque 1992, 72).

Los datos sobre los precios de los tapices presentados por María Eugenia Choque, además de darnos un contexto económico, también da cuenta de los diseños con mayor de manda en la década de 1990.

[60] Cabe mencionar que María Eugenia Choque en su estudio evidencia la desigualdad económica en la población Salasaca y la enmarca en dos categorías: "ricos" y "pobres" (1992, 64). En el caso de los ricos se inserta en las características antes descritas son aquellos que tenían un control amplio sobre la tenencia de la tierra y por lo tanto cuentan una mayor cantidad de recursos. Los pobres se dividen en dos sub categorías pobreza y pobreza extrema. En el primer caso son familias que cuentan con los medios y condiciones mínimas de subsistencia, es decir un pedazo de tierra para producción agrícola y crianza de ganado y uno o dos telares para la producción de vestimentas. El segundo caso se refiere a los que no contaban con tierras o telares y por lo tanto se empleaban como mano de obra en trabajos agrícolas en las tierras de los grupos ricos o buscaban trabajo en los centros urbanos de la región (Choque 1992, 64).

Foto 4.1. Diseño inca reina de Andrés Jerez

Fuente: Fotografía del autor (2019).

Foto 4.2. Diseños prehispánicos incas

Fuente: Fotografía del autor (2019), del catálogo de venta de tapices.

4.1. Las chismosas y paisajes

Los diseños de “las chismosas” y “paisajes” refieren a un contexto geográfico y cultural regional más cercano a los Salasaca, es posible considerar como estilos de expresión debido a que existen diferentes versiones. Los diseños de “las chismosas”, se caracterizó por la representación de mujeres de espaldas con cabello largo, ordenadas en forma piramidal u horizontal. La vestimenta que portan las mujeres es representativa de la cultura andina ecuatoriana (sombreros y bayeta de múltiples colores). Se reconocen por un fondo plano de solo tono de color. La autora del diseño se infiere que es “Olga Fisch”, y la reproducción para la venta en el mercado estuvo a cargo de los tejedores Salasaca. Los diseños de “paisajes” son representaciones del entorno andino empleando elementos geográficos, cuerpos o corrientes de agua, volcanes, montañas, fauna local silvestre y domesticada (aves, llamas, gatos, perros y peces). Los elementos de los diseños son figurativos, es decir se busca hacer una representación lo más cercana a su realidad.

Ambas imágenes siguen conservan popularidad y una demanda principalmente en el mercado de “Los Ponchos” en Otavalo. Lo anterior tiene sus antecedentes en la década de 1980. Los Salasaca e indígenas otavaleños generaron relaciones comerciales a través de alianzas matrimoniales, que, en términos generales, consistió en que los Salasaca compartieron el conocimiento de la producción textil y los otavaleños las redes de comercio para la venta de los tapices en el mercado reginal e internacional (Choque 1992, 70).

> Hace algunos años, los Otavaleños empezaron a interesarse por los tapices Salasaca. Primero llegaron a la Parroquia a comprar los tejidos al por mayor y a precios relativamente bajos. Entre tanto ellos mismos establecieron una industria propia, copiando los diseños y la forma de hacer los tapices de los Salasacas, poniéndolos a la venta en la feria de Otavalo. Cinco Salasacas jóvenes se encuentran actualmente trabajando en Otavalo y enseñan a los Otavaleños su arte de tejer tapices (Poeschel 1988, 55).

Los tejedores Mariano Waranga, Francisco Mazaquiza, Andrés Jerezm, Don Tomas y Tapio Llucachu recuerdan estos eventos, resaltando que actualmente todavía existen matrimonios en la comunidad de Salasaca y Otavaleños. Además, señalan que las diferencias entre la producción de tapices entre otavaleños y Salasaca se observan en las técnicas de tejido, composición y calidad, resaltado que los diseños Salasaca son mejores.

Foto 4.3. Escenas Salasaca, diseño de Andrés Jerez

Fuente: Fotografía del autor (2019).

Foto 4.4. Diseño de chismosas de Andrés Jerez

Fuente: Fotografía del autor (2019).

Foto 4.5. Diseño de chismosas de Andrés Jerez

Fuente: Fotografía del autor (2019).

4.2. Representación de la cultura Salasaca

Los diseños Salasaca de bordados de la indumentaria, escenas de fiestas religiosas y vida cotidiana son resultado del proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua implementado en los primeros años de la década de 1980. Uno de los objetivos del proyecto fue realizar un registro de las imágenes ornamentales de los textiles Salasaca y publicar un catálogo titulado "Diseños Salasaca" en el año 1983 por Hans Hoffmeyer. Además, busco revalorizar las expresiones visuales Salasaca, motivando a los tejedores a crear sus propios diseños basándose expresiones culturales y visuales de sus indumentarias. La intención fue ampliar el catálogo de los diseños de los tapices, disminuir la producción visual provenientes de otros países y estimular la creatividad artística de los tejedores Salasaca.

Los diseños de bordados de la indumentaria, escenas de fiestas religiosas y vida cotidiana además de retomar nuevamente sus expresiones visuales, se observa autorrepresentaciones de los Salasaca, lo cual no se observa en diseños anteriores. Si bien el Proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua no describe como se llevó a cabo el proceso creativo y plástico como en el caso de Jan Schreuder, queda claro que el objetivo fue que los diseños de los tapices tuvieran una relación más cercana con la cultura Salasaca. Evitar que el tapiz fuera considerado solo como una mercancía que "está sujeta a una cultura de consumo capitalista

que desliga los contenidos culturales y de los diseños tradicionales propios de los indígenas" (Poeschel 1985, 52).

Los diseños con temas de las escenas de la vida Salasaca hacen referencia a las fiestas del alcalde, de Corpus Christi o Inti Raymi, los danzantes y escenas del acontecer diario. El uso de elementos básicos de comunicación visual en los diseños de estas décadas se complejiza. Las líneas y contornos son dinámicos, es decir las formas cuadradas, circulares y triangulares se emplean simultáneamente para representar figuras específicas. Un caso que ejemplifica lo anterior son las figuras humanas conformadas por formas cuadrangulares contorneadas con esquinas curveadas. La representación de las montañas en el fondo emplea líneas rectas y curvas sin cambios abruptos. El uso del color tiene una gama cromática de degradados, la aplicación de los colores busca corresponder con la realidad. El uso de líneas para generar el horizonte y planos con mayor profundidad es más visible.

Los elementos tejidos en los diseños de fiestas religiosas y vida cotidiana Salasaca resaltan aspectos del entorno natural, sociales y culturales. En términos geográficos se representa el volcán de la mama Tungurahua. Los aspectos culturales resaltan el uso de textiles que identifica a los hombres y mujeres, el papel que desempeña y el tipo de fiesta. Las figuras masculinas portan el poncho negro, camisa, pantalón y sombrero blanco, en su mano lleva un bastón de mando o instrumentos musicales. Las figuras femeninas visten anacos negros, bayeta verde, roja o negra, sobrero blanco, rojo o verde y en su mano lleva una especie de recipiente. El personaje del danzante se identifica por su tocado en la cabeza, la corona *mascay pacha*, pantalón, chaleco y capa color negra, un pañuelo a la altura de los hombros, en sus manos sostiene un objeto en forma de cruz y otro en forma de pájaro. La figura del músico se diferencia por los elementos que refieren a los instrumentos musicales de percusión y viento: el bongo y el pingullo. Además, se identifica otra figura humana que representa a los niños debido a su menor tamaño y acompañadas de las figuras humanas de mayor tamaño.

Foto 4.6. Escena Salasaca, diseño de Antonio Curi

Fuente: Fotografía del autor (2019).

Foto 4.7. Escenas Salasaca y Escher

Fuente: Fotografía del autor (2019), del catálogo de venta de tapices.

Foto 4.8. Escena Salasaca

Fuente: Fotografía del autor (2019). El señor Rubelio finaliza el tejido del tapiz.

Los tapices con diseños de los bordados y tejidos de la ropa ritual se distinguen por formas antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas. Las expresiones visuales de la vestimenta Salasaca se replican en los tapices, el uso de líneas rectas y quebradas con cambios bruscos en su dirección, contornos cuadrangulares y triangulares definidos, contraste de colores marcados y fondos con poca profundidad. Las figuras de los diseños no muestran una relación clara entre ellas, hasta cierto punto parecen disociadas dando la sensación que se representan varias escenas en el mismo lienzo. La diferencia entre las producciones visuales de los bordados enn los diseños en la década 1950 y las de 1980 son en la definición más clara de las figuras, esto se debe como lo menciona el tejedor Antonio Curi en el refinamiento de la técnica del tejido.

El significado de la ornamentación de la vestimenta Salasaca, como se ha mencionado es poco precisa, existe escasas o nulas investigaciones sobre el tema. Hans Hoffmeyer en su publicación de 1983 realiza análisis e interpretación de los significados de algunas figuras y escenas en los textiles. Por ejemplo, la representación de una persona sobre un caballo con una corona refiera a la fiesta del rey.

> Ya no se celebra la fiesta del rey en Salasaca, pero la costumbre continua en algunas comunidades mestizas vecinas. La fiesta de rey es al mismo tiempo como las fiestas del Caporal, y tal como el caporal, el rey está acompañado por disfrazados negros, que llevan espadas para defender a los muertos frente al diablo (Hoffmeyer 1983, 10).

Figura 4.1. Bordado de ropa ritual Salasaca

Fuente: Hoffmeyer (1983).

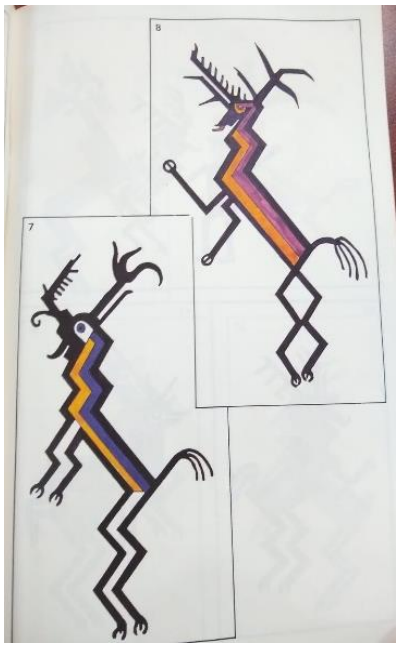
Foto 4.9. Diseño del rey Salasaca de Andrés Jerez

Fuente: Fotografía del autor (2019).

En lo que refiere a las figuras zoomorfas el venado es un animal que forma parte de la fauna endémica del cerro el Teligote y está presente en la mitología Salasaca.

> Es considerado como un ser benéfico relacionado con el alcalde (…) el brujo utiliza el cuerno raspado del venado para dar de beber a los aspirantes a "alcaldes" con el criterio de que esa pócima les fortalecería fiscalmente y les dotaría de virtualidades inherentes al venado como agilidad, capacidad visual, oído y olfato (Hoffmeyer 1983, 14).

Figura 4.2. Bordado de ropa Salasaca



Fuente: Hoffmeyer (1983).

Foto 4.10. Diseño de bordados Salasaca de Antonio Curi

Fuente: Fotografía del autor (2019).

Los diseños con figuras ornitomorfos también son inspirados en los elementos decorativos de la vestimenta (Hoffmeyer 1983). Los tejedores de mayor edad recuerdan que los diseños de aves fueron de los primeros que se tejieron. Sin embargo, en la búsqueda bibliográfica no se encontraron registros visuales o información que refiriera directamente al tejido de estos diseños en la década de 1950. Se puede inferir que la falta de referencia se debió a la baja de manda y popularidad en el mercado.

Foto 4.11. Diseños de aves de Antonio Curi

Fuente: Fotografía del autor (2019).

Foto 4.12. Diseños de aves, Antonio Curi

Fuente: Fotografía del autor (2019).

4.3. Los diseños galápagos y la migración

A mediados de la década de 1990 surge el diseño con el nombre "galápagos" relacionado con el fenómeno de la migración en la población Salasaca. La producción y venta del tapiz en las décadas de 1980 y finales de 1990 se consideró una actividad económica principal, al igual que la agricultura y la ganadería. Las causas del cambio en el ámbito económico se relacionaron con la demanda constante del tapiz en el mercado, como ya se comentó. Sin embargo, la atomización de las tierras de cultivo y el incremento demográfico fueron otros factores que sumaron al cambio en el ámbito económico. Las consecuencias de adoptar otras actividades para mantener la unidad doméstica fue la búsqueda de trabajo asalariado temporal o permanente en centros urbanos del Ecuador y el extranjero, se incrementó el fenómeno de la migración (Carrasco 1982, 31; Poeschel 1989; 41).[61]

> Mediante una estrategia de reproducción que combina la producción agropecuaria, con la producción artesanal y la eventual venta de fuerza de trabajo, las unidades productivas logran obtener ingresos necesarios que son invertidos casi inmediatamente en la compra de artículos de primera necesidad o bien en el mantenimiento de la unidad (Poeschel 1989, 42).

La provincia de Galápagos fue y sigue siendo una ciudad que recibe un número considerable de personas Salasaca, debido a que se consideran un destino turístico a nivel nacional e internacional. Los tejedores Salasaca que migraron a Galápagos crearon diseños inspirados en los paisajes del archipiélago y descubrieron un nuevo mercado para comerciar los tapices. La originalidad y particularidad de los diseños "galápagos" se representan escenas con elementos relacionados con el mar, lo que llama la atención ya que no corresponde a su contexto originario de la sierra.

El estilo "galápagos" emplea y combina los elementos visuales básicos de manera similar a los diseños de fiestas religiosas y vida cotidiana. Las líneas extendidas se trazan de manera curveada para dar profundidad y marcar el horizonte. Se resalta la particularidad, que en la mayoría de los estilos de los tapices Salasaca la línea divisoria se ubica en la parte superior, esto permite generar espacio en la parte inferior para colocar otros elementos. La combinación

[61] El fenómeno de la migración temporal en las décadas 1980 y 1990 también tubo como objetivo aumentar la venta del tapiz, ampliar el comercio con mercancía artesanal de diferentes regiones del Ecuador y probar suerte como exponentes de la música andina en otros países. Los casos que ejemplifican lo anterior son los Francisco Mazaquiza de Patuoma y Raúl Maizo de Wasalata. El objetivo de Francisco Mazaquiza fue depender menos de los intermediarios, generar relaciones directas con los consumidores, ampliar la variedad de productos para el comercio y expandir los espacios para el comercio. El señor Francisco Mazaquiza menciona que los principales problemas para cumplir los objetivos fueron el transporte de los tapices y la mercancía, los costos de viaje y en muchos casos la ganancia de las ventas no cubría el capital invertido. Raúl Maizo recuerda que sus habilidades no se limitan al trabajo del tejido de tapiz, también es músico, realizo un viaje al país de Argentina con otros dos compañeros con la intención de buscar suerte como músicos andinos.

de contornos triangulares, circulares y cuadrangulares da una sensación de fluides, las figuras tienen limites curveados y orgánicos. Los colores predominantes son tonos azules degradados para aumentar la profundidad del paisaje. Los colores y dimensión de los contornos buscan apegarse, en la medida de lo posible a la realidad observada.

Los diseños "galápagos" como se mencionó, representan elementos geográficos, fauna y flora referentes al contexto del archipiélago ecuatoriano. El mar es un elemento predominante, junto con la presencia de cuerpos de tierras que refieren a las islas y sus playas. El tipo de fauna plasmado son aves marinas, peces, mamíferos marinos y reptiles. La flora en los tapices es posible relacionarla con especies de manglares y zonas áridas como las cactáceas. Los diseños representan los paisajes de las islas enfatizando la belleza y exotismo del lugar, el cual se considera el principal atractivo turístico. Se resalta que los diseños carecen de representaciones culturales y sociales de la población local o de los Salasaca. Lo anterior permite considerar en primera instancia quede los diseños "galápagos", en términos visuales, son una creación propia de los Salasaca, se observa un dominio completo de técnicas de tejidos y visuales. Segunda la creación del diseño respondió a una demanda de consumos turístico. Tercera, los diseños si bien muestran ausencia de referencias culturales, son evidencia la migración Salasaca en los años 1990. Es decir, se considera como un resultado de la migración más que una causa.

El estilo de "galápagos" fue de los últimos diseños creados a finales del siglo XXI que se produjeron y comerciaron en grades cantidades, esto a causa de la crisis económica del Ecuador. El año de 1999 fue el punto critico en la economía del país con el feriado bancario, agudizándose en el 2000 con la dolarización de la moneda. La crisis económica afecto a todos los sectores de la población ecuatoriana con el alza en los precios de servicios e insumos básicos, se encareció el costo de vida y se incrementó la falta de empleo. Los problemas económicos que sufrieron los Salasaca en términos de producción de los tapices fueron aumento en el costo de las materias primas, los intermediarios terminaron las relaciones de compra y venta con los tejedores lo que provocó la reducción los canales y espacios de comercio. Actualmente, la producción del tapiz ya no es una actividad primaria, sólo quedan algunos tejedores como huella de aquellos tiempos. Como ya se menciono en la descripción del contexto Salasaca la venta del tapiz se realiza a nivel local a los turistas que visitan Salasaca y regional en las ferias y mercados de las ciudades con atractivos turísticos del Ecuador.

4.4. El feriado bancario y la producción de tapices Salasaca

Los diseños de los tapices creados y provenientes de otros países entre los años de 1980 y 1990, así como las décadas anteriores, son evidencia de los cambios sociales y culturales de los Salasaca. La producción y venta del tapiz en algunos casos se considera entre las causas o las consecuencias de los transformaciones sociales y culturales de los Salasaca.

La producción de diseños provenientes de otros países evidencia cambios en los ámbitos económicos y estructura social. Se generó una actividad independiente del usufructo de la tierra, pero dependiente de las relaciones con los intermediarios, generando un nuevo grupo social. Situación que muestra lo anterior es el término de las relaciones con los representantes de las asociaciones civiles a finales de la década de 1990, por la inestabilidad política y económica en el Ecuador, lo que ocasiona que la venta del tapiz decayera hasta el punto de considerar una actividad no rentable. El tejido de diseños se abandonó y se sustituyó por trabajos asalariados indefinidos en otras regiones del Ecuador y países de América y Europa, se profundizo el fenómeno de la migración.

Las relaciones entre Salasaca e intermediarios ecuatorianos (Otavaleños y Olga Fisch) se evidencian en los diseños de “paisajes” y “las chismosas”. El primer caso la relación comercial se basa en compartir conocimiento de producción textil y redes de comercio a partir de alianzas matrimoniales. El segundo caso, la relación fue similar a la que hubo con las asociaciones civiles, se proporcionaba una imagen y se especificaba las características al momento de elaborarlo. El caso de Olga Fisch se observa que ellas es la autora de los diseños y los Salasaca se encargaron de su reproducción en serie.

Los diseños inspirados en expresiones culturales locales muestran un esfuerzo por retomar el desarrollo de expresiones visuales de los Salasaca para reducir la producción diseños extranjeros. En términos de expresiones visuales es interesante la autorrepresentación. Sin embargo, en trabajo de campo y en la literatura consultada no se hallaron referencias que el proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua implementado en la década 1980, proporcionará o generará las redes necesarias de comercio de los diseños para mantener su producción.

Los diseños de “galápagos” son evidencian de la migración entre los Salasaca. Las causas que aumentaron la migración fue la búsqueda oportunidades económicas fuera de su comunidad. Así mismo son el resultado de aplicar el conocimiento y experiencia acumulada desde el inicio de la producción del tapiz. Descubren un mercado para comerciar los diseños, evitan en

la medida de lo posible la presencia de intermediarios para la comercialización, se crea un diseño aplicando conocimientos visuales y técnicas textiles que cubra las demandas del del turista que visita las islas Galápagos.

En resumen, la producción y venta del tapiz en las dos últimas décadas del siglo XXI, generó beneficios económicos, impulso la creatividad en las expresiones visuales locales y cambios las estructuras sociales generando pujas entre grupos por prestigio y poder político y social.[62]

El periodo de 50 años que enmarca la producción y venta del tapis se delimita por dos coyunturas. La primera son las políticas de desarrollo económico destinado a la población indígena del Ecuador implementados por el presidente Galo Plaza a principios de la década de 1950. La segunda es la crisis económica que se agudizo en 1999, lo que ocasiono que el tejido del tapiz ya no fuera una actividad económica rentable para los Salasaca. Los diseños producidos en este periodo de tiempo tienen una relación con los fenómenos sociales y culturales de los Salasaca. El análisis de la producción y venta del tapiz en 5 décadas permiten generar una línea de tiempo segmentada por los diseños. El análisis de los cambios en las expresiones visuales tejidas en los tapices muestra que los diseños se relacionan con temas económicos, sociales, culturales y procesos creativos.

[62] Otro cambio que generó la producción y venta del tapiz y el fenómeno de la migración fue en la distribución y división del trabajo como lo menciona Úrsula Poeschel en su trabajo titulado “Mujeres Salasaca” en el año de 1988. El hombre monopolizo la producción textil en general Poeschel infiere que una de las causas fue la producción del tapiz (1988), esto se ocasión debido a que las primeras personas en ser instruidas en esta actividad todos fueron hombres. En trabajo de campo se observo que la producción textil la realizan en su mayoría los hombres y las mujeres tienen mayor presencia en el tejido de fajas.

Conclusiones

La creación de una nueva forma de expresión Salasaca, estuvo a la par de eventos sociales y culturales relacionados directa o indirectamente con la producción y venta del tapiz en el periodo de cinco décadas. Considerar los diseños de los tapices como fuentes de información y objeto de estudio permite sumar al debate sobre la comercialización de textiles indígenas. El recuento histórico de los tapices Salasaca muestra alternancia en los veneficios y problemáticas por su producción y venta.

Los veneficios económicos es una constante en este proceso, marca el inicio y fin de una actividad económica rentable. La producción del tapiz fue una alternativa para familias de escasos recursos de mejorar sus condiciones de vida que no dependía de la tenencia de la tierra, lo que generó un nuevo grupo constituido por tejedores. En términos de expresión visual en algunas décadas predominan la producción de diseños externos, en otras se dan impulsos creativos con resultando de nuevos diseños creados por los Salasaca.

La dependencia a la demanda del mercado internacional fue uno de los principales factores que causaron que la producción del tapiz dejara de ser rentable. Al finalizar las relaciones comerciales entre los intermediarios y los tejedores Salasaca dejaron de existir las vías de comercio en otros contextos sociales.

El concepto de autor o propiedad intelectual en la creación de diseño es una problemática social que tuvo sus antecedentes entre la década de 1960 y 1970, y aún persiste. La idea de propiedad intelectual o autoría no se aplicaba en la producción visual entre los Salasaca. La creación, innovación o cambio en lo visual, musical, danza u otra expresión artística o cultural se considera del grupo social. Esto no quiere decir que se niegue el reconocimiento a los artistas en sus esfuerzos creativos, la comunidad lo reconoce su esfuerzo y se le considera un exponente importante en su ramo. La creación de cualquier tipo de expresión Salasaca se entiende que se basa en los acervos culturales de la comunidad y por ende cualquier miembro Salasaca puede reproducirla, interpretarla o adecuarla a sus necesidades. El tema autoría o propiedad intelectual en las expresiones visuales en el presente trabajo se expone de manera general, sin embargo, requiere una investigación afondo que profundice como se concibe en otras poblaciones indígena o bien como se da la apropiación de diseños textiles indígenas por empresas nacionales y trasnacionales.

Los diferentes beneficios y problemáticas que se generaron y reflejaron por la producción y venta del tapiz se pueden considerar como antecedentes y referencias para futuros proyectos

con los mismos objetivos. Las características del proceso de creación de los diseños de estilo "galápagos" se considera un ejemplo positivo. Los diseños "galápagos" como se mencionó surgen por el crecimiento en la migración de los pobladores Salasaca. Lo anterior permitió, como ya se mencionó, encontrar un nuevo mercado sin la participación de intermediarios, se creó un diseño para un consumidor en específico y se emplearon los conocimientos y experiencia visuales adquiridas en cinco décadas. Actualmente son diseños que se siguen produciendo porque mantienen una pequeña, pero constate demanda en el mercado.

El elemento que aporta la presente investigación en el debate sobre los beneficios y problemáticas por la producción y venta de objetos indígenas andinos, es considerar los cambios en las expresiones visuales lo que permite evaluar el grado de desgaste en el ámbito de la cultural y como se vincula con las ámbitos económicos, políticos, religiosos, y estructura social.

Entender la relación de la producción y venta del tapiz con otros ámbitos de la cultura Salasaca requirió emplear un enfoque interdisciplinario etnohistórica que considero las propuestas teóricas y metodológicas de la Antropología Visual, Antropología e Historia. El análisis de los tapices como objeto de estudio requiero entenderlo como imagen y cultura material. En términos de fuentes de información se consideró un documento histórico lo que permitió observar el fenómeno del tapiz y sus diseños en una dimensión histórica. Lo anterior implico emplear metodologías propias de cada disciplina para la recolección, organización y análisis de datos.

El proceso de investigación de gabinete y trabajo de campo se alternó. Es decir, algunas semanas se realizó búsqueda y revisión de referencias bibliográficas y posteriormente regresaba a la parroquia de Salasaca para continuar con las visitas, entrevistas y foto-elicitación. Lo que me permitió en campo actualizar las preguntas o direccionar las entrevistas en algún tema en específico, en gabinete centrarme en búsqueda referencias bibliográficas. En el último caso las referencias bibliográficas relacionadas con temas visuales en los textiles son limitadas y en el caso de los Salasaca más.

La contrastación de las fuentes escritas, visuales obtenidas en campo y gabinete, así como orales, revelo la relación de los eventos sociales y los diseños. En un primer nivel permitió ubicar los veneficios y problemáticas generados por la producción y venta del tapiz. En segundo nivel muestra que los diseños reflejan o son resultado más que una consecuencia de

los cambios de la población Salasaca. Tercer nivel, advierte como las decisiones y problemáticas a nivel nacional les afectan directamente y como respondieron ante ellas.

El recorrido histórico de la producción y venta del tapiz de principios de la década de 1950 a finales de 1990, aborda diferentes aspectos sociales y culturales de los Salasaca, sin embargo, no refleja todo el panorama. Lo anterior se debe a que es necesario emplear otras metodologías y enfoques de las disciplinas antropológicas y sociales. Por ejemplo, el tema de género relacionado con la producción textil, donde la mujer tiene una participación limitada a la producción de las fajas y que por lo regular en otras poblaciones indígenas es una actividad dominada por las mujeres.

En conclusión, los cambios en las expresiones visuales Salasaca generados por la producción y venta del tapiz se resumen en la creación de una nueva forma de expresión visual. Mientras que los cambios en las expresiones en las decoraciones y técnicas manufacturan de los diferentes tipos de vestimenta se vinculan con dinámicas internas de los Salasaca y relaciones interétnicas con otras poblaciones indígenas y mestizas de la sierra del Ecuador. Se generó un producto textil con diseños destinados específicamente para el comercio. La base para la creación de los diseños se fundamentó en su acervo cultural para después enriquecerse con expresiones visuales externas.

Referencias

Acevedo, Fernando. 2007. “Escher y el arte imposible”. *Manual formativo de ACTA* 45: 61-74. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5098720

Appadurai, Arjun. 1986. *Las mercancías y la política del valor. La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. Ciudad de México: CONACULTA.

Ardèvol, Elisenda. 2004. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.

— 2006. *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.

Ariel de Vidas, Anath. 2002. *Memoria textil e industrial del recuerdo en los andes. Identidades a prueba del turismo en Perú, Bolivia y Ecuador*. Quito: Abya-Yala.

Aumont, Jacques. 2007. *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland. 2006. *La cámara lucida*. Barcelona: Paidós.

Boehm, Brigitte. 2000. “El péndulo interdisciplinario, arqueología, etnohistoria y anexas”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 21 (82): 121-125.

Bolívar, Carlos. 1948. “Los salasacas”. En *Lecturas amenas, artículos de costumbres, folklore, leyendas, cuentos y episodios*. Ambato: Imprenta Municipal.

Bubba, Cristina. 1997. “Los rituales a los vestidos de Maria Titiqhawa, Juana Pall y otros fundadores de los ayllu de Coroma”. En *Saberes y memorias en los Andes*, editado por Therese Bouysse-Cassagne. París: l’IHEAL.

Burke, Peter. 2001. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Madrid: Cultura Libre.

Cancino Salas, Ronald. 1999. “Perspectivas sobre la cultura material”. *Laboratorio de Desclasificación Comparada-Anales de Desclasificación* 1 (2): 1-20.

Carmona Sciaraffia, Gabriela. 2006. “Caracterización de las prendas textiles incas presentes en sitios arqueológicos tardíos del extremo norte de Chile”. Tesis de licenciatura, Universidad de Chile.

Carrasco, Eulalia. 1982. *Salasaca La organización social y el alcalde.* Quito: Abya-Yala.

Casagrande, Joseph. 1984. “Estrategias para sobrevivir”. En *Temas sobre la continuidad y adaptación cultural ecuatoriana*, editado por Marcelo Fernando Naranjo, José Pereira y Norma Whitten. Quito: Ediciones de la Universidad Católica.

Choque Quispe, María. 1999. “La estructura de poder en la comunidad originaria de Salasaca”. Tesis de maestría, FLACSO Ecuador.

Crespo, Carolina. 2011. “De pasados a presentes: hacia una etnografía de archivo”. *Revista Colombiana de Antropología* 47: 69-90.

Corr, Rachel, y Karen Vieira Powers. 2014. “¿Trasplantes incaicos o etnogénesis poscolonial?” *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 40: 37-62.

D´Amico, Linda. 1991. “Artesanía e identidad cultural: una cuestión de historia, ideología y elección”. *Instituto Otavaleño de Antropología* 15: 61-69.

De Ávila, Alejandro. 1997. “Hebras de diversidad: Los textiles de Oaxaca en contexto”. En *El hilo continuo. La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca*, editado por

Kathryn Klein, 87-153. Oaxaca: INAH. https://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892363827.pdf

Descola, Philippe. 2012. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.

Donis, Dondis. 2017. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Duarte, Carlos, y Ángel Cárdenas. 2012. "¿Antropología visual? Papel de colgadura". *Vademécum Gráfico y Cultural* 7: 48-53.

Expósito Martín, Javier. 2020. "Antropología visual; del registro etnográfico al cine compartido". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25: 33-47.

FIDA. 2012. "Nota técnica de país cuestiones de los pueblos indígenas". https://www.ifad.org/documents/38714170/40258424/ecuador_s.pdf/9c1d49a0-082e-4921-9ea4-3a45bd3458b6

Fisch, Olga, 1985. *Memorias de Olga Fisch, el folclor que yo viví*.

Fischer, Eva. 2011. "Los tejidos, indicadores de cambio: apuntes sobre su rol y significado en una comunidad rural". *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 43 (2): 267-282.

Flores, Verónica. 2014. "Algunas reflexiones en torno a la imagen visual como documento histórico y a su uso como estrategia de indagación en la investigación". Ponencia presentada en las VIII Jornadas de Sociología. Ensenada, del 3 al 5 de diciembre. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4576/ev.4576.pdf

Gallardo, Francisco. 2002. "Antropología visual y documentalismo antropológico: historia y compromisos". En *Una retrospectiva del documental y la antropología visual*. Santiago de Chile: Fondo MATTA.

Grau Rebollo, Jorge. 2012. "Antropología audiovisual: reflexiones teóricas". *Alteridades* (22) 43: 161-175.

Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial de Salasaka. 2014. *Plan estratégico de la parroquia Salasaka*. Pelileo: Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial de Salasaka.

Guber, Rosana. 2011. *La etnografía método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Hoces, Soledad, y Paulina Brugnoli. 2004. *Manual de técnicas textiles andinas: terminaciones*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Hoffmeyer, Hans. 1983. *Diseños Salasaca*. Tungurahua: Banco Nacional del Ecuador.

Ingold, Tim. 2015. La línea. Una breve historia. Gedisa.

Jaramillo Cisneros, Hernán. 1985. "Textiles artesanales de la sierra del Ecuador". *Revista Artesanías de América* 18: 5-36.

James, H. L. 1975. "Navajo rugs: the regional style". https://doi.org/10.56577/FFC-24.192

Jaramillo, Hernán. 2010. "Visón panorámica de la artesanía textil de Otavalo". *Sarance Revista del Instituto Otavaleño de Antropología* 26: 29-54. https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5672

Kopytoff, Igor. 1986. "The cultural biography of things: commoditization as process". *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, editado por Arjun Appadurai, 64-92. Cambridge: Cambridge University Press.

Kyle, David. 2001. “La diáspora del comercio otavaleño: Capital social y empresa transnacional”. *Ecuador Debate* 54: 85-110.

Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Linke, Lilo. 1955. “Una raza olvidada se expresa en la pintura”. *El Correo: Una Ventana Abierta Hacia el Mundo* 6: 30-36. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000069007_spa

Many, Gabriel. 2006. “Finanzas, cultura, y poder en la comunidad Salasaca: un análisis de la experiencia del microcrédito y cooperativas indígenas”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar.

Martínez Marín, Carlos. 1987. “La etnohistoria: un intento de explicación”. En *La etnohistoria en Mesoamérica y los Andes,* editado por Juan Manuel Pérez Zevallos y José Antonio Pérez Gollan. Ciudad de México: INAH.

Mauss, Marcel. 1979. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecno.

Martín, Eva. 2005. “El valor de la fotografía. Antropología e imagen”. *Gazeta de Antropología* 21: 1-4.

Meier, Peter. 1984. “Cambios y continuidad en la producción doméstica campesina: Los hilanderos y tejedores de Carabuela”. *Campesinado y Tecnología* 6: 84-105.

Muñoz Morán, Óscar. 2010. “Lo que nos dice la forma. Etnografía de los archivos locales indígenas”. *Revista Colombiana de Antropología* 46: 353-377.

Murguia, Eduardo. 2011. “Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 41: 17-37. https://doi.org/10.17141/iconos.41.2011.387

Murra, John. 1972. *El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

— 1989. *Formaciones económicas y políticas en el mundo andino*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Museo de la Ciudad. 2005. *Jan Schreuder: aportes de un encuentro intercultural*. Quito; Museo de la Ciudad

Naranjo Villavicencio, Marcelo. 1992. *La cultura popular en el Ecuador: Tungurahua* tomo VII. Quito: CIDAP.

Núñez Jiménez, Alfredo. 1972. “El método etnohistórico y su contribución a la antropología americana”. *Revista Española de Antropología Americana* 7 (1): 162-196.

Prieto, Mercedes. 2008. “Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo”. En *Galo Plaza y su época,* editado por Carlos de la Torre y Mireya Salgado, 157-191. Quito: FLACSO Ecuador / Fundación Galo Plaza.

Poeschel, Úrsula. 1985. *La mujer salasaca: su situación en una época de reestructuración económica-cultural*. Quito: Abya-Yala.

Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo.

Ramos, Alejandra. 2016. “Etnohistoria(s): contextos de emergencia y vigencia discutida”. *Sociedad Argentina de Antropología* 41 (1): 15-34. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6382850

Ruby, Jay. 1996. “Antropología visual”. *Revista Chilena de Antropología Visual* 2: 1-13. https://www.rchav.cl/imagenes2/imprimir/ruby.pdf

Rivera García, Mariana Xochiquétzal. 2017. “Etnografía audiovisuales y narrativas textiles entre tejedoras amuzgas en el Estado de Guerrero y tejedoras por la memoria en Colombia”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana.

Romero, Frizzi. 2001. “La historia es una”. *Desacatos* 7: 49-64.

Ruiz Balzola, Andrea. 2014. “Construyendo Teotitlán. Migrantes, gringos y etnógrafos”. Revista de Antropología Iberoamericana 9 (1): 55-73.

Santos Granero, Fernando. 2012. *La vida oculta de las cosas: Teoría indígena de la materialidad y la personeidad*. Quito: Abya-Yala.

Sarmiento Ramírez, Ismael. 2007. “Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventarios epistemológicos”. *Anales del Museo de América* 15: 217-236.

Saavedra, Isis. 2003. “La historia de la imagen o una imagen para la historia”. *Revista Cuicuilco* 10 (29): 1-9.

Taváres, David, y Kibra Smith. 2001. “La etnohistoria en América: crónica de una disciplina bastarda”. *Desacatos* 7: 11-20. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2001000200001

Vásconez, Mario. 2011. “Ecuador 3: El origen del albazo Taita Salasaca”. http://mariovasconez.blogspot.com/2011/07/ecuador-3-el-origen-del-taita-salasaca.html