

# Cuaderno 126

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Año 24  
Número 126  
2021/2022  
ISSN 1668-0227

## Se necesita usuario con experiencia. UX

---

**Roberto Céspedes:** Prólogo | **Jimena Alarcón Castro, Jorge Lino Alves y Carla Silva:** Experiencia de usuario positiva (...) | **Adriana Dornas y Angélica Adverse:** La piel de las cosas (...) | **Camilo Ayala-García y Christiaan Job Nieman Janssen:** Reproponer el cuero desde una perspectiva de diseño sostenible | **Edisson Viera Alulema:** Islas de diseño (...) | **Carmen Gómez Pozo y Carmen Luz López Miari:** Cultura del vestir (...) | **Marco Ferruzca, Alinne Sánchez Paredes y Carolina Andrade:** Sensibilización sobre los objetivos de desarrollo sostenible (...) | **Beatriz García Prósper y Patricia Rodrigo Franco:** Las tendencias como estrategia de innovación (...) | **Daniela Garzón Osorio y John Cardozo Vásquez:** Los útiles de las Cocinas tradicionales colombianas (...) | **Carlos Torres de la Torre:** El diseño de servicios públicos (...) | **Rebeca Isadora Lozano Castro y Andrea Daniela Larrea Solórzano:** Modelos de escritura y ornamentos en gráficas identificativas de edificios históricos de Tampico | **M. Margarita Ramírez-Jefferson:** Imágenes de modernidad (...) | **Jimena Vanina Odetti, Alberto Reyes González and Andrés Enrique Reyes González:** La intervención cromática como propuesta de diseño de imagen urbana (...) | **Kevin Fonseca Laverde, John Cardozo Vásquez y Nérida Ramírez Triana:** Estudio de símbolos en las sociedades en conflicto armado (...)

## Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación

---

**Andrea Daniela Larrea Solórzano:** Trama, aunque sea urdimbre (...).



UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO

---

**Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.**  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.







## **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**

Universidad de Palermo.  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.  
Mario Bravo 1050. C1175ABT.  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.  
www.palermo.edu  
publicacionesdc@palermo.edu

### **Director**

Oscar Echevarría

### **Editora**

Fabiola Knop

### **Coordinación del Cuaderno n° 126**

**Roberto Céspedes** (D&C, UP, Argentina)  
**Jimena Alarcón** (Universidad del Bio-Bio, Chile).

### **Comité Editorial**

**Lucia Acar.** Universidade Estácio de Sá, Brasil.  
**Gonzalo Javier Alarcón Vital.** Universidad Autónoma Metropolitana, México.  
**Mercedes Alfonsín.** Universidad de Buenos Aires, Argentina.  
**Fernando Alberto Alvarez Romero.** Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia.  
**Gonzalo Aranda Toro.** Universidad Santo Tomás, Chile.  
**Christian Atance.** Universidad de Buenos Aires, Argentina.  
**Mónica Balabani.** Universidad de Palermo, Argentina.  
**Alberto Beckers Argomedo.** Universidad Santo Tomás, Chile.  
**Renato Antonio Bertao.** Universidade Positivo, Brasil.  
**Allan Castelnuovo.** Market Research Society, Reino Unido.  
**Jorge Manuel Castro Falero.** Universidad de la Empresa, Uruguay.  
**Raúl Castro Zuñeda.** Universidad de Palermo, Argentina.  
**Mario Rubén Dorochesi Fernandois.** Universidad Técnica Federico Santa María, Chile.  
**Adriana Inés Echeverría.** Universidad de la Cuenca del Plata, Argentina.  
**Jimena Mariana García Ascolani.** Universidad Iberoamericana, Paraguay.  
**Marcelo Ghio.** Instituto San Ignacio, Perú.  
**Clara Lucia Grisales Montoya.** Academia Superior de Artes, Colombia.  
**Haenz Gutiérrez Quintana.** Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.  
**José Korn Bruzzone.** Universidad Tecnológica de Chile, Chile.  
**Zulema Marzorati.** Universidad de Buenos Aires, Argentina.  
**Denisse Morales.** Universidad Iberoamericana Unibe, República Dominicana.

## **Universidad de Palermo**

### **Rector**

Ricardo Popovsky

### **Facultad de Diseño y Comunicación**

*Decano*  
Oscar Echevarría

### *Secretario Académico*

Jorge Gaitto

**Nora Angélica Morales Zaragosa.** Universidad Autónoma Metropolitana, México.  
**Candelaria Moreno de las Casas.** Instituto Toulouse Lautrec, Perú.  
**Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano.** Tecnológico Espíritu Santo, Ecuador.  
**Guido Olivares Salinas.** Universidad de Playa Ancha, Chile.  
**Ana Beatriz Pereira de Andrade.** UNESP Universidade Estadual Paulista, Brasil.  
**Fernando Rolando.** Universidad de Palermo, Argentina.  
**Alexandre Santos de Oliveira.** Fundação Centro de Análise de Pesquisa e Inovação Tecnológica, Brasil.  
**Carlos Roberto Soto.** Corporación Universitaria UNITEC, Colombia.  
**Patricia Torres Sánchez.** Tecnológico de Monterrey, México.  
**Viviana Suárez.** Universidad de Palermo, Argentina.  
**Elisabet Taddei.** Universidad de Palermo, Argentina.

### **Comité de Arbitraje**

**Luis Ahumada Hinostrza.** Universidad Santo Tomás, Chile.  
**Débora Belmes.** Universidad de Palermo, Argentina.  
**Marcelo Bianchi Bustos.** Universidad de Palermo, Argentina.  
**Aarón José Caballero Quiroz.** Universidad Autónoma Metropolitana, México.  
**Sandra Milena Castaño Rico.** Universidad de Medellín, Colombia.  
**Roberto Céspedes.** Universidad de Palermo, Argentina.  
**Carlos Cosentino.** Universidad de Palermo, Argentina.  
**Ricardo Chelle Vargas.** Universidad ORT, Uruguay.  
**José María Doldán.** Universidad de Palermo, Argentina.  
**Susana Dueñas.** Universidad Champagnat, Argentina.  
**Pablo Fontana.** Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada, Argentina.

**Sandra Virginia Gómez Mañón.** Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

**Jorge Manuel Iturbe Bermejo.** Universidad La Salle. México.

**Denise Jorge Trindade.** Universidade Estácio de Sá. Brasil.

**Mauren Leni de Roque.** Universidade Católica De Santos. Brasil.

**María Patricia Lopera Calle.** Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

**Gloria Mercedes Múnera Álvarez.** Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

**Eduardo Naranjo Castillo.** Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

**Miguel Alfonso Olivares Olivares.** Universidad de Valparaíso. Chile.

**Julio Enrique Putalláz.** Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

**Carlos Ramírez Righi.** Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

**Oscar Rivadeneira Herrera.** Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

**Julio Rojas Arriaza.** Universidad de Playa Ancha. Chile.

**Eduardo Russo.** Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

**Virginia Suárez.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Carlos Torres de la Torre.** Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

**Magali Turkenich.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Ignacio Urbina Polo.** ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

**Verónica Beatriz Viedma Paoli.** Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

**Ricardo José Viveros Báez.** Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

## Diseño

Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

**Cantidad de ejemplares:** 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.  
2021/2022.

**Impresión:** Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

### Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

[www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc) > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.



# Cuaderno 126

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Año 24  
Número 126  
2021/2022  
ISSN 1668-0227

## Se necesita usuario con experiencia. UX

---

**Roberto Céspedes:** Prólogo | **Jimena Alarcón Castro, Jorge Lino Alves y Carla Silva:** Experiencia de usuario positiva (...) | **Adriana Dornas y Angélica Adverse:** La piel de las cosas (...) | **Camilo Ayala-García y Christiaan Job Nieman Janssen:** Reproponer el cuero desde una perspectiva de diseño sostenible | **Edisson Viera Alulema:** Islas de diseño (...) | **Carmen Gómez Pozo y Carmen Luz López Miari:** Cultura del vestir (...) | **Marco Ferruzca, Alinne Sánchez Paredes y Carolina Andrade:** Sensibilización sobre los objetivos de desarrollo sostenible (...) | **Beatriz García Prósper y Patricia Rodrigo Franco:** Las tendencias como estrategia de innovación (...) | **Daniela Garzón Osorio y John Cardozo Vásquez:** Los útiles de las Cocinas tradicionales colombianas (...) | **Carlos Torres de la Torre:** El diseño de servicios públicos (...) | **Rebeca Isadora Lozano Castro y Andrea Daniela Larrea Solórzano:** Modelos de escritura y ornamentos en gráficas identificativas de edificios históricos de Tampico | **M. Margarita Ramírez-Jefferson:** Imágenes de modernidad (...) | **Jimena Vanina Odetti, Alberto Reyes González and Andrés Enrique Reyes González:** La intervención cromática como propuesta de diseño de imagen urbana (...) | **Kevin Fonseca Laverde, John Cardozo Vásquez y Nérida Ramírez Triana:** Estudio de símbolos en las sociedades en conflicto armado (...)

## Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación

---

**Andrea Daniela Larrea Solórzano:** Trama, aunque sea urdimbre (...).



UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO

---

**Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.**  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación bimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php)

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.



Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.  
2021/2022.

## Se necesita usuario con experiencia. UX

---

### Prólogo

Roberto Céspedes.....pp. 11-13

### Experiencia de usuario positiva, durante el proceso de diseño de materiales y la influencia de los factores demográficos

Jimena Alarcón Castro, Jorge Lino Alves y Carla Silva.....pp. 15-23

### La piel de las cosas: de la poética intercorporal a la experiencia del design

Adriana Dornas y Angélica Adverse.....pp. 25-30

### Reproponer el cuero desde una perspectiva de diseño sostenible

Camilo Ayala-García y Christiaan Job Nieman Janssen.....pp. 31-41

### Islas de diseño: 3Re, una versión de sostenibilidad aplicada a pequeñas y medianas empresas fabricantes de calzado en la provincia de Tungurahua - Ecuador

Edisson Viera Alulema.....pp. 43-52

### Cultura del vestir, un camino hacia el buen envejecer

Carmen Gómez Pozo y Carmen Luz López Miari.....pp. 53-60

### Sensibilización sobre los objetivos de desarrollo sostenible a través de repentinas de diseño de sistemas de producto-servicio

Marco Ferruzca, Alinne Sánchez Paredes y Carolina Andrade.....pp. 61-69

### Las tendencias como estrategia de innovación en el diseño de productos sostenibles para niñxs

Beatriz García Prósper y Patricia Rodrigo Franco.....pp. 71-83

<b>Los útiles de las Cocinas tradicionales colombianas, una aproximación desde el diseño con enfoque sistémico</b>	
Daniela Garzón Osorio y John Cardozo Vásquez.....	pp. 85-93
<b>El diseño de servicios públicos: la experiencia del ciudadano como usuario de servicios</b>	
Carlos Torres de la Torre.....	pp. 95-100
<b>Modelos de escritura y ornamentos en gráficas identificativas de edificios históricos de Tampico</b>	
Rebeca Isadora Lozano Castro y Andrea Daniela Larrea Solórzano.....	pp. 101-106
<b>Imágenes de modernidad. Avisos publicitarios en Lima, Perú (1920-1930)</b>	
M. Margarita Ramírez-Jefferson.....	pp. 107-115
<b>La intervención cromática como propuesta de diseño de imagen urbana para áreas periurbanas, el caso del Coapinole, Puerto Vallarta, Jalisco, México</b>	
Jimena Vanina Odetti, Alberto Reyes González y Andrés Enrique Reyes González.....	pp. 117-125
<b>Estudio de símbolos en las sociedades en conflicto armado, posconflicto y posacuerdo: una mirada desde el diseño</b>	
Kevin Fonseca Laverde, John Cardozo Vásquez y Nélida Ramírez Triana.....	pp. 127-138
<b>Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación</b>	
<b>Trama, aunque sea urdimbre. Las transformaciones de las representaciones visuales en las artesanías salasacas ante los procesos migratorios y las interacciones con el arte y el diseño ecuatoriano (1960-2018)</b>	
Andrea Daniela Larrea Solórzano.....	pp. 139-274
<b>Publicaciones del CEDyC.....</b>	pp. 275-324
<b>Síntesis de las instrucciones para autores.....</b>	p. 325

---

**Resumen:** Esta publicación, realizada en colaboración con la **Universidad del Bio Bio** (Chile) pertenece a la línea de investigación: *Diseño y economía* y se constituye por varios trabajos realizados por autores de distintos orígenes, alguno de los cuales forman parte, en su versión en idioma inglés, de una publicación realizada con acuerdo de la Universidad de Palermo y la **Kookmin University** (Corea del Sur). Esta versión en español y portugués fue coordinada por la Dra. Jimena Alarcón por la Universidad del Bio-Bio (Chile) y Roberto Céspedes por la Universidad de Palermo (Argentina).

**Palabras clave:** Experiencia de usuario - participación - Usuario-diseñador - usabilidad - Diseño colaborativo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 13]

---

<sup>(1)</sup> Doctor en Educación Superior (UP), Magister en Gestión de Proyectos Educativos (CAECE) y Arquitecto (UM) fue fundador y Vicerrector Académico de la Universidad de San Isidro: Dr. Plácido Marín y hoy es responsable de Posgrados de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

La interactividad del usuario con un dispositivo o entorno determinado genera cambios, actualizaciones y mejoras en los objetos físicos y tecnológicos diseñados. Estas intervenciones redundan en beneficio de dichos dispositivos. Por tanto, los consumidores pasan a ser, de algún modo, diseñadores de los objetos que perciben, conocen y utilizan. Esa percepción depende de factores de distinto tipo. Algunos componentes están vinculados al diseño, de manera lógica, como el software, el hardware, la accesibilidad, la función, la visualidad. Sin embargo, otros factores tienen que ver con lo emocional: la empatía comunicacional, la confiabilidad, la fidelización, entre otros aspectos menos racionales.

La inteligencia de los antes llamados destinatarios del diseño incorpora no solamente su mirada positiva o negativa sobre los servicios, productos o dispositivos, sino que además produce, por sí sola, cambios sustanciales que, hoy en día, pasaron a ser fundamentales en el proceso creativo y proyectual. El usuario está presente desde el comienzo mismo de la tarea del diseñador como un colaborador inexorable.

La experiencia de usuario, en sus comienzos, era un concepto referido fundamentalmente a los sistemas informáticos, al diseño web, a las redes sociales. Con el devenir de los tiempos, se amplió a prácticamente todos los campos del diseño. Los diseños exploran gradualmente, además de la satisfacción del consumidor, su interacción positiva. El usuario, entonces, atraviesa desde su experiencia la actividad compartida, reservando para el diseño el protagonismo de la búsqueda de experiencias auténticas y gratificantes de todo tipo. Es evidente que los usuarios no son todos iguales, ni tampoco sus experiencias. Este universo de factores enriquece los *inputs* del proceso proyectual y reduce la incertidumbre de los contextos, aportando directrices claras para ser consideradas. Sencillamente, cuanto más sean los usuarios y mayores sus experiencias, más nítido será el derrotero. Sin dudas, el título de este trabajo *Se necesita usuario con experiencia*, parafraseando los carteles que solicitan dependientes en los negocios barriales, pasa a ser una búsqueda irrenunciable.

Esta publicación, realizada en colaboración con la **Universidad del Bio Bio** (Chile) se constituye por varios trabajos realizados por autores de distintos orígenes, alguno de los cuales forman parte, en su versión en idioma inglés, de una publicación realizada con acuerdo de la Universidad de Palermo y la **Kookmin University** (Corea del Sur). Esta versión en español y portugués fue coordinada por la Dra. Jimena Alarcón por la Universidad del Bio-Bio (Chile) y Roberto Céspedes por la Universidad de Palermo (Argentina).

**Jimena Alarcón Castro**, **Jorge Lino Alves** y **Carla Silva** reflexionan sobre la experiencia de usuario durante el proceso de diseño de materiales y la influencia de los factores demográficos en esa participación. Mientras que **Adriana Dornas** y **Angélica Adverse** nos proponen detenernos en la piel de las cosas para transcurrir de la poética intercorporal a la experiencia del diseño. Por su parte, **Camilo Ayala García** y **Christiaan Job Nieman Janssen** encaran el tema desde la experiencia de los artesanos del cuero en una propuesta de diseño sostenible. En cambio, **Edisson Viera Alulema**, en *Islas de Diseño*, nos propone tres términos con prefijos *Re*, de repetición, para elaborar una versión de sostenibilidad aplicada a pequeñas y medianas empresas en base a fábricas de calzado de la provincia de Tungurahua (Ecuador).

**Carmen Gómez Pozo** y **Carmen Luz López Miari** estudian la cultura del vestir en la experiencia de los hombres y su envejecer. También, **Marco Ferruzca**, **Alinne Sánchez Paredes** y **Carolina Andrade** plantean sensibilizar sobre el desarrollo sostenible a través de esquicios o repentinadas de diseño, tanto de producto como de servicio, volcando también el estudio al diseño sostenible. Por su parte, **Beatriz García Prósper** y **Patricia Rodrigo Franco** modelan una herramienta fundamentada en la observación de estilos de vida, casos de empresas y tendencias de diseño cuya metodología aporta claves para proponer briefings innovadores de productos sostenibles. En una línea similar, **Daniela Garzón Osorio** y **John Cardozo Vásquez** exploran la experiencia de usuario mediante una aproximación, desde el diseño, a los útiles de las cocinas tradicionales colombianas.

**Carlos Torres de la Torre** se centra en el diseño de servicios públicos, explorando la experiencia del ciudadano como usuario de dichos servicios. En igual sentido, **Rebeca Isadora Lozano Castro** y **Andrea Daniela Larrea Solórzano** la participación de los usuarios en los modelos de escritura y ornamentos en gráficas identificatorias en base al caso de los edificios históricos de Tampico (México). Además, **Margarita Ramírez-Jefferson** nos acerca el proyecto *Patria Nueva* y su contribución en el proceso de modernización del Perú y la

definición, en base a avisos publicitarios, de una identidad urbana que marcó la inserción de la sociedad limeña en la modernidad. También, **Alberto Reyes González**, **Andrés Enrique Reyes González** y **Jimena Vanina Odetti** estudian la experiencia de los usuarios de la ciudad en su intervención cromática como propuesta de diseño de imagen urbana en base al caso de Puerto Vallarta, México. Por su parte, **Kevin Fonseca Laverde**, **John Cardozo Vásquez** y **Nélida Ramírez Triana** se detienen en el estudio de símbolos en las sociedades en conflicto armado, posconflicto y posacuerdo, centrando su mirada en el diseño. Finalmente, este Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación cuenta con el aporte de la Tesis *Trama, aunque sea urdimbre. Las transformaciones de las representaciones visuales en las artesanías salacas ante los procesos migratorios y las interacciones con el arte y el diseño ecuatoriano (1960-2018)* de **Andrea Daniela Larrea Solórzano** que fue evaluada con la máxima calificación y con recomendación de Publicación por parte del Tribunal Evaluador.

---

**Abstract:** This publication, carried out in collaboration with the Universidad del Bio Bio (Chile) belongs to the research line: *Design and economics* and it is made up of several works by authors of different origins, some of which are part, in its English version, of a publication made with the agreement of the University from Palermo and Kookmin University (South Korea). This version in Spanish and Portuguese was coordinated by Dr. Jimena Alarcón from the Universidad del Bio-Bio (Chile) and Roberto Céspedes from the Universidad de Palermo (Argentina).

**Keywords:** User experience - participation - User-designer - usability - Collaborative design.

**Resumo:** Esta publicação, realizada em colaboração com a Universidad del Bio Bio (Chile) pertence à linha de pesquisa: *Design e economia*, e é composta por vários trabalhos de autores de diferentes origens, alguns dos quais fazem parte, em sua versão em inglês, de uma publicação feita com o acordo da Universidade da Universidade de Palermo e Kookmin (Coréia do Sul). Esta versão em espanhol e português foi coordenada pela Dra. Jimena Alarcón da Universidad del Bio-Bio (Chile) e Roberto Céspedes da Universidad de Palermo (Argentina).

**Palavras chave:** Experiência do usuário - participação - User-designer - usabilidade - Design colaborativo.

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

---



# Experiencia de usuario positiva, durante el proceso de diseño de materiales y la influencia de los factores demográficos

Jimena Alarcón Castro <sup>(1)</sup>, Jorge Lino Alves <sup>(2)</sup> y  
Carla Silva <sup>(3)</sup>

---

**Resumen:** Este documento revela la influencia de factores demográficos en la percepción del usuario respecto de materiales emergentes confeccionados con desechos del sector manufacturas de productos plásticos. Como construcciones de experiencia positiva de usuario, en el estudio se adoptaron cinco atributos: ecológico, acogedor, atractivo, lujoso, confortable. Se identificaron relaciones centradas en la percepción usuaria y su origen demográfico. La metodología consideró el levantamiento de información, mediante un cuestionario auto-aplicado, con preguntas estructuradas con diferencial semántico. Un total de 46 personas participaron en el estudio. Los resultados indican que los atributos percibidos en cada uno de los prototipos de nuevos materiales, presentan diferencias significativas en términos de las valoraciones asociadas a su percepción. Las conclusiones están referidas a las implicancias de los factores demográficos para la práctica del diseño, cuyo conocimiento puede ayudar al proceso creativo, para una experiencia de usuario positiva.

**Palabras clave:** Diseño de experiencia - Experiencia de Usuario - Factor Demográfico - Materiales Emergentes.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 23]

---

<sup>(1)</sup> Universidad del Bio-Bio, Chile. Doctora en Gestión del Diseño, fundadora y directora del Centro de Emprendimiento e Innovación en Diseño (2013). Ha sido profesora e investigadora del Departamento de Arte y Tecnologías del Diseño de la Universidad del Bío-Bío desde 1995.

<sup>(2)</sup> Universidade do Porto (Portugal).

<sup>(3)</sup> Centre for Nanotechnology and Smart Materials (Portugal).

## Introducción

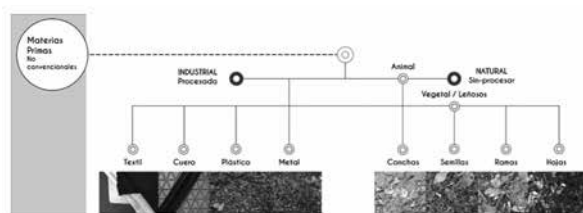
La recopilación de datos fiables y detallados sobre los usuarios previstos, se vuelve cada vez más crítico para los profesionales del diseño. Los mercados incrementan sus demandas relativas al desarrollo de productos y servicios, que aseguren el ajuste personal, tanto físico como psicológico (Kramer et al., 2000; Yang, et al., 2019; Karana et al., 2015; Desmet y Hekkert, 2007; Spinuzzi, 2005). Para superar este desafío, los enfoques de investigación de usuarios tienden a centrarse en identificar sus preferencias, asociadas a las emociones que provocan materiales, productos y espacios; conocimiento previo; capacidad física y valores personales. La relación entre la experiencia del usuario y sus características, se han explorado en la investigación del diseño. Autores se han referido a la elaboración de un marco empírico, a través de un estudio transcultural que explicó la influencia de las características del usuario y los tipos de productos (Kim y Christiaans, 2012; Kim, 2014). Estos datos constituyen un aporte para prever y reducir las experiencias negativas, ya que proporcionan una descripción estructurada de cuándo y cómo los usuarios con características particulares, se podrían ver enfrentados a obstáculos para conseguir una experiencia satisfactoria (Hassenzahl, 2010; Hassenzahl, 2007). Este tipo de estudios puede llegar a mitigar la ocurrencia de experiencias negativas, sin embargo, se requerirá la consideración de múltiples variables para converger hacia propuestas de diseño precisas que aseguren una experiencia positiva. La consideración hacia aspectos demográficos como un satisfactor de uso de productos ha sido escasamente integrada como una variable a considerar, en consecuencia, que la globalización exige diseños universalmente aceptados, escenario en que este aspecto tiene gran implicancia. Algunos estudios apuntan a integrar variables de diseño y preferencias del consumidor con información sobre actitudes y demografía (Næs et al., 2010); diseño de espacios (Myerson et al., 2010; Coughlin, 2007) o ciclo de vida del producto (Yoon et al., 2020). El presente estudio tiene por objetivo ampliar la comprensión actual de la influencia de las características del usuario, valorando aspectos demográficos en el proceso de diseño de nuevos materiales, que integran residuos en su composición. En este ámbito, conocer las apreciaciones usuarias adquiere especial relevancia, ya que supone valoraciones hacia un material constituido con desechos, que el diseñador recoge para dar una nueva vida útil. Estos materiales podrán estar en contacto con los usuarios, o bien ocultos, pero, de cualquier modo, será necesario conocer cómo lo perciben las personas y dónde proyectan sus usos. La dedicación a diseñar experiencias positivas ha sido explorada por diversos autores (Rognoli y Ayala, 2018; Fenko et al., 2008; Casais et al., 2015), abordando variables emocionales, sensoriales y funcionales, asociadas a la decisión de compra, usabilidad, aceptación respecto de nuevos materiales y su integración en determinados productos y ambientes (Fenko et al., 2011; Crilly et al., 2004; Alarcón et al., 2018; Desmet y Pohlmeier, 2013). Los investigadores han explorado la idea de cómo se pueden desarrollar materiales integrando a los potenciales usuarios en el proceso de diseño, con el fin de incrementar las proyecciones de aceptación de las nuevas propuestas en un escenario de mercado. Más allá de las expectativas asociadas a las prestaciones funcionales, se busca complacer expectativas de bienestar emocional (Desmet y Hekkert, 2009; Desmet y Sääksjärvi, 2016). Estudios perceptuales y emocionales respecto de los materiales, se han realizado aplicando parámetros metodológicos provenientes del ámbito



de la ingeniería kansei (Nagamachi, 2011). Esta disciplina es la encargada de establecer las relaciones entre las emociones que las conformaciones materiales de productos y espacios, generan en los seres humanos (Nagamachi, 1995, Prodintec, 2011; Karana, et al., 2015; Alarcón et al., 2019). La evaluación que esta metodología permite en procesos tempranos de ideación de la cultura material, permite una evaluación orientadora del proceso de diseño. Esta oportunidad ofrece una interacción futura que facilita una experiencia multisensorial positiva con el usuario (Özcan y van Egmond, 2009; Schifferstein y Hekkert, 2011; Bedolla, 2003). Comprensiones sobre las experiencias de usuario y su vinculación con aspectos demográficos, son relevantes para el proceso de diseño de nuevos materiales, debido a que influyen en el nivel de satisfacción al momento de entablar una convivencia cotidiana incrementando o desvalorando la riqueza de las experiencias (Tractinsky et al., 2000; Fokkinga y Desmet, 2012). La capacidad para vivenciar sensaciones desde el acervo cultural de los individuos es factor relevante. Los resultados muestran que este enfoque asociativo entre atributos de los materiales y demografía, permite valorar el potencial de las experiencias de usuario con un enfoque más integral y que aporta nuevos datos al proceso de diseño de materiales emergentes.

## Planteamiento metodológico

El planteamiento metodológico se definió para determinar el nivel de aceptación emocional usuaria referido a tres nuevos materiales elaborados con residuos, contrastando respuestas de participantes de Portugal y Chile. El procedimiento de análisis estadístico consideró las frecuencias de respuestas, proporcionando resultados útiles para determinar si factores demográficos influyen en la percepción respecto de los prototipos sometidos a estudio.



**Figura 1.** Residuos de origen industrial y natural. Fuente: Archivo Laboratorio Investigación en Diseño, UBB.

## Determinación de los materiales a estudiar

Se realizó un estudio de los principales residuos generados en Chile y Portugal, clasificando en industriales y orgánicos (Figura 1). De entre ellos, se seleccionó Polyethylene-

terephthalate (PET), derivado de tapas de botellas, elaborando tres materiales. Material 1. Recubrimientos de PET sobre tela, elaborado en CeNTI, Centre of Nanotechnology and Smart Materials Portugal; Material 2. Formato rígido de 300x300x10 mms. Material 3. Lámina rígida de 300x300x0.5 mms., elaborados en la Universidad del Bío-Bío, Chile.

## Parámetros para la recogida de datos

*Instrumentos para la recogida de datos.* Se aplicó un cuestionario autoaplicado de recogida de datos con tablas con diferencial semántico, con opciones cuantificables, conformado por una escala de respuestas tipo Likert (Tabla I). Un apartado incluye datos demográficos de los entrevistados y preguntas estructuradas acorde a ejes semánticos, asociados a los aspectos a valorar sobre los nuevos materiales. Estos fueron ecológico, acogedor, atractivo, lujoso, confortable. Los aspectos demográficos considerados fueron edad, nacionalidad y ocupación.

**Tabla 1.** Tabla con diferencial semántico contenida en el cuestionario. Fuente: archivo proyecto.

Cuando observas y tocas el material. ¿Qué emoción o impresión sientes?					
Material 1	Totalmente	Parcialmente	Neutral	Parcialmente	Totalmente
Ecológico					Artificial
Acogedor					Inhóspito
Atractivo					Repelente
Lujoso					Simple
Confortable					Incómodo

*Procedimiento muestral.* Se consideró una muestra no probabilística intencionada, seleccionando a expertos del área diseño e innovación, que por su condición constituirían un perfil adecuado para esta investigación de carácter exploratorio. Participaron 28 mujeres (66.6%) y 14 varones (33.4%), con promedio de edad de 25 años, con edades entre 21 y 36 años, seleccionados por su participación en programas de especialización de posgrado similares. El promedio de edad de los encuestados es de 23 años. 26 estudiantes de posgrado de Portugal y Chile, con un total de 42 participantes. Este método de selección permitió procurar percepciones con una perspectiva técnica-emocional.

*Metodología aplicada al desarrollo del grupo focal.* El procedimiento para realizar el grupo focal quedó definido en las siguientes etapas: se dio la bienvenida a los entrevistados y presentaron los objetivos de la investigación; se entregó el cuestionario y los entrevistados

respondieron las preguntas teniendo acceso a interactuar con los prototipos de nuevos materiales. Por condiciones de tiempo y espacio, tres participantes accedieron simultáneamente a la realización de la experiencia.

*Tratamiento de datos.* Se realizaron procedimientos estadísticos de análisis descriptivos, valoración global, frecuencias y determinación del orden de importancia, perfiles semánticos y demográficos. El análisis descriptivo consistió en una depuración y control de datos, distribución de medias, frecuencias, varianza, dispersión y desviación típica. Se agruparon los resultados y gráficos, considerados como parte de los análisis regulares. Se realizó una valoración global de los componentes asimilados como variables, se analizó su recurrencia.

### Síntesis de resultados

Para las consideraciones demográficas edad (rango etario), nacionalidad (Portugal/Chile), grado de formación asociado a ocupación (estudiantes de posgrado en diseño/innovación) y los aspectos a valorar ecológico, acogedor, atractivo, lujoso, confortable, la correlación de los resultados muestran que los participantes acorde a país de origen, evidencian que la diferencia porcentual de las preferencias se desvía en un 15% con respecto a la media de la muestra. La Tabla II presenta una síntesis de resultados porcentuales, para cada uno de los tres materiales estudiados.

**Tabla 2.** Porcentaje de aceptación por criterio considerando las valoraciones según país. Fuente: archivo proyecto.

Aspecto	Material 1		Material 2		Material 3	
	Portugal	Chile	Portugal	Chile	Portugal	Chile
<b>Ecológico</b>	46%	19%	54%	19%	58%	38%
<b>Acogedor</b>	54%	62%	12%	38%	65%	62%
<b>Atractivo</b>	70%	62%	35%	81%	100%	62%
<b>Lujoso</b>	46%	19%	19%	42%	46%	19%
<b>Confortable</b>	65%	19%	19%	0%	58%	0%

Se observa que la mínima diferencia porcentual es de 3 puntos, correspondiendo al ítem acogedor del material 3. La máxima diferencia porcentual es de 58 puntos, en ítem confortable del material 3. El promedio de la diferencia porcentual entre Portugal y Chile es de 26, considerando los resultados de todos los materiales sometidos a estudio.

## Conclusiones

Se concluye que los factores demográficos considerados influyen en los resultados del estudio. Por lo tanto, las consideraciones de parte de los diseñadores, tendrían que observar las diferencias perceptuales de los usuarios acorde a este aspecto. Esta experiencia de usuario positiva, durante el proceso de diseño de materiales, aporta información relevante respecto de los métodos que se deberían integrar para la generación de nuevos materiales más acorde a los futuros usuarios. La mayoría de los estudios sobre la experiencia del usuario se han ocupado de la experiencia general, sin prestar mucha atención a las diferentes fases del proceso de diseño y a las características específicas de los usuarios. El artículo actual ha demostrado que lo positivo de la experiencia del usuario depende de atributos particulares de los materiales. Los hallazgos pueden proporcionar importantes preguntas de investigación para un conocimiento más acabado de la formación de una experiencia de usuario positiva, que se puede utilizar en el proceso de desarrollo de materiales, productos y entornos.

## Agradecimientos

Los autores agradecen a proyecto CONICYT N° RED1170581 (2017/2020).

## Referencias

- Alarcón, J.; García-Alvarado, R.; Aguilar, H. & Sánchez-Friera, P. (2018). Diseñar el color de la eficiencia: Concentradores Solares Luminiscentes y aceptación usuaria. *RChD: creación y pensamiento*, 3(5).
- Alarcón Castro, J.; Llorens Vargas, A. & Ormeño Bustos, G. (2019). Ingeniería kansei aplicada a un estudio referido a cinco maderas comerciales de Chile. *Madera y bosques*, 25(1).
- Bedolla, D. (2003). *Diseño sensorial. Las nuevas pautas para la innovación, especialización y personalización del producto*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña. Recuperado de <http://www.tdx.cat/handle/10803/6826>
- Casais, M.; Mugge, R. & Desmet, P. M. A. (2015). Extending product life by introducing symbolic meaning: An exploration of design strategies to support subjective well-being. In *Proceedings of the Conference on Product Lifetimes and The Environment* (pp. 44-51). Nottingham, UK: Nottingham Trent University, CADBE.
- Coughlin, J. F. (2007). Disruptive demographics, design, and the future of everyday environments. *Design Management Review*, 18(2), 53.
- Crilly, N.; Moultrie, J. & Clarkson, P. J. (2004). Seeing things: consumer response to the visual domain in product design. *Design Studies*, 25(6), 547-577.
- Desmet, P. & Hekkert, P. (2007). Framework of product experience. *International journal of design*, 1(1), 57-66.

- Desmet, P. M. & Pohlmeier, A. E. (2013). Positive design: An introduction to design for subjective well-being. *International journal of design*, 7(3).
- Desmet, P. & Hekkert, P. (2009). Design&Emotion. *International Journal of Design* 3(2, Special Issue Editorial), 1-6.
- Desmet, P. M. A. & Sääksjärvi, M. C. (2016). Form matters: Design creativity in positive psychological interventions. *Psychology of Well-Being: Theory, Research and Practice* 6, 7. doi: 10.1186/s13612-016-0043-5.
- Fenko, A.; Schifferstein, H. N. J. & Hekkert, P. (2008). Which senses dominate at different stages of product experience? *Design Research Society Conference 2008*. Sheffield Hallam University. Sheffield, RU. 289-302
- Fenko, A.; Schifferstein, H. N. J. & Hekkert, P. (2011). Noisy products: Does appearance matter? *International Journal of Design*, 5(3): 77-87.
- Fokkinga, S. & Desmet, P. (2012). Meaningful mix or tricky conflict? A categorization of mixed emotional experiences and their usefulness for design. Proceedings of *8th International Design and Emotion Conference London 2012* Central Saint Martins College of Art & Design, 11-14 September 2012.
- Hassenzahl, M. (2010). *Experience design: Technology for all the right reasons*. San Rafael, CA: Morgan & Claypool Publishers.
- Hassenzahl, M. (2007). The hedonic/pragmatic model of user experience. In E. Law, A. Vermeeren, M. Hassenzahl, & M. Blythe (Eds.), *Towards a UX manifesto* (pp. 10-14). Brussels, Belgium: COST.
- Karana E.; Barati, B.; Rognoli, V. & Zeeuw van der Laan, A. (2015). Material Driven Design (MDD): A method to design for material experiences. *International Journal of Design* 19, n°2, pp. 35-54. <http://resolver.tudelft.nl/uuid:7359026d-57f5-4f63-9835-126c5d23baed>
- Karana, E.; Pedgley, O. & Rognoli, V. (2015). On materials experience. *Design Issues*, 31(3), 16-27.
- Kim, C. (2014). User characteristics and behaviour in operating annoying electronic products. *International Journal of Design*, 8(1), 93-108.
- Kim, C. & Christiaans, H. (2016). The role of design properties and demographic factors in soft usability problems. *Design Studies*, 45, 268-290.
- Kramer, J.; Noronha, S. & Vergo, J. (2000). A user-centred design approach to personalisation. *Communications of the ACM*, 43(8), 45-48.
- Myerson, J.; Bichard, J. A. & Erlich, A. (2010). *New demographics, new workspace: Office design for the changing workforce*. Gower Publishing, Ltd.
- Næs, T.; Lengard, V.; Johansen, S. B. & Hersleth, M. (2010). Alternative methods for combining design variables and consumer preference with information about attitudes and demographics in conjoint analysis. *FoodQuality and Preference*, 21(4), 368-378.
- Nagamachi, M. (1995). Kansei engineering: A new ergonomic consumer-oriented technology for product development. *International Journal Industrial Ergonomics* 15, 3-11. doi: [org/10.1016/0169-8141\(94\)00052-5](http://dx.doi.org/10.1016/0169-8141(94)00052-5).
- Nagamachi, M. (Ed.). (2011). *Kansei/Affective Engineering*. Boca de Ratón: CRC Press, Taylor & Francis Group.
- Prodintec. (2011). *Diseño Afectivo e Ingeniería Kansei, Guía Metodológica*. Gijón: Fundación Prodintec.

- Rognoli, V. & García, C. A. (2018). Materia emocional. Los materiales en nuestra relación emocional con los objetos. *RChD: creación y pensamiento*, 3(4):1-12. doi:10.5354/0719-837X.2018. 50297.
- Özcan, E. & van Egmond, R. (2009). The effect of visual context on the identification of ambiguous environmental sounds. *Acta Psychologica*, 131(2), 110-119. doi: 10.1016/j.actpsy.2009.03.007
- Schiffstein, H. N. J. (2006). The perceived importance of sensory modalities in product usage: a study of self-reports. *Acta Psychologica*, 121, 41-64. doi:10.1016/j.actpsy.2005.06.004
- Spinuzzi, C. (2005). The methodology of participatory design. *Technical Communication*, 52(2), 163-174.
- Tractinsky, A. S. & Katz, D. (2000). What is beautiful is usable. *Interacting with Computers* 13, 127-145.
- Yang, B.; Liu, Y.; Liang, Y. & Tang, M. (2019). Exploiting user experience from online customer reviews for product design. *International Journal of Information Management*, 46, 173-186. <https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2018.12.006>
- Yoon, J.; Kim, C. & Kang, R. (2020). Positive user experience over product usage life cycle and the influence of demographic factors. *International Journal of Design*, 14(2), 85-102.

---

**Abstract:** This document reveals the influence of demographic factors on the user's perception of emerging materials made with waste from the plastic products manufacturing sector. As constructs of positive user experience, the study adopted five attributes: ecological, welcoming, attractive, luxurious, comfortable. Relationships centered on user perception and their demographic origin were identified. The methodology considered the gathering of information, through a self-applied questionnaire, with structured questions with semantic differential. A total of 46 people participated in the study. The results indicate that the attributes perceived in each of the prototypes of new materials present significant differences in terms of the valuations associated with their perception. The conclusions refer to the implications of demographic factors for the practice of design, whose knowledge can help the creative process, for a positive user experience.

**Keywords:** Experience Design - User Experience - Demographic Factor - Emerging Materials.

**Resumo:** Este documento revela a influência de fatores demográficos na percepção do usuário sobre os materiais emergentes produzidos com resíduos do setor de fabricação de produtos plásticos. Como construtos da experiência positiva do usuário, o estudo adotou cinco atributos: ecológico, acolhedor, atraente, luxuoso, confortável. Identificaram-se relacionamentos centrados na percepção do usuário e sua origem demográfica. A metodologia considerou a coleta de informações, por meio de questionário autoaplicável, com questões estruturadas com diferencial semântico. Um total de 46 pessoas participaram do estudo. Os resultados indicam que os atributos percebidos em cada um dos protótipos de

novos materiais apresentam diferenças significativas ao nível das avaliações associadas à sua percepção. As conclusões referem-se às implicações dos fatores demográficos para a prática do design, cujo conhecimento pode auxiliar no processo criativo, para uma experiência positiva do usuário.

**Palavras chave:** Design de experiência - experiência do usuário - fator demográfico - Materiais emergentes.

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

---





# La piel de las cosas: de la poética intercorporal a la experiencia del design

Adriana Dornas <sup>(1)</sup> y Angélica Adverse <sup>(2)</sup>

---

**Resumo:** O artigo examina como a relação intercorporal suscita questões sobre a experiência do devir no design. A ação intitulada *Corpo Presente* (2018), de Rodrigo Almeida, problematiza a co-presença. O estudo investiga a construção de sentido conceitual desencadeada pela mudança das relações significantes dos usos e das funções. Retomaremos a noção de *intermezzo* de Gilles Deleuze para pensar o acontecimento como experiência no design. Investigaremos a transfiguração da pele dos corpos e da superfície dos objetos como uma nova experiência estética no Design-Arte.

**Palavras chave:** Design-Arte - Experiência - Acontecimento - Pele - Intercorporal.

[Resumos em espanhol e inglês na página 30]

---

<sup>(1)</sup> Departamento de Design / Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil.

<sup>(2)</sup> Departamento de Moda, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil.

## Introdução

Tudo libera o saber da relação.

*Edouard Glissant*

Uma rede que pulsa interiorizando em si um rosto, gestos múltiplos, gritos sem voz e rumores têxteis. O trabalho de Rodrigo Almeida (2018) explicita como a produção do objeto de design apresenta o devir. O devir de um corpo presente. *Intermezzo* é a força que estrutura uma rede construída por organismos vivos e que expressam as cores do sangue, da flora, do céu e da terra: vermelho, verde, azul e marrom. O devir Design-Arte sugerido pelo trabalho de Rodrigo Almeida aborda o nascimento de um corpo objeto derivado do passado colonial. Um corpo rede que se constitui pela experiência da fratura, experiência que se impõe pela imagem do *patchwork* na superfície da rede e à qual podemos associar a ideia de fratura advinda da noção de *intermezzo* de Deleuze e Guattari. A questão que se

apresenta é a da constituição de um *passar-entre*. Dito em outras palavras, é a presentificação do intervalo no qual um corpo se transforma em outra coisa.

Na performance *Corpo Presente* (2018) o *intermezzo* pode ser percebido como um tipo de rito que apresenta o devir, onde o objeto rede transfigura-se em design, moldando-se pelos gestos de um *corp'outro*. E tal como a noção de Deleuze e Guattari, o *intermezzo* apresenta-nos o inter-ser, isto é, um corpo que se liga a um outro para representar o movimento de transformação das coisas no espaço e no tempo. O que vemos é um processo de desterritorialização no qual tanto o corpo quanto o objeto são ressignificados. Assim, a experiência de interação do sujeito com o objeto perpassa um novo território voltado, então, à dimensão estética.

Dessa maneira, a função e a usabilidade do objeto cedem lugar para a sensorialidade. Esta ação corrobora a construção de um novo sentido para os objetos no design. O agenciamento proposto pela performance *Corpo Presente* realizada na Galeria Nicoli em 2018 apresenta-nos a imagem do devir: Design-Arte. É a partir desse processo que o objeto rede ativa os sentidos pela relação intercorporal. O corpo torna-se inseparável do objeto e na medida que a rede é agenciada pelo corpo do bailarino Eduardo Fukushima, as expressões sonoras e visuais propiciam ao espectador ou ao usuário participar da produção de um corpo outro, um corpo sem órgãos e com uma nova vida. A rede é um rosto que nos olha, um corpo presente que engendra agenciamentos das partes fraturadas do patchwork para a concepção do todo. Lembra-nos Deleuze: “o rosto não age aqui como individual, é a individuação que resulta da necessidade de que haja rosto (...) agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rostos, outros não” (Deleuze, 2015, p. 47).

Retomamos tais aspectos para problematizar essa nova vida expressa pelo movimento do objeto encarnado. Objeto que pulsa e respira gerando novas percepções para o design e para a arte. O devir Design-Arte é o movimento de nascimento do corpo-rede no qual o gesto pulsante anuncia o rizoma, relacionando delicadamente a história, a cultura e os corpos.

A partir da performance *Corpo Presente* (2018), discutiremos a energia sonora do objeto Casulo, uma rede que se faz *ouvir*, isto é, de um objeto que une dois sentidos: a visão e a audição. A rede é um corpo sem órgãos que se constrói pela sonoridade dos movimentos do bailarino, pela paragem do movimento corporal, pelo devaneio de cores que nos levam a pensar o passado colonial da cultura brasileira.

## I. Casulo: Pelos Gestos de um *Corp'Outro*

O mais profundo é a pele.

*Paul Valéry*

Encontramos em Deleuze (1988) a ideia de efeitos da superfície, que nos leva a enxergar a transformação das coisas sob outra perspectiva. Para Deleuze (1988, p. 5), os corpos das coisas (objetos e os demais seres vivos) são causas uns para os outros, logo, a relação que se estabelece entre esses agentes são acontecimentos. Para Deleuze, esse acontecimento de

transformação é como um cristal (tal como o reflexo de um espelho ou como a superfície de uma reprodução imagética). Deleuze sugere pensarmos no espelho de Alice, de Lewis Carroll, como um acontecimento próprio ao devir. Pois a superfície acolhe a construção de sentido de tais mudanças: os corpos incorporais. Por isso, todo movimento de devir de um corpo que se transforma em um outro implica, igualmente, uma mudança ética, quer dizer, a mudança da essência das coisas. A transformação desses corpos e dos objetos pelo devir é um acontecimento que efetua a passagem do real para o simbólico, do histórico para o mítico, da criação para a fabulação.

A intercorporalidade designa as correspondências e os sentidos desencadeados pelas relações que estabelecemos com as coisas: “O sentido não existe fora da proposição (...) trata-se da coexistência de duas faces (...) o sentido é o exprimível (...) qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido” (Deleuze, 1974, p. 23). A *profundidade da pele* é uma alegoria utilizada por Deleuze para pensar todo e qualquer acontecimento de criação.

O designer Rodrigo Almeida concebe a performance Corpo Presente (Figura 1), utilizando como dispositivo o objeto de design intitulado Casulo. Tal objeto é uma rede cuja inspiração advém dos Parangolés do artista Hélio Oiticica. As redes na obra de Oiticica recebiam uma significação singular, pois elas estavam relacionadas à incorporação, ou seja, à encarnação do corpo na obra. Almeida afirma: a “Rede-casulo é como a semente que nos leva para um momento de interiorização e compreensão do próprio corpo no espaço cotidiano. É nascimento de um novo indivíduo que explode e eclode” (Almeida, 2020, p. 5) e complementa: a rede é um objeto atávico, mutante e protetor. O conceito do trabalho é, segundo Almeida, a incorporação dos gestos do objeto enquanto roupa e o movimento do corpo fomentando desse modo o sentido da rede. Enredar-se seria portanto restituir ao objeto a possibilidade de seu devir ora como roupa ora como rede.



**Figura 1.** Casulo, Almeida e Fukushima, dimensões variadas, couro textura crocodilo, algodão de tear manual, seda e manta acrílica, (PA+3), Galeria Nicoli, São Paulo. Fonte: Acervo Rodrigo Almeida.

A rede vincula-se ao artefato vernacular da cultura brasileira e permite a Almeida investigar a estética do corpo, do objeto e do gesto, vinculando-se a outras narrativas. Como consequência, cria um outro vocabulário, por meio de apropriação e ressignificação. A força da fusão do objeto com o corpo eclode em novas possibilidades que deslocam o design de seu lugar estabelecido para outros territórios, nesse caso, o campo da arte. Esse deslocamento possibilita ao espectador experimentar o sensível a partir da imagem. Como afirma Coccia (2010, p. 44), o espírito e a cultura de um povo podem se produzir somente nessa atividade de emissão do sensível. Almeida evidencia a partir do sensível a fusão da cultura brasileira com outras referências, procurando desenvolver uma linguagem híbrida. A partir de um novo vocabulário para o design brasileiro, ele intenta lançar um manifesto por uma poética intercorporal, no qual se articulam os corpos e as coisas.

## II. A Pele como *Intermezzo* das Coisas

O pensamento do rizoma estaria no início do que chamo de uma poética da relação, segundo a qual toda identidade se estende em relação ao Outro.

Edouard Glissant

O objeto Casulo questiona noções universais do significado de vestir no que concerne ao vestuário funcional. Ademais, ele também questiona a utilidade da rede enquanto mobiliário destinado ao repouso do corpo. A confecção da matéria pela técnica do patchwork aponta para a leitura simbólica das texturas que, à maneira de Deleuze e de Guattari, manifestam o sentido da multiplicidade do rizoma. Nesse sentido, a justaposição dos extratos tem dimensão topológica, as texturas da pele animal, da trama do algodão e da tecedura do tear manual manifestam as práticas ameríndias anteriores à chegada dos europeus.

A multiplicidade dos materiais na superfície rompe com as hierarquias de valores e com as classificações relacionadas às práticas do artesanato e do projeto em design. Trata-se, nesse caso, de examinar o patchwork como uma alegoria das alianças culturais entre a América Latina e Europa. A rede de Almeida nos remete aos conflitos entre a modernidade e a tradição que configuram a nossa topografia geocultural. O casulo é portanto o *intermezzo* que configura a relação entre espaço e tempo, suscitando os conflitos da colonização e os desafios de romper com tais fluxos pelo processo crítico e memorial do pensamento decolonial. Na cultura brasileira a rede é responsável pelo repouso e relaxamento de seus usuários, mas na leitura de Almeida ela adquire movimento e lirismo surreal. A partir dessa liberdade formal, ele cria um novo vocabulário integrando o objeto à roupa, a roupa ao mobiliário e o mobiliário ao corpo. Por intermédio da linguagem do patchwork, ele encontra uma superfície fecunda para colocar em questão o nascimento e a morte, o móvel e o imóvel, os limites e as fronteiras.

O projeto desenvolvido por Rodrigo Almeida (2018) evidencia não somente a experiência relacional no design, mas também revela o acontecimento-devir entre realidade e simulacro com a rede se apresentando como um objeto atávico, mutante e protetor. Retomando

Glissant (1990, p. 23), podemos dizer que é por intermédio do objeto rede que efetua-se o rizoma. É a partir do estilo, que se configura em seu trabalho pela poética da relação, que nós podemos pensar no aspecto identitário. A dimensão intercorporal efetuada pelo hibridismo de materiais e pela interação com o usuário, tende a colocar em xeque a tradicional oposição entre o colonizador e o colonizado. O que encontramos em seu trabalho é, de certo modo, semelhante à proposição de Glissant. A poética da relação é, portanto, reconhecer a diferença que nutre o encontro entre os fragmentos, as texturas e os intervalos, tal como discutimos em nosso artigo: o *intermezzo*.

Esse intervalo no qual a diferença entre as partes é ressaltada resultado movimento dos materiais na superfície. Eles são, como dissemos anteriormente, a alegoria do acontecimento do devir. Para Germano (2018), o corpo ativado de cada bailarino tem o papel crítico de pensar a relação com os materiais, eles revelam o quanto os corpos dos objetos também são prenhes de vida. Eles são corpos vivos, flexíveis, mutantes e com limites. Foram eles que aqui ditaram as regras para o nascimento de novos móveis que nasceram com alma, com corpos presentes. Pode-se dizer que com a performance, a rede foi projetada para modificar a forma como nos relacionamos com o espaço e para propor a possibilidade de um outro deslocamento no espaço.

## Considerações finais

Como vimos em nosso artigo, o projeto de Almeida (2018) possui uma autonomia que se constitui como expressão performativa da pele porque a rede é utilizada como um dispositivo corporal. Nessa instância relacional, inicia-se uma multiplicidade de experiências alicerçada por gestos processuais. Eles são um convite para nos movimentarmos, dançarmos e dialogarmos. O objeto rede remete à ideia de casulo porque desvela o ser em devir. A performance cria uma experiência poética que transcende os limites entre o design e a arte. Como consequência, emerge a linguagem do Design-Arte, a partir do qual o usuário vivencia novas interpretações e sensações estéticas. O devir como o acontecimento da obra leva-nos a pensar os corpos e os objetos a partir das relações, não o inverso. Como resultado, há uma sensibilização dos corpos como um acontecimento –feito, tal como apresentamos por intermédio dos conceitos de Deleuze (1974). Nele, a matéria da superfície(in) forma a poética que fornece ao usuário o sentido da pele das coisas.

## Referências

- Almeida, R. (2020). @rodrigoalmeidastudio. [Perfil do Instagram]. Instagram. 17 set. 2020, em <https://www.instagram.com/rodrigoalmeidastudio/>
- Deleuze, G. (1974). *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2011). *Mil Platôs*. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34.

- Deleuze, G. & Guattari, F. (2015). *Mil Platôs*. Vol.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34.
- Germano, B. (2018). *Corpo Presente*. São Paulo. Galeria Nicoli, em: <https://galerianicoli.com>
- Glissant, E. (1990). *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Valéry, P. (1979). *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Arcádia.
- Valéry, P. (1932). *L'Idée Fixe. L'Oeuvre III*. Paris: La Pléiade.
- Valéry, P. (2011). *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.

---

**Resumen:** La piel de las cosas: de la poética intercorporal a la experiencia del design. El artículo examina cómo la relación intercorporal plantea interrogantes sobre la experiencia del devenir en design. La acción *Corpo Presente* (2018) de Rodrigo Almeida problematiza la co-presencia. El estudio investiga la construcción de significados conceptuales desencadenados por el cambio en las relaciones significativas de usos y funciones. Retomaremos la noción de *intermezzo* de Gilles Deleuze para pensar el evento como una experiencia en design. Investigaremos la transfiguración de la piel de los cuerpos y la superficie de los objetos como una nueva experiencia estética en Design-Arte.

**Palabras clave:** Diseño-Arte - Experiencia - Evento - Piel - Intercorporal.

**Abstract:** The Skin of Things: From Intercorporeal Poetics to Design Experience. The article examines how the intercorporeal relationship raises questions about the experience of becoming in design. The action entitled *Corpo Presente* (2018) by Rodrigo Almeida problematizes copresence. The study investigates the construction of conceptual meaning triggered by the change in the significant relationships of uses and functions. We will resume Gilles Deleuze's notion of *intermezzo* to think of the event as an experience in design. We will investigate the transfiguration of the skin of bodies and the surface of objects as a new aesthetic experience in Design-Art.

**Keywords:** Design-Art - Experience - Event - Skin - Intercorporal.

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

---

Fecha de recepción: diciembre 2020

Fecha de aprobación: febrero 2021

Fecha publicación: marzo 2021

## Reproponer el cuero desde una perspectiva de diseño sostenible

Camilo Ayala-García <sup>(1)</sup> y Christiaan Job Nieman Janssen <sup>(2)</sup>

---

**Resumen:** La fabricación del cuero es considerada una de las prácticas más contaminantes del estado actual industrial. Exploraciones provenientes de diferentes disciplinas para producir alternativas más sostenibles están surgiendo de forma global. En el campo del Diseño, esto se ha convertido en un aspecto fundamental a ser considerado durante el desarrollo de productos. El siguiente artículo busca presentar una metodología de investigación aplicada a un curso de diseño, donde los diseñadores son llamados a encontrar alternativas más circulares desde una perspectiva material. Los diseñadores son invitados a trabajar de la mano con artesanos locales, con el fin de intercambiar conocimientos y proponer una oportunidad viable de proyecto.

Cuatro proyectos son presentados para evidenciar las diversas aproximaciones que emergen cuando el conocimiento de diseño se combina con el conocimiento artesanal. Este ejercicio sienta las bases para producir escenarios en los que diseñadores de producto entienden como buscar alternativas para utilizar un material tan deseado por sus propiedades y cualidades, pero con un alto impacto medioambiental. Siguiendo este método, los diseñadores pueden encontrar nuevas alternativas para el desarrollo de productos, y los artesanos a su vez, pueden innovar en sus técnicas de producción para competir en los mercados locales.

**Palabras clave:** Materiales para el Diseño - Sostenibilidad - DIY-Materials - Educación en Diseño.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 40-41]

---

<sup>(1)</sup> Departamento de Diseño, Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia.

<sup>(2)</sup> Departamento de Diseño, Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia.

## 1. Introducción

El cuero ha sido una fuente de intercambio comercial desde el comienzo de la domesticación de algunas especies por los seres humanos. Durante siglos la gente ha dependido del cuero para protegerse de temperaturas extremas, adornarse o amoblar sus hogares. El comercio de pieles de vaca y el valor que representa se han convertido en un activo y un material comercial durante siglos (Baker, 2018). Este problema es aún más sustancial en América Latina. Los españoles llegaron a las Américas, implantando el comercio de pieles criando hordas de ganado en las vastas áreas de los nuevos territorios (Crosby, 1972). La región de los llanos en Colombia y Venezuela ha sido una enorme fuente de producción ganadera debido al enorme territorio sabanero. En esta región, como muchas otras en el mundo, los subproductos del cuero son parte del ingreso de un agricultor-ganadero junto con la producción de carne.

Colombia se encuentra en el cuarto lugar de producción latinoamericana de cuero contando con un 1% de la producción industrial local y generando casi el tres por ciento de sus empleos. Exporta USD 73,4 millones anuales (Procolombia, 2015). En Colombia, como muchos otros países, la fabricación de cuero depende principalmente de una red de artesanos calificados y pequeños empresarios (Acicam, 2019) en lugar de grandes plantas de fabricación industrial. Las marcas de marroquinería confían en la externalización de la fabricación de cuero a esta red, que se extiende en particular barrios dedicados a estas actividades, mientras la marca invierte *inhouse* en los otros pasos del proceso a partir del diseño, la investigación de tendencias, y la conceptualización, la comercialización y logística, posicionamiento de marca y *retail*.

Los artesanos se convierten en un elemento clave entre el diseño de un concepto y la comercialización de un producto terminado. En algunos casos, el artesano comercializa pequeñas producciones similares a las desarrolladas para una empresa en particular pero dirigidas a un público diferente y a precios más bajos.

La fabricación de cuero es considerada una de las prácticas más contaminantes del estado industrial actual. Muchas de sus materias primas para el procesamiento de las pieles se convierten en residuos y contaminan los sistemas de aire y agua en el entorno circundante de la planta de producción (Joseph & Nithya, 2009). Además, la fabricación de productos como zapatos, accesorios, ropa y muebles descartan grandes cantidades de cuero según el diseño, sin aprovechar los bordes de las pieles o incluso cicatrices o marcas adquiridas durante la vida del animal.

La mayoría de las curtiembres que suministran pieles para la industria del cuero en el área metropolitana de Bogotá se encuentran en la cuenca superior y la cuenca media del río Bogotá. En ambos casos, la mayoría está vertiendo las aguas residuales de la curtiembre a los ríos (Río Bogotá y su afluente Río Tunjuelito). Como resultado, la parte media del río Bogotá ha sido declarada como parte muerta, ya que no presenta ningún tipo de vida macrobiótica (Díaz-Casallas et al., 2019).

Este artículo tiene como objetivo presentar alternativas para abordar el impacto negativo de este material tan demandado a nivel local. A través de una perspectiva de diseño sistémico, se plantea un taller creativo para estimular a los diseñadores a encontrar alternati-



vas a la producción de cuero, mirando hacia una práctica más circular (Macarthur, 2013; Sillanpá & Ncibi, 2019).

## 2. Método

Los datos de este estudio se extraen de una colaboración entre estudiantes de diseño y artesanos del cuero. Este objetivo se fija como estímulo para motivar a los diseñadores a valorar la experiencia de los artesanos y desarrollar juntos una idea de diseño. Comprender el cuero desde una perspectiva artesanal con una visión global del problema de la producción de cuero permite a los diseñadores proponer soluciones creativas para el futuro de la industria.

El enfoque metodológico del curso se basó en el esquema de doble diamante para la innovación (Design council, 2019). Es una práctica común en la investigación en diseño. Permite momentos iterativos de divergencia y convergencia, abordando algunos de los problemas sociales, económicos y ambientales más complejos a lo largo del proyecto. Este enfoque permitirá a los diseñadores comprender el contexto y proponer alternativas con la ayuda de los artesanos.

**Primera etapa:** primera divergencia. El material para empezar; Cuero. Comprender los orígenes, la relevancia en la cultura material humana, las aplicaciones y también la importancia en el desarrollo de las sociedades post-coloniales latinoamericanas, donde a través de la influencia de los españoles en el territorio y el establecimiento de la producción de pieles como productos comerciales para los mercados europeos, se establecieron las bases para la producción local de cuero.

**Segunda etapa:** primera convergencia. Las artesanías. Como se ha visto anteriormente, la industria del cuero, particularmente en el hemisferio sur, trabaja en un entorno tradicionalmente de baja tecnología. El proceso de curtido, teñido, acabado y fabricación es una habilidad bien conservada de los artesanos que trabajan con el material. Se pidió a los estudiantes que se conectaran con los artesanos para explorar sus técnicas y productos específicos, aprender y centrarse en un área particular de la industria.

**Tercera Etapa:** segunda divergencia. Nuevas ideas sobre la elaboración de cuero. Una vez que los diseñadores entienden tanto los orígenes como los procesos en torno a la fabricación del cuero en el estado actual de la técnica, proponen alternativas para mejorar el estado del arte, abordar los problemas de sostenibilidad y trabajar con el material con un enfoque experimental. Los artesanos, en muchos casos, fueron asesores en esta etapa.

**Cuarta Etapa:** segunda convergencia. Desarrollo de productos con artesanos del cuero. En esta etapa, la colaboración entre el diseñador y los artesanos fue crucial. Como el experto artesano recibe información sobre nuevas posibilidades de trabajo con cuero, puede ma-

terializar la idea rápidamente gracias a su *know-how*. La colaboración con los artesanos se mantuvo para desarrollar y refinar los diseños y hacer prototipos de alto nivel.

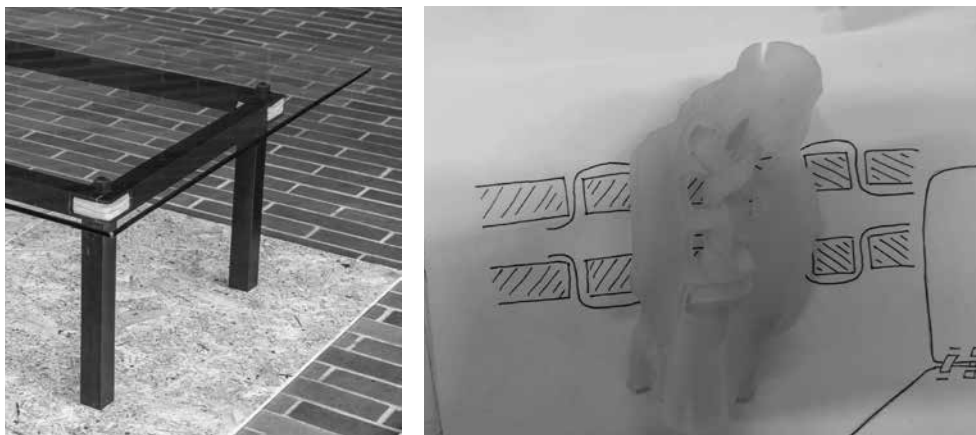
**Etapa final:** comprensión de los efectos del proyecto en la industria. Este último paso fue crucial al final del proyecto. Requiere un análisis crítico tanto de los diseñadores como de los artesanos sobre las posibilidades de aplicación de los materiales y técnicas utilizadas, al igual que las visiones para un posible enfoque de mercado. El cálculo del ahorro de materiales, las nuevas tintas y tintes, el tiempo de fabricación y los nuevos estándares de calidad fueron parte de la discusión a tener en cuenta. Un factor importante fue también un análisis de sostenibilidad hecho para cada propuesta.

### 3. Nuevas posibilidades de cuero

De un total de nueve proyectos como resultados del curso, cuatro se describen en este artículo. La selección se basa en la calidad de las ideas, la sinergia con los artesanos y los caminos co-creativos que surgieron durante las etapas. Es esencial destacar que este artículo tiene como objetivo resaltar las formas exitosas de esta experimentación para replicar el método al trabajar con este tipo de materiales. Aunque consideramos que es esencial presentar tanto éxitos como fracasos de los diferentes enfoques que tuvieron los diseñadores y artesanos, en este artículo nos concentraremos en las conexiones más fructíferas entre ambas partes, ya que es allí donde surgen los procesos más innovadores. Algunos elementos críticos en torno a los errores de la relación se resaltarán en la discusión.

**Carnaza.** Este proyecto propone la experimentación con la piel cuando se seca y se limpia pero sin el proceso de curtido. Los diseñadores encontraron propiedades físicas y cualidades experienciales que vale la pena explotar durante las cinco etapas cuando trabajan con el material sin un proceso de teñido. La flexibilidad cuando está fresco, la dureza cuando se seca. El material es utilizado en nudos y látigos por vaqueros, y estas propiedades se convirtieron en temas de desarrollo por parte de los estudiantes. Ver el cuero de piel cruda, no como el material principal en un producto, sino para usarlo en una función particular, los llevó a diseñar un proceso de anudado útil en el campo del mobiliario. La materia prima es rígida, pero se puede suavizar mojándola. Secándose nuevamente, se convierte en un material rígido. Usarlo como elemento para unir diferentes piezas de madera en forma de nudo, hace una unión formidable a medida que se seca y se encoge, apretando el nudo.

El propósito de sostenibilidad de este proyecto era encontrar aplicaciones útiles de cuero crudo, que es cuero que no necesita un procesamiento muy tóxico como en otras pieles. La ampliación del método de anudado tradicional hacia el diseño de muebles (de gama alta) abre una nueva perspectiva para este material, principalmente conocido por sus usos baratos y tradicionales (Figura 1).



**Figura 1.** Uniones de piezas de mobiliario hechos con carnaza.

**Tinte Vegetal.** Este proyecto propone la experimentación con tintes de origen natural. Los diseñadores encontraron diferentes alternativas de color en las que verduras como zanahoria y remolacha se utilizan para teñir el cuero reemplazando los métodos más tóxicos como el curtido de cromo. El proceso de diseño se centró en llegar a una gama de colores robusta y estética que haría que el curtido vegetal fuera deseable para productos de diseño de alto nivel. La gama de colores de este grupo se desarrolló con ingredientes naturales creando una paleta de amarillos a rojos, que funciona de forma independiente combinándose en *degradé*, lo que permite hacer productos de cuero con colores que cambian de un extremo al otro.

El proceso de curtido vegetal no es ampliamente implementado por ser más costoso y menos duradero que el proceso de curtido tradicional, sin embargo, encontrar aplicaciones con estos colores vibrantes lo hace más interesante como proceso para explorar. En escalas más grandes, el proceso de curtido vegetal puede ser más barato y perfeccionado a nivel de durabilidad (Figura 2).

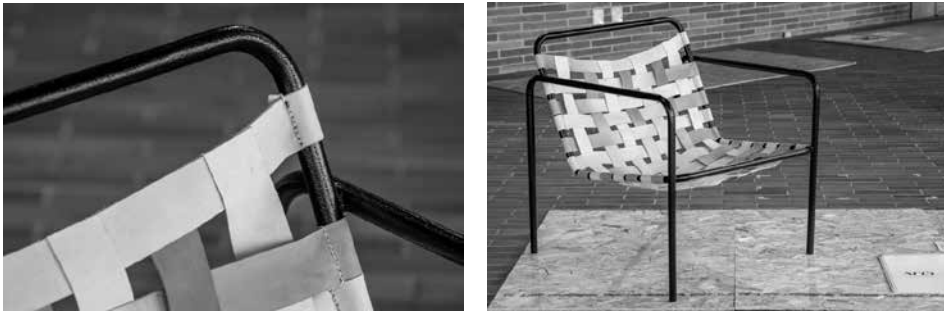


Figura 2. Mobiliario realizado con tiras de tinta vegetal.

**Joyería con cuero.** Este proyecto propone la experimentación del cuero como material de alta gama para aplicaciones a pequeña escala. Uno de los problemas medioambientales encontrados en la primera etapa, fue el proceso de corte en muchos productos de cuero. En este proceso se generan una gran cantidad de tiras de cuero residual que terminan en vertederos de basura. El uso de estas tiras es un desafío, ya que varían en tamaño. Este grupo decide usar el residuo a pequeña escala como una oportunidad de aprovechamiento. Las pequeñas tiras de desecho de cuero se cortan en tiras aún más pequeñas de 1 o 2 mm y se utilizan en la joyería como elementos decorativos. Las joyas ganan una textura colorida junto a los anillos de plata haciéndolos únicos y especiales (Figura 3).



Figura 3. Joyería realizada con tiras de cuero.

**Cuero Malo.** Este proyecto propone utilizar las partes no utilizadas del cuero, que tradicionalmente se tiran a la basura por contener cicatrices y marcas. La industria del cuero considera las cicatrices y marcas de vida o las marcas de los propietarios del ganado, elementos a evitar dado que puede arruinar la uniformidad y calidad de un producto. Los diseñadores encontraron que la cantidad de material descartado con estas características es tan abundante que se puede utilizar con otro propósito. Los diferentes parches de cuero se aplican creativamente a la ropa y accesorios para resaltar las diversas cicatrices que las personas tienen durante su vida. Un enfoque de personalización puede permitir a los clientes seleccionar la parte del cuero y la posición de la prenda donde puede resaltar el lugar de una cicatriz o una marca. Este grupo trabajó de la mano con un grupo de personas que habían padecido cáncer o habían tenido algún tipo de accidente, descubriendo una oportunidad para crear prendas personalizadas ubicando el parche de cuero en el lugar donde se encuentra la cicatriz de la persona. Esta aproximación de proyecto permitió desarrollar prendas únicas para sus usuarios y le ayudaron a su vez a exhibir de manera diferente, algo que antes les causaba pena (Figura 4).



**Figura 4.** Ropa realizada evidenciando cortes de cuero con marcas y cicatrices.

#### 4. Discusión

Este estudio empírico presentado, muestra un conjunto de proyectos de diseño utilizando nuevas posibilidades para el cuero como material. Los resultados de los estudios apoyaron

la afirmación de que, con una colaboración cruzada entre diseñadores y artesanos, una vía creativa de materiales DIY puede proponer alternativas para el desarrollo de nuevos productos (Rognoli et al., 2015; Ayala-García & Rognoli, 2019). Uno de los hallazgos más importantes de este estudio es que el uso de los residuos que tradicionalmente desecha la industria del cuero, cuando son transformados creativamente, pueden ampliar el espectro de uso. El estudio también reveló cómo el enfoque de especulación de un diseñador puede desarrollar alternativas a los problemas industriales de manera creativa cuando se guía a través de una serie de métodos y estímulos teóricos. Adicionalmente, al interactuar e iterar con artesanos cualificados, los conceptos de diseño propuestos se transforman en productos a medida que el artesano experimentado comparte su conocimiento y mejora sus técnicas para lograr el reto deseado.

Otro elemento interesante a resaltar, es la motivación de los estudiantes de diseño a través de la investigación sobre el material. Al principio, los estudiantes se sintieron obligados a investigar una temática que no era de su particular interés. Profundizando en el material, con sus ventajas, problemas ambientales y propiedades, poco a poco fueron cambiando su perspectiva hacia el proyecto. Durante el proceso, los estudiantes de diseño comenzaron a enamorarse del material. Empezaron a proponer alternativas para abordar las cuestiones que, a su juicio, no eran de interés. Una vez que los estudiantes conocen a los artesanos y presentan su nuevo enfoque material, los dos mundos se encuentran. La forma tradicional de trabajar del artesano mezclada con la mentalidad del diseñador se une para generar un trabajo novedoso. Comenzó así una transmisión de aprendizaje bidireccional. Aunque el co-diseño no funcionó bien en todos los proyectos, había una contaminación del conocimiento. Los proyectos que tuvieron éxito fueron los que pudieron desarrollar una relación entre las partes. Tanto los artesanos como los diseñadores estaban dispuestos a compartir experiencia y terreno en ambos lados de esta relación buscando siempre la oportunidad del proyecto. Por parte del artesano, hubo siempre interés en una técnica particular o un desarrollo material que pudiera proporcionar una alternativa de negocio y una ventaja competitiva sobre sus vecinos artesanos. Por parte del diseñador, la comprensión de las técnicas y el *know-how* del artesano amplía las posibilidades para desarrollar un camino profesional centrándose en proyectos particulares relacionados con el material. Este es uno de los hallazgos de la investigación en materiales auto producidos o DIY. El diseñador se especializa en su camino profesional cuando adquiere un cierto grado de conocimiento sobre un material particular o técnica de fabricación.

## 5. Conclusión

Hasta ahora, varias investigaciones se han centrado en la reducción de residuos de cuero desde una perspectiva industrial (Rosu et al., 2017; Moktadir et al., 2018). Los diferentes académicos están centrando la atención en la reducción de productos químicos, el tratamiento del agua y cuestiones relacionadas con el curtido del cuero. Estos enfoques son de extrema importancia, sin embargo, exigen un alto costo de infraestructura, y pueden ser difíciles de implementar a corto plazo, aún más en un país como Colombia donde la

infraestructura para la gestión de desechos es ineficiente. El desarrollo de una nueva alternativa de material con un enfoque de diseño ha llevado a replantear el mismo, incluso teniendo en cuenta lo que la industria descarta. Esto abre otra vía alternativa para abordar los problemas del cuero desde una perspectiva creativa. Los diferentes proyectos propuestos sirven para difundir otra forma de trabajar con el cuero y mostrar a los artesanos las posibilidades ocultas en el estado actual de los procesos industriales. La relación entre diseñadores y artesanos es fructífera pero no cómoda al menos en este gremio local. No obstante, cuando se mezclan de manera creativa pueden proponer caminos innovadores y medioambientalmente positivos.

## Reconocimientos

Queremos agradecer a los estudiantes de diseño de E6 por abarcar el proyecto con tanta pasión, a los artesanos del barrio Restrepo de Bogotá que abrieron las puertas a los diseñadores y co-crearon. A José David Restrepo por el apoyo durante el taller.

## Referencias

- Acicam (2019). *Como va el sector*. Available at: <https://acicam.org/download/como-va-el-sector-diciembre-2019-2/> (retrieved 20.10.20).
- Ayala-García, C. & Rognoli, V. (2019). The Materials Generation. In L. Rampino, I. Mariani, (Eds). *Advancements in Design Research*. Milano: Franco Angeli.
- Baker I. (2018). Leather. In: *Fifty Materials That Make the World*. Springer: Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-78766-4\\_22](https://doi.org/10.1007/978-3-319-78766-4_22)
- Crosby, A. (1972). *The Columbian Exchange. Biological and cultural consequences of 1492*. Westport: Greenwood Press.
- Designcouncil (2019). *What is the framework for innovation? Design Council's evolved Double Diamond*. Available at: <https://www.designcouncil.org.uk/news-opinion/what-frame-work-innovation-design-councils-evolved-double-diamond> (retrieved 20.10.20).
- Díaz-Casallas, D. M.; Castro-Fernández, M. F.; Bocos, E.; Montenegro-Marin, C. E. & González Crespo, R. (2008). Bogota River Water Quality Assessment Based on the Water Quality Index. *Sustainability* 2019, 11, 1668.
- Joseph, K. & Nithya, N (2009). Material flows in the life cycle of leather. *Journal of Cleaner Production* 17 (2009) 676-682
- Macarthur, E. (2013). *Towards the Circular Economy: Opportunities for the Consumer Goods Sector*. Ellen MacArthur Foundation, Cowes, United Kingdom.
- Moktadir, M. A.; Rahman, T.; Rahman, M. H.; Ali, S. M. & Paul, S. K. (2018). Drivers to sustainable manufacturing practices and circular economy: A perspective of leather industries in Bangladesh. *Journal of Cleaner Production*, 174, 1366-1380. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2017.11.063>

- Procolombia (2015). *Leather Manufacturing. The Colombian Leather Manufacturing Conquers the International Market*. Available at: <https://compradores.procolombia.co/en/explore-business-opportunities/leather-manufacturing> (retrieved 20.10.20).
- Rognoli, V.; Bianchini, M.; Maffei, S. & Karana, E., (2015). DIY Materials. *Materials and Design*, 86(2015), 692-702.
- Rosu, L.; Varganici, C.; Crudu, A.; Rosu, D. & Bele, A. (2018). Ecofriendly wet-white leather vs. conventional tanned wet-blue leather. A photochemical approach. *Journal of Cleaner Production*, 177, 708-720. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2017.12.237>
- Sillanpää, M. & Ncibi, C. (2019). *Getting hold of the circular economy concept*. The Circular Economy. Amsterdam, Academic Press. pp. 1-35. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-815267-6.00001-3>

---

**Abstract:** The manufacturing of leather is considered one of the most polluting practices of the current industrial state. Exploration from different fields to create more sustainable alternatives are arising worldwide. In the Design field, this has also become a fundamental aspect of being considered while developing products. The following article aims to present a research methodology applied to a design course where designers are challenged to find more circular alternatives from a materials perspective. Designers are invited to work hand in hand with local artisans to exchange knowledge and propose a viable opportunity. Four projects are presented to understand the different approaches when design knowledge is combined with crafts knowledge. This exercise sets a scenario for product designers to understand how to search for alternatives to a highly demanded material desired by its properties and qualities but with a high environmental impact. By following this method, designers can find novel alternatives to products, and artisans can innovate in their production techniques to compete in the local markets.

**Keywords:** Materials and Design - Sustainability - DIY-Materials - Design Education.

**Resumo:** A fabricação de couro é considerada uma das práticas mais poluentes do atual estado industrial. Explorações de diferentes disciplinas para produzir alternativas mais sustentáveis estão surgindo globalmente. Na área de Design, isso se tornou um aspecto fundamental a ser considerado no desenvolvimento de produtos. O artigo seguinte procura apresentar uma metodologia de investigação aplicada a um curso de design, onde os designers são chamados a encontrar alternativas mais circulares do ponto de vista material. Os designers são convidados a trabalhar em conjunto com os artesãos locais, a fim de trocar conhecimentos e propor uma oportunidade de projeto viável.

Quatro projetos são apresentados para mostrar as diferentes abordagens que surgem quando o conhecimento do design é combinado com o conhecimento do artesanato. Este exercício lança as bases para a produção de cenários nos quais os projetistas de produtos entendam como encontrar alternativas para usar um material tão desejado por suas propriedades e qualidades, mas com alto impacto ambiental. Seguindo este método, os designers podem



encontrar novas alternativas para o desenvolvimento de produtos, e os artesãos, por sua vez, podem inovar suas técnicas de produção para competir nos mercados locais.

**Palavras chave:** Materiais para Design - Sustentabilidade - Materiais DIY - Educação em Design.

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

---



# Islas de diseño: 3Re, una versión de sostenibilidad aplicada a pequeñas y medianas empresas fabricantes de calzado en la provincia de Tungurahua - Ecuador

Edisson Viera Alulema <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** En esta época de crisis e incertidumbre el Diseño debe plantear en presente y futuro un pensamiento de reflexión desde su accionar intermediario entre las perspectivas de ciencia, tecnología, economía, producción y ecología. Los nuevos escenarios del crecimiento global plantean un marco de estructura cultural desde lo proyectual hacia el mundo real en la asociatividad objeto-usuario-naturaleza, esta perspectiva planifica el bienestar de la sociedad, bajo el enunciado sostenible de la Comisión Brundtland (1987). La satisfacción de necesidades se argumenta en los discursos económicos desde dos enfoques: desarrollo y sustentabilidad. La argumentación de la sustentabilidad tiene dos dudas razonables: un crecimiento antieconómico debido a un crecimiento infinito en un sistema finito, y por otro lado la desigualdad social en la distribución de riqueza. Esta propuesta de **Islas de Diseño** rompe rutinas hacia formas más colectivas desde la innovación social, sincronizando el interés individual, social y ambiental en las 3Re: Re-descubrir, Re-organizar, Re-ingeniarse.

Las Islas de Diseño establecen espacios de certidumbre mediante un modelo de diseño sostenible para mejorar calidad de vida desde la gestión de la innovación social en los sistemas de producción a través de la solución de problemas y la creación de sentido, hacia una ecología de relaciones entre personas y su entorno.

A partir de este contexto proponemos las 3Re como enfoque en las pequeñas y medianas empresas manufactureras de calzado en la provincia de Tungurahua en la que se manufactura el 70 % del calzado ecuatoriano y representa una producción de alrededor de 19 millones de pares de zapatos en 2016.

**Palabras clave:** diseño sostenible - desarrollo sostenible - sostenibilidad - economía circular - economía creativa.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 51-52]

---

<sup>(1)</sup> Universidad Técnica de Amabato (Ecuador).

## Introducción

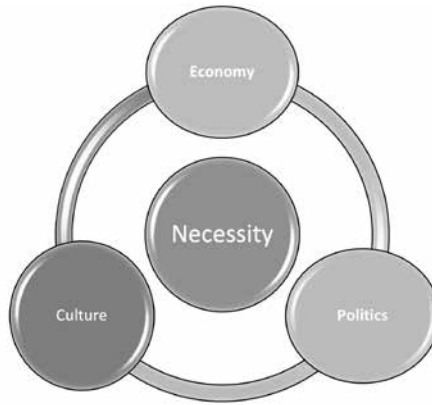
En este contexto socioeconómico, la globalización ha ido superando períodos turbulentos llenos de dudas e incertidumbre, producto del constante cambio tecnológico. En este amplio y diverso horizonte contemporáneo, se estructura un mapeo real y virtual, repleto de datos de diversos campos en los que el diseño representa una disciplina coyuntural en los procesos productivos. En esta época, el desarrollo se ha basado en el crecimiento productivo, la industrialización y la mejora de la calidad de vida a través de la democratización del consumo (Bonsiepe, 1999).

El diseño adquiere una función esencial en tiempos de crisis, ya que integra la ciencia y la tecnología en la elaboración de objetos de la vida cotidiana considerando la asociación objeto-usuario. Con esta perspectiva, el modelo de desarrollo planifica el bienestar de la sociedad. Las declaraciones de la misma son principalmente sobre Desarrollo Sostenible originadas en la Comisión Brundtland: “Una que satisfaga las necesidades de la generación actual sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer las suyas propias” (Brundtland, 1987).

La satisfacción de las necesidades de las generaciones transformadas de los consumidores se argumenta en los discursos económicos desde dos enfoques: de un lado el desarrollo y, para complementar, la sostenibilidad. Estas dos definiciones son difíciles de conciliar debido a su ambivalencia y complementariedad. Por sostenibilidad entendemos que la utilidad debe mantenerse en el tiempo y que no debe disminuir para las generaciones futuras. El desarrollo se entiende como el crecimiento de la sociedad teniendo en cuenta la integración económica en el proceso de globalización a través del libre mercado y la movilidad de capitales. Por otro lado, Canale, (2009) sostiene que la posibilidad de sostenibilidad es indefinible porque no se puede sostener desde el lado económico.

La argumentación de la sostenibilidad en el crecimiento global según Herman Daly, tiene dos dudas razonables. El primero, los límites ecológicos transforman el crecimiento económico en crecimiento anti-económico porque la macroeconomía tiene que considerar un ecosistema finito. En segundo lugar, la existencia de desigualdad social en la distribución de la riqueza, es decir, que el crecimiento no tiene que medirse solo con el valor del PIB (Daly, 2008), además, el contexto social desde la macroeconomía tiene varias consideraciones: 1) la única opción mejorar la calidad de vida es exportar a países ricos en mejores condiciones; 2) el crecimiento excesivo genera el aumento de brechas en los umbrales de riqueza entre países / personas / sociedades; 3) una mayor riqueza implica más contaminación en los productos y menos recursos naturales en los insumos de los procesos productivos; 4) los costos a considerar en esta teoría económica están relacionados con los recursos naturales y la contaminación.

En un mundo globalizado y económicamente integrado, con libre comercio y movilidad de capitales, la rentabilidad se transforma en el principal indicador de las exportaciones. La utilidad, producto de los procesos de fabricación de bienes y servicios exportados y utilizados en el comercio interno, cubren necesidades sociales y deben ser analizados a través de filtros de economía, producción y sociedad de acuerdo con la Figura 1.



**Figure 1.**  
Identification of  
necessities cycle.

La necesidad personal o colectiva identificada en el consumo proviene de la visión de la necesidad cultural en la apropiación de objetos forzados a una identidad en duda (Papanek, 2014). El hombre, desde el inicio de su existencia ha intentado cambiar su entorno con dispositivos que terminan siendo una extensión del cuerpo humano.

La pregunta inicial de la investigación sería: ¿Se están transformando objetivamente las necesidades en productos o servicios? Y si lo son, una segunda pregunta tiene que ser: ¿Cuál es el enfoque de desarrollo con el que se aborda la fabricación e industrialización del producto? En un sistema inestable de oferta y demanda debido a la rápida innovación como producto de la tecnología, prevalecen condiciones de mercado relacionadas con segmentaciones que, en general, tienen una falta de estructura de la investigación con objetivos poco claros y mala metodología. En el caso del diseño, es más un producto de las creencias del diseñador que una metodología disciplinaria real.

Se presentan dos enfoques económicos: por un lado, desde la economía lineal un ideal de usar-tirar que considera en el pasado, presente y futuro un desarrollo desequilibrado y un pensamiento de crecimiento desorganizado en un ecosistema que se consideraba infinito (Figura 2).



**Figure 2.** Linear  
economy.

Complementariamente, la propuesta de economía circular tiene como objetivo producir (respeto social) - reciclaje (respeto a la naturaleza), teniendo en cuenta las necesidades de las generaciones futuras. En este contexto, el objeto de análisis es el calzado diseñado en la provincia de Tungurahua en CALTU (Cámara del Calzado de Tungurahua). El trabajo de investigación estimará el aporte del diseño sustentable en la economía de Tungurahua, en la que este último jugará un papel importante como uno de los factores de desarrollo junto a la tecnología como aliados en la creación de políticas que promuevan la creación de riqueza y empleo, de origen individual y competiciones grupales.

### **Análisis del sector del calzado en la provincia de Tungurahua - Ecuador, visión de 3Re**

Los enfoques analizados, en primer lugar, abordan el sector del calzado como símbolo de la industrialización de la moda en el proceso de globalización-consumo y cómo afrontan el contexto las pymes fabricantes de calzado en la provincia de Tungurahua. El segundo enfoque proviene del análisis del desarrollo sostenible en el modelo de Design Islands como versión de las 3Res de sostenibilidad.

Las Islas del Diseño son un cambio en la percepción de las nuevas sociedades a partir de una ecología de las relaciones entre las personas y las personas con su entorno. El ecosistema propuesto tiene que sintonizar sistemas productivos basados en una economía social, mediante la aplicación del 3Re: Redescubrir: trabajo colaborativo. Reorganizar: organización colaborativa productor / usuario. Rediseño: soluciones integrales.

En este contexto, definimos al diseño como un agente experto en la transformación de la linealidad a lo circular, creando nuevas formas de trabajo que conduzcan a la actividad productiva. De la dimensión local a la global, en la rutina de un mundo conectado. Estas nuevas formas de vida complementan los intereses individuales, sociales y ambientales hacia la sostenibilidad. El diseño como capacidad humana general incorporada en la solución de problemas es, además, la transición a una estructura de nuevos límites del planeta, formas de comunicación, reducción de brechas y mejora de los usos de la conectividad (Manzini, 2015).

En el Foro Social de Porto Alegre 2011 se proclamó “Otro mundo es posible”. La declaración del escritor indio Ahrundhari Roy en el mismo foro es el núcleo de esta investigación cuando afirma “Otro mundo no solo es posible, sino que está en camino [...]. Si presto atención, puedo escuchar cómo respira”. La idea de un mundo nuevo (Design Islands) será el motor de transformación, siempre que funcione como lucha por un mundo sostenible, a través de un diseño reflexivo y una cultura del diseño que se adapte a la innovación tecnológica y social (Manzini, 2015) .

La economía ecuatoriana se ha caracterizado históricamente por producir y comercializar bienes primarios como estrategia de desarrollo socio-económico-industrial. Este modelo ha demostrado ser insostenible a medio y largo plazo, ya que no responde de forma eficaz en el contexto global. La presencia de un sistema competitivo, fuerte y desigual desde la hegemonía norte-sur en los mercados internacionales, favorece un nuevo modelo basado

en el desarrollo de capacidades endógenas científico-tecnológicas, que revitalizan la innovación y el emprendimiento como objetivo táctico para fortalecer el sector productivo. El desarrollo mundial construido desde una perspectiva colonialista ha llevado a una crisis global que demuestra la imposibilidad de apoyar la extracción. Ese desarrollo formula relaciones de poder y comercio desigual. En este marco referencial de ideas dominantes, el progreso y el desarrollo invisibilizan la experiencia histórica de los pueblos que son la esencia fundamental de la sociedad (SENPLADES, 2009).

El patrón administrativo y demográfico en Ecuador determina que alrededor del 90% de las empresas se ubican en el sector urbano de las capitales de provincia. Asimismo, la escasa diversificación y el proteccionismo histórico del gobierno se establecen como una característica empresarial, lo que hace que los sectores industriales no sean competitivos (Cebrián, 1993).

El escenario económico del sector industrial del calzado según la organización mundial Worldfootwear, determina que el promedio de utilización por persona es de unos tres pares de zapatos al año, la producción mundial es de 23 billones de pares al año de los cuales el 57% se producen en China, lo que lo convierte en el país con mayor fabricación (Ramrattan et al., 2018).

Sobre Ecuador, Worldfootwear ubica al país en el puesto 28 en producción, con 40 millones de pares de zapatos por año. En el ranking de consumo ocupa el puesto 61 con 43 millones de pares al año. En el caso de la exportación, estamos en el lugar 50 con 6 millones de pares (21 millones de USD) enviados a Colombia (63%) y Perú (33%). Las importaciones nos ubican en el lugar 102 con 9 millones de pares de zapatos (63 millones de USD). Los principales países de los que importa Ecuador son China y Vietnam.

Según CALTU, en la provincia de Tungurahua se produce el 65% del total nacional, con 18,6 millones de pares de zapatos. Se puede evidenciar, según un informe, que existe un fácil acceso a materia prima de alta calidad con una aceptación del 74%, y maquinaria calificada con un 71,5%. Entre los años 2016 y 2017, las importaciones de calzado aumentaron a 3 millones de pares, lo que representa un incremento del 35%. La principal consecuencia social de este informe radica en la disminución de la fuerza laboral directa que representa un problema real de equidad económica y social, definido en una disminución de 400 empleos en el período de 2017 a 2018.

Sin embargo, a pesar de los datos estadísticos que reflejan un escenario con indicadores en mercado y materia prima y tecnología relativamente competitivos, existe desacuerdo en el sector industrial con la productividad, reflejada en sus limitados niveles de producción y exportación de producto, transformándolo en un sector que depende de las medidas de protección del Estado ecuatoriano para sobrevivir en el mercado nacional y apenas existen en el mercado global.

### Propuesta: visión sostenible 3Re “Centro de Innovación Tecnológica aplicada al calzado CITCA”

El modelo presentado es parte del trabajo de investigación realizado en la tesis doctoral para el programa en diseño de la Universidad de Palermo, en el escenario descrito, al que aplicaremos la visión de sustentabilidad desde la 3Re de las Islas del Diseño desde el enfoque de economía circular mostrado en la Figura 3.



Figura 3. Economía circular.

1. Definir la necesidad: refiriéndose a los datos estadísticos, se podría plantear la siguiente pregunta: ¿Es posible mejorar la eficiencia productiva del sector del calzado en la provincia de Tungurahua? Con la información recopilada y la estructura conceptual definimos la necesidad de optimizar la productividad del sector del calzado de la provincia de Tungurahua según la Figura 4.

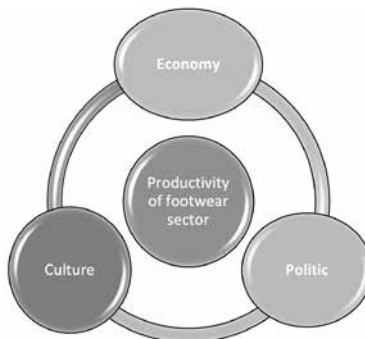


Figure 4. Identification of necessities CITCA.



2. Redescubrir: el trabajo colaborativo tiene que proponerse desde varias perspectivas, en este caso, los actores para optimizar el sistema productivo del calzado se alinean en torno al desarrollo local: Municipio de Ambato, Cámara del Calzado de Tungurahua (CALTU), Técnico Universidad de Ambato.

La Universidad Técnica de Ambato, institución de educación superior con 51 años de existencia y 33 carreras, incluyendo diseño textil y de vestuario; 26 Posgrados que incluyen el Máster en Diseño de Calzado aprobado en 2020. Entre sus mecanismos para atender las necesidades de la sociedad, se encuentran 4 dominios. En este caso utilizaremos el segundo dominio de acuerdo con los planes estratégicos de desarrollo nacional y la adecuación de la economía circular: “Optimización de sistemas productivos, diseño y desarrollo urbanístico; contribuye al progreso tecnológico de la industria en sectores productivos y estratégicos de la región como el cuero y calzado, textiles y confecciones, construcción y metalmecánica, contribuyendo así al mejoramiento de las condiciones de vida, transporte y servicios básicos”.

El proyecto CITCA nace del fortalecimiento de la investigación en diseño, materiales y producción con el fin de fortalecer a las pequeñas y medianas empresas del sector. Los objetivos son encontrar soluciones a problemas del entorno de la empresa en modelos de gestión, procesos productivos e incorporación del diseño en cadenas de valor. En el marco del convenio UTA - CALTU se han realizado dos versiones del Diplomado en Tecnologías y Fabricación del Calzado.

Debido a la falta de desarrollo y consumo del diseño de calzado, CITCA surge como una necesidad de la propuesta del ciclo de identificación de necesidades, para beneficiar a las pequeñas y medianas empresas asociadas a CALTU, enfocado en 4 áreas:

1. Diseño para la creatividad y desarrollo del Observatorio de tendencias en calzado.
2. Modelado para buscar comodidad y calidad de calzado.
3. Producción eficiente y optimizada, hacia un consumo sostenible.
4. Calidad desde una visión global de las cadenas de valor.

El objetivo de CITCA es establecerse como un centro de apoyo al sector del calzado, proponer modelos y herramientas para la evaluación y validación de procesos productivos y creativos, garantizando la calidad de los productos derivados; Se propone una metodología Redescubrir y Reorganizar enfocada a la búsqueda de información sobre el entorno del sector del calzado para tener una percepción de sus necesidades y problemas. En la investigación se aplicarán métodos y técnicas cualitativas y cuantitativas, así como estudios de casos y el método Delphi, para establecer pautas y validez de un modelo de intervención de apoyo al calzado y su metodología de aplicación.

El centro brindará servicios especializados relacionados con los procesos de diseño, modelado, calidad y producción, mediante la implementación de talleres tecnológicos de vanguardia para ofrecer productos y servicios de calidad. Complementariamente, es fundamental la creación de un modelo de intervención de apoyo a las MIPYMES, con un enfoque especializado en el sector del calzado desde la ingeniería, el diseño y la economía. El

más importante es el fortalecimiento de la calidad del producto y la apertura de mercados a través de la intervención del CITCA.

Beneficiará a 75 empresas asociadas en CALTU, 40 que pertenecen a la provincia de Tungurahua, incluida la asociación de curtidores como parte de la cadena de valor. Otro grupo importante de apoyo son los aproximadamente 300 estudiantes promedio por ciclo académico de la Carrera de Diseño Textil y de Confección, FDA - UTA, y la oportunidad para 23 profesores de investigación FDA - UTA, así como investigadores de otras carreras de UTA, universidades e instituciones de la zona 3 que estén interesados en la generación de proyectos locales y regionales.

El proyecto CITCA transferirá resultados a través de publicaciones científicas, publicaciones técnicas, desarrollo de Congresos de Diseño (IV Congreso de Investigación en Diseño y II Congreso de Diseño de Calzado 2020), Modelos de intervención aplicados a empresas del sector de la piel y el calzado.

En cuanto a los aspectos bioéticos que afectan directamente al ecosistema, especialmente al ser humano a través de la contaminación de sus recursos hídricos, se propondrán alternativas de procesos y materiales amigables que brinden una conciencia de consumo y producción; mediante la investigación en el ciclo de vida del producto y la transferencia de conocimiento y tecnología en un mercado eco-sostenible.

## Referencias

- Bonsiepe, G. (1999). *Del Objeto a la interfase* (Ediciones).
- Brundtland, G. H. (1987). Informe de la Comisión Mundial sobre Medio Ambiente y el Desarrollo: Nuestro futuro común. *Documentos de Las Naciones, Recolección de Un ...*, 416. <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Informe+de+la+comision+mundial+sobre+el+medio+ambiente+y+el+desarrollo.+nuestro+futuro+comun#5>
- Canale, G. (2009). *Económica Social Ambiental*. 1-21.
- Cebrián, F. (1993). Anotaciones a La Estructura Espacial De La Industria En Ecuador. *Papeles de Geografía*, 19, 103-114.
- Devalle, V. (2009). *La Travesía de la Forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico* (1a ed.). Paidós.
- Daly, H. E. (2008). *Aportes*.
- Fonseca Reis, A. C. (2018). Economía creativa. In *Itaú Cultural*.
- Manzini, E. (2015). *Cuando todos diseñan: Una introducción al diseño para la innovación social* (1a ed.).
- Manzini, E. (2016). Design Culture and Dialogic Design. *Design Issues*, 32, 52-59. [https://doi.org/10.1162/DESI/\\_a\\_00364](https://doi.org/10.1162/DESI/_a_00364)
- Papanek, V. (2014). *Diseñar para el mundo real* (segunda). El Tinter.
- Ramrattan, L.; Szenberg, M.; Ramrattan, L. & Szenberg, M. (2018). The Footwear Industry. *Distressed Us Industries in the Era of Globalization*, 37-52. <https://doi.org/10.4324/9781351159807-3>

SENPLADES. (2009). *Plan Nacional para el Buen Vivir 2009-2013: Construyendo un Estado Plurinacional e Intercultural*.

---

**Abstract:** In this age of crisis and uncertainty, the design has to propose, in present and future, a reflection thinking in the perspectives of science, technology, economy, production, and ecology. The new scenarios of global growth pose a cultural structure from the project to the real world by associating object-user-nature. This plans society wellness under the statement of Brundtland Commission (1987).

The satisfaction of necessities is argued in the economic speeches from two approaches: development and sustainability. The argumentation of the last has two reasonable doubts: an antieconomic growth due to an infinite growth in a finite system, and on the other hand the social inequality in wealth distribution. This proposal of Design Islands breaks routines towards more collective ways, from social innovation syncing individual, social, and environmental interests in 3Re: Re-discover, Re-organize, and Re-engineer.

The Design Islands establish certainty via a sustainable design model to improve the quality of life from managing social innovation in production systems, solving problems and creating meaning towards an ecology of relationships between people and their environment. From this context, we propose the 3Re as an approach for small and medium footwear manufacture companies in Tungurahua province in which 70% of Ecuadorian footwear is manufactured, with a production of around 19 million of pairs of shoes in 2016.

**Keywords:** sustainable design - sustainable development - sustainability - circular economy - creative economy.

**Resumo:** O centro prestará serviços especializados relacionados a processos de design, modelagem, qualidade e produção, por meio da implantação de oficinas tecnológicas de ponta para oferecer produtos e serviços de qualidade. Complementarmente, é imprescindível a criação de um modelo de intervenção de apoio às MPME, com enfoque especializado no setor do calçado desde a engenharia, design e economia. O mais importante é o reforço da qualidade dos produtos e a abertura dos mercados através da intervenção da CITCA.

Beneficiará 75 empresas associadas em CALTU, 40 pertencentes à província de Tungurahua, incluindo a associação do curtidor como parte da cadeia de valor. Outro importante grupo de apoio são os cerca de 300 alunos médios por ciclo acadêmico da Carreira em Design Têxtil e de Confecção, FDA - UTA, e a oportunidade para 23 professores pesquisadores da FDA - UTA, além de pesquisadores de outras carreiras da UTA, universidades e instituições da zona 3 que têm interesse na geração de projetos locais e regionais.

O projeto CITCA irá repassar resultados através de publicações científicas, publicações técnicas, desenvolvimento de Congressos de Design (IV Congresso de Pesquisa em Design e II Congresso de Design de Calçados 2020), Modelos de intervenção aplicados a empresas do setor coureiro-calçadista.

Em relação aos aspectos bioéticos que afetam diretamente o ecossistema, especialmente o ser humano pela contaminação de seus recursos hídricos, serão propostas alternativas de processos e materiais amigáveis que proporcionem uma consciência de consumo e produção; pela pesquisa do ciclo de vida do produto e transferência de conhecimento e tecnologia em um mercado eco-sustentável.

**Palavras chave:** design sustentável - desenvolvimento sustentável - sustentabilidade - economia circular - economia criativa.

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

---

## Cultura del vestir, un camino hacia el buen envejecer

Carmen Gómez Pozo <sup>(1)</sup> y Carmen  
Luz López Miari <sup>(2)</sup>

---

**Resumen:** La investigación aborda, desde el diseño inclusivo, el fenómeno del envejecimiento y descubre los beneficios hacia la salud que aporta adquirir una cultura del vestir. Sobre la búsqueda bibliográfica se identifican las sinergias entre ambos fenómenos y su complementariedad. Ilustra la alineación que existe entre el concepto de Imagen del Hombre, integrada por la vestimenta, el cuerpo físico y la gestualidad, y los estudios acerca del envejecimiento los cuales no pueden enfocarse solo en el adulto mayor porque se pierde el 90% del análisis del proceso; hay que considerar su trayectoria, estilos de vida y los antecedentes para fomentar una la cultura del buen envejecer.

**Palabras clave:** Diseño Inclusivo - Envejecimiento saludable - Cultura del Vestir - Imagen del Hombre.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 59-60]

---

<sup>(1)</sup> MsC.Di. Carmen Gómez Pozo: Directora de Registro y Desarrollo Profesional. ONDI (Oficina Nacional de Diseño), Cuba.

<sup>(2)</sup> Dra. Carmen Luz López Miari: Investigadora del grupo Aprendizaje para el Cambio CIPS (Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas). Cuba.

### Introducción

“Cuando no se ha cuidado del corazón y la mente en los años jóvenes, bien se puede temer que la ancianidad sea desolada y triste”<sup>1</sup>.

Oportuna evidencia nos ofrece esta frase de José Martí al ilustrar la importancia de la educación acerca del fenómeno del envejecimiento desde edades tempranas. La claridad de sus ideas son el marco propicio para enfatizar que el “envejecimiento saludable es un proceso que abarca toda la vida y que afecta a todas las personas, no solo a las que no padecen ninguna enfermedad en el presente”<sup>2</sup>.

La buena salud añade vida a los años. Esta es una de las aseveraciones que la Organización Mundial de la Salud ha declarado como parte del plan para el Decenio del Envejecimiento Saludable 2020-2030. Este plan ofrece la oportunidad de aunar a los gobiernos, la sociedad

civil, los organismos internacionales, los profesionales, las instituciones académicas, los medios de comunicación y el sector privado en torno a diez años de acción concertada, catalizadora y de colaboración para mejorar las vidas de las personas mayores, sus familias y las comunidades en las que viven (OMS, 2020).

Cuando se pronostica que la población mundial de personas mayores será más del doble y alcanzará los 2100 millones en el 2050 (OMS, 2020), atender a este fenómeno no es una opción, es una tarea urgente de todas las disciplinas científicas y sectores y de la sociedad. Desde el Diseño, y particularmente el Diseño de Vestuario, se asume la postura que promueve Alexander Manu (1997), como actividad consciente y creativa que, al combinar tecnologías y materiales, con el contexto social, tiene el propósito de ayudar a satisfacer o modificar el comportamiento humano. Se indaga en las contribuciones desde el diseño inclusivo; un diseño que tenga en cuenta las necesidades de gente con discapacidades permanentes, temporales, contextuales, o sea, nosotros todos (Paciello Group, 2017).

El artículo se centra, a través de la búsqueda bibliográfica, en ilustrar a modo de disertación, las sinergias y potencialidades de crecimiento humano que se establecen entre ambos fenómenos, cultura del vestir y envejecimiento saludable. Las definiciones de la UNESCO relativas a la cultura y el desarrollo humano se proponen como el marco referencial dentro de universo consultado; por un lado, los aportes dirigidos a distinguir los rasgos espirituales, materiales e intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y por el otro, las potencialidades al permitir, a través de la vestimenta como expresión del lenguaje no verbal, la libertad de las personas para llevar una vida, saludable y creativa, conseguir las metas que consideren valiosas y participar activamente.

## Desarrollo

En el contexto cubano, con todos los programas y políticas que existen para el cuidado y protección de las personas mayores, la concepción de cultura del vestir que se promueve no se inscribe en el fomento de códigos vestimentarios que hagan de su consumo un negocio tal y como funciona la moda; nuestro enfoque, desde la propia etimología de la palabra cultura, la posibilidad de cultivar y sembrar el conocimiento de la vestimenta como segunda piel (Molinet, 1997). En vínculo directo con ese mirar hacia adentro, la vestimenta expresa quiénes somos, de dónde venimos y que imagen queremos transmitir. Cuando se habla de vestimenta están incluidos tres componentes básicos, la ropa, el calzado y los accesorios; por otra parte, el concepto de Imagen del Hombre (Molinet, 1997), resulta muy enriquecedor e integral al extender las fronteras y referirse no solo a la vestimenta, sino al cuerpo que la lleva y a determinada gestualidad o expresión corporal del portador.

### ¿Cómo tributa el Diseño de Vestuario al fenómeno del envejecimiento saludable?

El sustento de partida de los análisis y reflexiones viene de la mano de James Laver<sup>3</sup> cuando afirma que “Es nuestro espíritu lo que vestimos, no nuestro cuerpo”. Vestimos nuestro

cuerpo desde que nacemos y en consecuencia se va construyendo nuestra identidad, que no es más que la conciencia de sí mismos y de su propio cuerpo que tienen los seres humanos al elegir sus trajes, o, mejor dicho, sus personajes sociales, los distintos papeles que van asumiendo en su vida (Gavarrón, 1985)<sup>4</sup>.

Si bien cubrir el cuerpo por cuestiones de protección ante el clima se declara como una de las tres funciones básicas de la vestimenta (Flügel, 1964). Para las personas mayores, los atributos de la vestimenta tendrían el beneficio de:

- Ofrecer protección y seguridad física desde las garantías estructurales y funcionales ante la incontinencia, peligro de caídas, limitaciones de movilidad y visión entre otras.
- Brindar sosiego espiritual de sentirse bien consigo mismos, ser percibidos con aceptación y naturalidad al transmitir hermosura dentro de esa ancianidad que acumula sabiduría y experiencias.
- Establecer un puente de comunicación e integración participativa y resultar un facilitador de la socialización y la inclusión.
- Como indica Lola Gavarrón “más allá de un patrón, de un tejido, de un color y unas formas, el traje manifiesta el estado de un ánimo de la persona que se lo pone y, recíprocamente, influye en él” (Gavarrón, 1989).

Vestirse como acto cotidiano por el que todos atravesamos y experimentamos establece las relaciones del cuerpo con su indumentaria.

El estado anímico que inconscientemente llega a elegir la ropa, y la conciencia de sí mismo y de su propio cuerpo que tienen los seres humanos al elegir sus trajes, o, mejor dicho, sus personajes sociales, los distintos papeles que van asumiendo en su vida. En el fondo todo se reduce a un problema de identidad. La persona que sabe quién es, sabrá siempre vestirse. El resto no hace sino disfrazarse (Gavarrón, 1985).

La integración que se propone contribuye, más allá de la materialidad que constituye una pieza de ropa, al crecimiento y desarrollo de habilidades y conocimientos que desde edades tempranas, y con mayor énfasis en las personas mayores, permitan bienestar en la vejez, un buen envejecer.

### **La imagen vestimentaria se asocia directamente a la moda, ¿Cómo está presente este fenómeno ante el propósito de promover el envejecimiento saludable a través del fomento de la cultura del vestir?**

Los pronósticos de esta industria, como otros sectores a nivel mundial, han cambiado sus dinámicas y en esa medida favorecen el anclaje de nuestros conceptos: al decir de la socióloga argentina (Saulquin, 2010) en su texto “El día después de la muerte de la moda”, en este ya se auguraba que los cambios para este año 2020 serían:

- El sistema de la moda, como parte integral de un contexto global de transformaciones en todos los órdenes sociales, está abandonando las pautas que lo sustentaban, para reagruparse bajo nuevos parámetros. De este modo el sistema de la moda se diluirá en un sistema general de la indumentaria.
- La moda, como sinónimo de imposición social, será reemplazada después de su muerte por múltiples modas.
- Tal vez pueda dejarle como legado al hombre, luego de seiscientos años de vigencia, la capacidad de repensar el juego de las apariencias desde su propia personalidad. Una personalidad que, a partir de la fluyente unidad del espíritu, cuerpo, vestido, arte y entorno, le ofrezca la ansiada seguridad en sí mismo.

Fomentar una cultura del vestir no tiene la obligatoriedad de asociarse al fenómeno moda; dada su propia naturaleza de ser efímero y colectivo y, atendiendo a lo que plantean las ciencias del envejecimiento, tampoco es conveniente vincularlo a este segmento de edad que se manifiesta como fenómeno natural, complejo, gradual y heterogéneo, donde se acrecienta la importancia de personalizar, diferenciar y particularizar (Sánchez, 2018).

La presencia de la COVID 2019 ha traído consigo una revolución de los paradigmas de diversos fenómenos y sociedades, la moda no ha estado exenta de ello y tal y como se pronosticó, ya estamos atravesando por un proceso de repensar prioridades donde el instinto vacío de imitación queda soslayado por esa introspección y valoración de sí mismos y nuestro futuro.

La prioridad, por instinto natural de supervivencia se asocia a la salud pero, la propuesta de que el fomento de una cultura del vestir tribute al envejecimiento saludable debe excluir la visión de la salud como la mera ausencia de enfermedades y fomentar en cambio la capacidad funcional que permite a las personas mayores ser y hacer lo que ellas prefieran (OMS, 2020).

### **¿Cuáles con las características del contexto cubano para una experiencia como esta?**

Uno de los principales resultados que exhibe Cuba en la atención al adulto mayor es la Política del Estado Cubano para atender el envejecimiento poblacional y la baja natalidad, iniciada en 2014 y dirigida directamente por el Presidente cubano Miguel Díaz-Canel Bermúdez. Ello es una excelente muestra del respaldo gubernamental que puede otorgarse a una experiencia como esta.

Desde esta perspectiva inclusiva que promueve la equidad y la igualdad de oportunidades, el Design for All<sup>5</sup> propone una aproximación metodológica nueva, multidisciplinaria e intersectorial para satisfacer las exigencias específicas del mayor número posible de individuos valiéndose del análisis del usuario límite, quienes forman parte de todos y que tienen las características más críticas para que puedan gozar del sistema en forma autónoma (Capece, 2010).

En total consonancia con este principio, el modelo cubano proporciona experiencias diversas a las personas mayores con instituciones como la Sociedad Cubana de Gerontología



y Geriatría, el Centro de Investigaciones de Longevidad, Envejecimiento y Salud, los Hogares de Ancianos, los Círculos de Abuelos, las Casas de Abuelos y la Cátedra del Adulto Mayor<sup>6</sup> entre otras. En todos ellos se promueve su capacidad de mantenerse activos con un amplio despliegue de iniciativas. Dentro de ello, este trabajo toma como referencia las experiencias proyectuales de la autora y la tutoría a diferentes trabajos como: una tesina desarrollada por una adulta mayor de 78 años en el marco de la Universidad del Adulto Mayor y Tesis de Grado realizadas por estudiantes de Diseño Industrial.

### **¿Cuáles son las opiniones que respaldan a la vestimenta como vía de satisfacción de las demandas de este grupo poblacional?**

“Yo siento que la autoestima me ha subido mucho porque me siento cómoda, elegante, bonita y haciendo cosas agradables. La población cubana está envejeciendo enormemente, es bueno cuando se tiene cierta cantidad de años cambiar de actividad, te hace rejuvenecer” (Participante en el desfile de colección destinada a las personas mayores bajo el título ¿Cómo quiero envejecer?, presentada en La II Bienal de Diseño de la Habana, BDH-2019). Por otra parte, en un sondeo realizado a 15 mujeres<sup>7</sup> (entre 50 y más de 70) ante la pregunta ¿Les parece apropiado el contexto de la Universidad del Adulto Mayor para conocer acerca de la Moda? Las opiniones fueron: tenemos la necesidad de orientación y mayor conocimiento acerca del impacto que tiene en las edades más avanzadas el uso adecuado de la vestimenta; las personas de la tercera edad deben ajustar su vestuario acorde con la edad; estar actualizada en la moda y saber lo que me más asienta. Al agrupar sus puntos de vista podemos resumir que: 12 de las 15 entrevistadas desean conocer acerca de las estructuras vestimentarias que más le asientan a su imagen, solo 5 de ellas se interesan por confeccionar sus propias ropas, 9 están interesadas en conocer acerca del calzado y los accesorios, 12 de las 15 se interesan por poder transformar la ropa que tienen y actualizarla. La existencia misma de la Universidad del Adulto Mayor como espacio físico para la orientación y el intercambio, constituye el marco ideal para que las personas sean a la vez beneficiarios y agentes motivadores del desarrollo como individuos y colectivamente. También es el escenario propicio para incentivar el intercambio intergeneracional de modo que se ofrezca la posibilidad de, a través de la cultura del vestir, discernir valores y efectuar opciones (PNUD, 2010).

## **Conclusiones**

Las conclusiones surgen de las coincidencias del concepto de cultura desarrollado por la UNESCO como Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura que tiene la misión de “contribuir a la consolidación de la paz, la erradicación de la pobreza, el desarrollo sostenible y el diálogo intercultural mediante la educación, las ciencias, la cultura, la comunicación y la información”. El fomento de una cultura del vestir desde la concepción del diseño inclusivo podrá promover el envejecimiento saludable en tanto:

- La vestimenta se perciba como manifestación creativa y fuente de expresión individual que permite a cada persona reinventarse y reinterpretar las tradiciones y transmitir ese patrimonio de experiencias y vivencias.
- El vestuario sea reconocido como expresión material de afiliación a un grupo y sentido de pertenencia e identificación; la capacidad de formar un sentido de bienestar individual que motiva una mayor comprensión y más respeto de la diversidad social y cultural.
- Se instrumente el fomento de una cultura del vestir como vía de orientación y educación contribuya a la cohesión social y el diálogo intergeneracional; ofrezca la posibilidad de modificar la visión negativa de las personas adultas mayores (FIAPA, 2017), generar confianza social e inclusión.

Con estos presupuestos, los esfuerzos persiguen ser consecuentes con esa máxima que apunta “envejecer es vivir más” y a partir de ello, reconocer que es período enriquecedor por todas las historias de vida y desarrollo desde la capacidad de convivir con ganancias y pérdidas donde, la vestimenta se anuncia como la posibilidad de concebir sus propios proyectos e ideas cargados de la dimensión afectiva y comunicativa que ella encierra.

## Notas

1. José Martí “Músicos, poetas y pintores”, La Edad de Oro, New York, 1889, t 18, p. 390.
2. Decade of Healthy Ageing 2020-2030. OMS, 2020.
3. Escritor inglés considerado una de las autoridades de Gran Bretaña en relación a la historia del traje y de la moda. El Traje, Imagen del Hombre. Yvonne Deslandres. Tusquets Editores, Barcelona 1976. En Introducción, pag.22.
4. Gavarrón L. Prólogo del Libro. Febrero de 1985. El Traje, Imagen del Hombre. Yvonne Deslandres. Tusquets Editores, Barcelona 1976.
5. El Design for All es una nueva propuesta de diseño cuya finalidad es el individuo y sus necesidades.
6. La Cátedra del Adulto Mayor constituye la modalidad cubana de las llamadas universidades de tercera edad en el mundo, no es una carrera universitaria, sino un curso en calidad de actividad extensionista a la Universidad de La Habana, con duración de un año escolar en el objetivo de la actualización cultural, desarrollo intelectual, socialización y participación ciudadana.
7. En Cuba son muy bajos los porcentos de participación de los hombres en actividades organizadas para las personas mayores, ese el caso de la Universidad del Adulto Mayor y por eso el sondeo solo se aplicó al sexo femenino.

## Referencias

### Libros

- Martí, J. (1889). *Músicos, poetas y pintores*. Revista La Edad de Oro. New York. Obras completas t 18.
- Flügel, J. C. (1964). *Psicología del Vestido*. Buenos Aires: Paidós.
- Deslandres, Y. (1976). *El Traje, Imagen del Hombre*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Molinet, M. E. (1997). *La piel prohibida*. La Habana: Ediciones Letras Cubanas,

### Documentos electrónicos

- Decade of Healthy Ageing 2020-2030. OMS, 2020. <https://www.who.int/es/initiatives/ageing/decade-of-healthy-ageing>
- Resumen Libro La muerte de la moda, el día después (Susana, Saulquin) octubre 11, 2019. <https://blogcesaralmarazteoriavalorcapital.blogspot.com/2019/10/resumen-libro-la-muerte-de-la-moda-el.html>
- EL LLAMAMIENTO DE LA HABANA. Congreso FIAPA “Los derechos de la personas adultos mayores en el mundo” - CUBA - Abril 2017. [https://www.fiapa.net/wp-content/uploads/2017/06/FIAPA\\_Manifeste-La-Havane-VE-1.pdf](https://www.fiapa.net/wp-content/uploads/2017/06/FIAPA_Manifeste-La-Havane-VE-1.pdf)

### Artículos de Revistas

- Capece, S. (2010). El diseño centrado en el usuario: principios y nuevos escenarios para el producto inclusivo. *I+ Diseño: revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño*. Vol.2, No2, 2010. págs. 77-84. [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewi\\_ttfgzYXtAhWk1VkkHTTrHAIUQFjABegQIBxAC&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4533925.pdf&usq=AOvVaw24lBkOY6IcX42agtY7SZF7](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewi_ttfgzYXtAhWk1VkkHTTrHAIUQFjABegQIBxAC&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4533925.pdf&usq=AOvVaw24lBkOY6IcX42agtY7SZF7)

### Inédito

- Llenderozos García, C. T. (2008). *El tema de la Moda dentro de la Universidad del Adulto Mayor*. Sede Universitaria Camilo Cienfuegos. La Habana.

---

**Abstract:** The research studies, from an inclusive design, the aging phenomena and discovers the benefits that acquiring a culture of clothing brings to health. During the process of bibliographic search, the synergy between both aspects and their complementarity are identified. It sheds light on the relationship between the concept of “personal image”, made from clothing, the physical body and gestures, and the studies on aging, which can no longer be focused on the aged adult, because 90 % of the process analysis is lost; other

key aspects to be taken into account are life styles and the previous life experience to enhance a culture of good aging.

**Keywords:** Inclusive design - Healthy aging - Clothing Culture - Personal Image.

**Resumo:** A investigação aborda o fenômeno do envelhecimento e descobre os benefícios pra a saúde que aporta a aquisição duma cultura do vestir. Sobre a pesquisa bibliográfica são identificadas as sinergias entre ambos fenômenos e a sua complementaridade. Ilustra a relação entre o conceito da Imagem do Homem, composta da vestimenta, o corpo físico e a gestualidade, e os estudos sobre envelhecimento, os quais não podem enfocar-se somente no adulto maior, porque um 90% do analise do processo perde-se; devem considerar-se também a trajetória, os estilos de vida, e os antecedentes pra fomentar uma cultura do bom envelhecer.

**Palavras clave:** Design inclusivo - Envelhecimento saudável - Cultura do Vestir - Imagem do Homem.

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

---

# Sensibilización sobre los objetivos de desarrollo sostenible a través de repentinas de diseño de sistemas de producto-servicio.

Marco Ferruzca, Alinne Sánchez Paredes y  
Carolina Andrade <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El presente trabajo da testimonio de la experiencia de una escuela de diseño realizando talleres de diseño orientados a promover los objetivos de desarrollo sostenible (ODS), así como proponer sistemas de producto-servicio para alcanzar dichos objetivos. Al mismo tiempo que los participantes se familiarizan con los ODS, aprenden a usar nuevas herramientas que favorecen la creatividad para diseñar sistemas de producto-servicio. La experiencia de cuatro años organizando este tipo de experiencias ha conducido a proponer el diseño de un nuevo curso que se integra al plan de estudios de las licenciaturas que ofrece la escuela en cuestión.

**Palabras clave:** Diseño sostenible - Objetivos de Desarrollo Sostenible - SSPS - Diseño de servicios.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 69]

---

<sup>(1)</sup> División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

## Introducción

La agenda 2030 para alcanzar los objetivos del desarrollo sostenible fue lanzada en 2015, poniendo énfasis en que en el año de 2020 se deberían dinamizar durante la próxima década acciones desarrolladas e implementadas por organizaciones de educación en todos los niveles, organizaciones de la sociedad civil, organizaciones privadas y públicas, y ciudadanía; sin embargo, la pandemia mundial ha traído cambios sustanciales y ha acelerado otros, como la pobreza. De acuerdo al Fondo Monetario Internacional, la economía mundial se enfrenta ahora a su peor recesión desde la Gran Depresión, y Oxfam Internacional ha advertido que 500 millones de personas podrían verse empujadas a la pobreza derivado de la crisis sanitaria.

Es debido a lo anterior que la importancia de desarrollar acciones para alcanzar los objetivos 2030 es imperante, haciendo énfasis en la construcción de una sociedad más equi-

tativa, inclusiva, sostenible, y la sociedad en su conjunto pueda gozar de bienestar en su vida diaria.

## Objetivos de Desarrollo Sostenible

El mundo enfrenta grandes desafíos que ponen en riesgo su desarrollo sostenible. Esta situación reconocida por diferentes líderes mundiales en 2015 dio como resultado la creación de una agenda para el 2030 orientada a eliminar la pobreza, salvaguardar el planeta, mejorar el acceso a la educación, entre otros objetivos. En total se reconocen 17 objetivos de desarrollo sostenible (ODS) en los que la sociedad en su conjunto debería trabajar para contribuir a reducir brechas que en los últimos años se han hecho más evidentes: fin de la pobreza, hambre cero, salud y bienestar, educación de calidad, igualdad de género, agua limpia y saneamiento, energía asequible y no contaminante, trabajo decente y crecimiento económico, industria-innovación-infraestructura, reducción de las desigualdades, ciudades y comunidades sostenibles, producción y consumo responsable, acción por el clima, vida submarina, vida de ecosistemas terrestres, paz, justicia e instituciones sólidas, y finalmente, alianzas para lograr los objetivos (Naciones Unidas, 2015).

Al respecto, las instituciones de educación superior deben asumir un papel importante para alcanzar dichos objetivos, en virtud de sus capacidades para transformar a la sociedad, a través de sus funciones sustantivas como son la docencia, investigación, preservación y difusión de la cultura. No obstante, deberán de experimentar un cambio al interior de su propia cultura organizativa para perfilar un nuevo modelo de universidad para la sostenibilidad (Instituto Internacional de la UNESCO para la Educación Superior en América Latina y el Caribe, 2020).

Con el fin de impulsar la agenda en las universidades para alcanzar los ODS, la Red de Soluciones para el Desarrollo Sostenible (SDSN, por sus siglas en inglés), publicaron la guía *“Como empezar con los ODS en las universidades”* (SDSN Australia / Pácifico, 2018). De este documento se desprenden algunas acciones como:

- Proporcionar conocimientos a docentes y alumnos para entender los ODS.
- Desarrollar habilidades en el alumnado que permitan abordar los desafíos de los ODS
- Impulsar proyectos de investigación orientados a brindar soluciones a los ODS
- Alinear el aparato estructural y legislativo de las universidades con los ODS

## Diseño de sistema producto-servicio

El concepto de sistema producto-servicio ha sido ampliamente estudiado, sin embargo, en la última década ha cobrado mucha atención dentro del dominio disciplinar del diseño (Viveros et al., 2019). Una manera sencilla de explicar este concepto es como un conjunto de productos y servicios capaces de atender y satisfacer las necesidades de los usuarios.

En virtud del papel fundamental de las y los diseñadores como promotores de la innovación en las organizaciones, es relevante que desarrollen un pensamiento estratégico que contribuya a la construcción colaborativa de un conjunto de productos, servicios o estrategias de comunicación que un actor o conjunto de actores conciben y desarrollan para obtener resultados estratégicos.

La disciplina del diseño dispone de un conjunto de conocimientos, metodologías y métodos útiles para el diseño de este tipo de sistemas que puede estar orientado a alcanzar los ODS.

## **Repentinas de diseño ODS**

El presente caso hace una descripción general de los talleres organizados durante los últimos cuatro años por una escuela de diseño para promover el conocimiento de los ODS en el alumnado, así como para desarrollar habilidades que les permitan abordarlos desde la óptica del diseño de sistemas producto-servicio. Los talleres han seguido la propuesta metodológica proporcionada por la iniciativa Global Goals Jam (GGJ) creada en 2016 (Digital Society School, 2020) y consisten en una jornada intensiva de dos días, que en este trabajo denominamos repentinas, en la que los participantes colaboran en la búsqueda de soluciones a problemas locales vinculados a los ODS. Los talleres procuran realizarse al mismo tiempo en las diferentes sedes alrededor del mundo con el fin de tener un encuentro entre pares a nivel global. El carácter multidisciplinario entre creativos, investigadores y expertos es fundamental para obtener mejores soluciones. Como parte de los GGJ se utilizan herramientas que guían el proceso de diseño, con énfasis en el trabajo colaborativo (Digital Society School, 2020). El caso se organiza en cinco apartados: identificación de la situación, diseño del estudio de caso, conducción del estudio de caso, análisis de resultados y conclusiones.

### **Identificación de la situación**

Desde el año 2017 se han organizado de manera anual los talleres de GGJ con la colaboración de varios docentes que han fungido como mentores en un principio. Sin embargo, en los últimos dos años, alumnos que han participado en las primeras ediciones de los GGJ se han sumado como mentores también. La temática de los ODS no era parte de la currícula de ninguno de los planes y programas de estudio ofrecidos en la escuela.

### **Diseño del caso**

La realización de este estudio es de corte descriptivo y servirá para responder a la siguiente pregunta:

¿Qué podemos aprender de introducir el conocimiento de los ODS a través de repentinas de diseño?

Para responder a esta pregunta se identificarán materiales que sirvan para el análisis y discusión posterior. La unidad de análisis son los talleres en sí mismo.

### Conducción del caso

La evidencia de propuestas de sistemas de producto-servicio para alcanzar los ODS se recogió a partir de los materiales elaborados por los alumnos durante los talleres y otros generados dentro de la propia escuela.

Al tratarse de una experiencia ex post facto no hubo selección de participantes, pero esto sirve como una base para responder la pregunta anteriormente planteada en el diseño del estudio. La tabla N° 1 muestra los datos obtenidos.

**Tabla 1.** Relación de materiales analizados.

Descripción	Tipo	Observaciones
GGJ (Experiencia de los participantes)	Preguntas abiertas sobre su experiencia de participación en los talleres	Participantes y Organizadores
GGJ (Resultados de proyectos)	Prototipos conceptuales de soluciones que contribuyen a alcanzar los ODS.	Participantes y Organizadores
Diseñar para el desarrollo sostenible	Programa de estudio	Creadores

### Análisis

La posibilidad de organizar y participar en varias de las iniciativas mencionadas en la tabla 1, permiten identificar algunos factores vinculados al interés por parte de alumnos y profesores respecto a los ODS. La tabla 2 presenta una síntesis de esos hallazgos y los factores a los que están asociados.

**Tabla 2.** Relación de hallazgos y factores asociados.

Factores	Objetivos de Desarrollo Sostenible y Diseño
El compromiso con la sociedad	<p>Como parte de la retroalimentación que se ha recibido de los GGJ, destaca el reconocimiento de los participantes por:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- compartir experiencias y preocupaciones sobre problemas comunes como la violencia de género, la falta de vivienda digna, la falta de inclusión en las ciudades, entre otros.</li> <li>- resaltar la importancia del diseño en proyectos sociales.</li> <li>- buscar un bien común.</li> <li>- la posibilidad de tener encuentros de trabajo colaborativo globales con otras personas en el mundo con problemas similares.</li> </ul> <p>Así mismo, al final de las actividades, los participantes reconocen la sensación de no perder la esperanza por tener un mejor planeta y se motivan para superarse.</p>

continúa>>



<p>Actualización de conocimientos</p>	<p>Todos los invitados participantes se mostraron interesados en las actividades, y reconocen haber identificado nuevas formas de plantear o enfrentar problemas sociales. Destaca la oportunidad de proyectar de una forma novedosa soluciones a problemas más complejos.</p>
<p>Desarrollo de nuevas habilidades</p>	<p>Los participantes declaran estar satisfechos con la forma colaborativa de llevar a cabo los talleres porque les permite trabajar con otras disciplinas, incluir a otros actores de la sociedad, como usuarios y público en general, el gobierno y el sector productivo.</p>
<p>Formación</p>	<p>Si bien los talleres GGJ han servido como un instrumento para que los alumnos diseñen productos-servicios orientados a enfrentar los ODS, la escuela ha hecho un esfuerzo para crear un curso denominado "Diseñar para el desarrollo sostenible" cuyo objetivo general es entender y analizar la importancia del campo del diseño para alcanzar los objetivos de desarrollo sostenible. Se trata de un curso teórico-práctico de 4.5 horas a la semana con equivalencia en créditos. El curso es interdisciplinario y permite la inscripción de arquitectos, diseñadores de la comunicación gráfica y diseñadores industriales. Consta de 12 semanas. De esta manera, se ha introducido de manera formal los ODS en los planes y programas de estudio.</p>
<p>Otros aspectos relevantes</p>	<p>La adecuación reciente (2020) a los planes de estudio de la licenciatura en Diseño Industrial abrió una oportunidad para incluir en el objetivo de la carrera lo siguiente: "Formar un profesional integrado, con una conciencia crítica de su actividad disciplinaria y de la relación existente entre éste y la sociedad; que conozca racionalmente, mediante su proceso de diseño de productos, servicios, estrategias, y experiencias; el compromiso, el enfoque, las funciones, aportaciones y la conciencia con la cual se diseña y realiza un producto socialmente útil."</p>

A continuación se muestran algunas fotografías de los talleres:



**Figura 1.** Propuestas conceptuales de diseño para promover la integración social.



2



3

**Figura 2.** Propuesta conceptual de un museo interactivo de la sexualidad.

**Figura 3.** Trabajo colaborativo entre expertas, alumnos y profesores.

## Reporte del caso

### a. El caso o el problema

Como se ha podido ver en este caso, la introducción de los ODS como un tema relevante para ampliar el conocimiento de los diseñadores se ha realizado a través de talleres y de la actualización del plan de estudio. La retroalimentación obtenida nos permite afirmar que el alumnado está interesado en estos temas y por lo tanto deseoso de contribuir a buscar soluciones. De igual manera, se muestra abierto a trabajar en equipos multidisciplinarios y emplear nuevas formas de proyectar sistemas de productos-servicios.

En síntesis, la posibilidad de organizar pequeñas repentinas sobre los ODS, ha contribuido mejor a entender cómo plantear la temática dentro de los planes y programas de estudio de diseño.

**b. Consideraciones para elaborar el caso**

La posibilidad de los autores para realizar los talleres ODS bajo la metodología de los GGJ ha sido fundamental para familiarizarse con la temática, descubrir nuevos conocimientos y aplicarlos al interior de la escuela. Es una manera muy práctica de aproximarse a los retos que enfrenta la sociedad. Los talleres GGJ son fáciles de implementar en las escuelas de diseño porque estamos familiarizados con muchas de las herramientas que proponen y sobretodo por centrar el enfoque de estudio en las personas.

**c. Resultados**

La posibilidad de involucrarse en todos los talleres como organizadores, ha servido para tener una mejor idea sobre la oportunidad que representa para del diseñador crear sistemas de producto-servicio con una orientación más social. Asimismo, han servido para impulsar una adecuación a los planes de estudios que en su objetivo de formación incluye el estudio de los objetos de desarrollo sostenible y la generación práctica de soluciones.

**d. Retos y cómo se enfrentaron**

Uno de los retos que se presentaron, fue entrenar a profesores que no estaban familiarizados con las herramientas de los GGJ. Sin embargo, como ya se mencionó, este tipo de herramientas están basadas en la actividad proyectual, por lo que para los diseñadores son fáciles de asimilar. Se organizaron sesiones de entrenamiento con los profesores que fungieron como mentores.

**Implicaciones relevantes para el campo de estudio**

Una actividad como la que realizan los diseñadores, requiere ser más consciente tanto en su saber como en su hacer. El diseño es una parte muy importante de la cultura material que produce el ser humano, así como de su comportamiento con todo lo que nos rodea. Por ejemplo, los hábitos de producción y consumo de las personas deben cambiar porque es insostenible el ritmo al que lo hacemos. Esto supone para los diseñadores repensar nuevas formas de consumir y producir. De igual manera, los diseñadores tienen una responsabilidad al momento de proyectar mensajes, objetos o espacios incluyentes, por lo que además de desarrollar un pensamiento creativo, también deben desarrollar un pensamiento integral orientado por el desarrollo sostenible.

Como escuelas superiores de diseño debemos proporcionar los conocimientos que permitan a los alumnos y docentes entender mejor los ODS, y desarrollar una forma de pensamiento sistémica que nos ayude a contribuir de la mejor forma a resolver los problemas que aquejan a la sociedad.

**Conclusiones**

El mundo actual está sometido a diversas fuerzas que están transformando la manera en que vivimos, nos movemos, nos comportamos, etc. A saber, la producción y la manufactura avanzada, los materiales avanzados, la robótica, la biotecnología, las comunicaciones

digitales, los drones, etc. Para el diseño es de suma importancia seguir de cerca estas grandes transformaciones porque generarán nuevos sistemas de producto-servicio para los usuarios, nuevos comportamientos de consumo y nuevas formas de interactuar.

Desde la perspectiva docente, es fundamental que los futuros diseñadores tengan conocimiento de los ODS, con el objetivo de incorporar su profesionalización aspectos globales y locales para coadyuvar en el desarrollo de la sociedad

Desde la perspectiva de escuela de diseño, es necesario incorporar en las funciones sustantivas (docencia, investigación, preservación de la cultura) acciones encaminadas al desarrollo sostenible. En el caso de la UAM-Azcapotzalco en la facultad de diseño, se ha buscado desde el año 2017 incorporar cursos, acciones y reforzar en los planes y programas de estudio de licenciatura y posgrado como eje transversal el desarrollo sostenible.

La generación de políticas públicas en torno a la divulgación, creación y fortalecimiento de acciones para alcanzar el Desarrollo Sostenible 2030, permitirá tener las bases para el crecimiento y desarrollo económico del país, que puede traducirse en mejorar la calidad de vida de sus habitantes.

La elaboración de este artículo se da inmerso en la pandemia por Covid-19, que ha traído cambios nodales en la forma en que nos desenvolvemos cotidianamente, como es el trabajo, la escuela, la economía, entre otros; estos cambios de acuerdo al Fondo Monetario Internacional, la economía mundial se enfrenta ahora a su peor recesión desde la Gran Depresión, y millones de personas podrían verse empujadas a la pobreza derivado de la crisis sanitaria, por lo que la explosión de servicios digitales en diferentes ámbitos abre una oportunidad para que el diseño como disciplina asuma su papel en esta nueva normalidad y contribuya a mejorar la necesidad de los usuarios a través de la interacción con mensajes, objetos y espacios, sean estos físicos o virtuales.

## Agradecimiento

Un especial agradecimiento a Valeria Valdez por toda su colaboración en los últimos cuatro años durante la realización de los GGJ.

## Referencias

- Digital Society School. (2020, Abril 28). Global Goals Jam. Global Goals Jam. <https://globalgoalsjam.org/about/>
- Digital Society School. (2020). Design method toolkit using the toolkit. Resources - Digital Society School. <https://toolkits.dss.cloud/design/using-the-toolkit/>
- Instituto Internacional de la UNESCO para la Educación Superior en América Latina y el Caribe. (2020). Contribución de la educación superior a los objetivos de desarrollo sostenible: marco analítico. UNESCO-IESALC. <http://www.iesalc.unesco.org>

- Organización de las Naciones Unidas (2020). Informe de los Objetivos de Desarrollo Sostenible 2020. [https://unstats.un.org/sdgs/report/2020/The-Sustainable-Development-Goals-Report-2020\\_Spanish.pdf](https://unstats.un.org/sdgs/report/2020/The-Sustainable-Development-Goals-Report-2020_Spanish.pdf)
- Naciones Unidas. (2015, septiembre 2). A/70/1 - S - A/70/1. eSubscription to United Nations Documents. <https://undocs.org/es/A/70/1>
- SDSN Australia /Pacífico. (2018, marzo 1). Disponible en español la Guía “Como empezar con los ODS en las universidades”. Red Española para el Desarrollo Sostenible. <https://reds-sdsn.es/guia-empezar-los-ods-las-universidades>
- Viveros, B. A.; Öhrwall-Rönnbäck, A.; Ferruzca, M. V. & Ramírez, A. (2019). The ISPIM Innovation Conference - Celebrating Innovation: 500 Years Since daVinci. International Society for Professional Innovation Management. <https://search.proquest.com/openview/d5be79cbd17a7e2c41aef33902932ce3/1.pdf?cbl=1796422&loginDisplay=true&pq-origsite=gscholar>

---

**Abstract:** This paper testifies to the experience of a design school conducting design workshops aimed at promoting sustainable development goals (SDG), as well as proposing product-service systems to achieve these goals. At the same time that the participants become familiar with the SDGs, they learn to use new tools that promote creativity to design product-service systems. The experience of four years organizing this type of experience has led to the proposal of the design of a new course that is integrated into the curriculum of the bachelor's degrees offered by the school in question.

**Keywords:** Sustainable design - Sustainable Development Goals - SSPS - Service design.

**Resumo:** Este artigo atesta a experiência de uma escola de design conduzindo workshops de design com o objetivo de promover objetivos de desenvolvimento sustentável (ODS), bem como propor sistemas de produto-serviço para atingir esses objetivos. Ao mesmo tempo que os participantes se familiarizam com os ODS, eles aprendem a usar novas ferramentas que promovem a criatividade para projetar sistemas produto-serviço. A experiência de quatro anos organizando este tipo de experiência levou à proposta de desenho de um novo curso que se integre no currículo dos cursos de licenciatura oferecidos pela escola em questão.

**Palavras chave:** Design sustentável - Objetivos de Desenvolvimento Sustentável - SSPS - Design de serviço.

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

---



Fecha de recepción: diciembre 2020

Fecha de aprobación: febrero 2021

Fecha publicación: marzo 2021

# Las tendencias como estrategia de innovación en el diseño de productos sostenibles para niños

Beatriz García Prósper y Patricia Rodrigo Franco <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** La creciente preocupación por el cambio climático en el público infantil, manifiesta a través del activismo global, genera una demanda a la que los diseñadores deben dar respuesta. El estudio presenta una herramienta para creativos, basada en el análisis de tendencias, que permite desarrollar nuevos productos sostenibles.

La herramienta se fundamenta en la observación de estilos de vida, casos de empresas y tendencias de diseño cuya metodología aporta claves para proponer *briefings* innovadores de productos sostenibles. Un instrumento de código visual que ofrece información sobre el comportamiento del consumidor y permite conocer con antelación productos y estéticas que estarán vigentes, facilitando una dirección estratégica del diseño.

**Palabras clave:** infantil - activismo - tendencias - sostenible - observación - diseño - innovadores - estrategia.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 83]

---

<sup>(1)</sup> Escuela Técnica Superior de Ingeniería del Diseño, Universitat Politècnica de València, España.

## Introducción

No hay vuelta atrás. El desarrollo de productos sostenibles es una demanda creciente que los diseñadores deben abordar cuanto antes. El cambio climático, como cuestión sensible en el público infantil, ha derivado en un activismo global liderado por los seres humanos más jóvenes del planeta.

Según datos de *Open Science Framework*<sup>1</sup>, en septiembre de 2019, la tercera huelga climática global organizada por la campaña de protesta *Fridays For Future* movilizó 6000 eventos de protesta en 185 países y sacó a las calles a 7,6 millones de participantes en su mayoría niños y niñas.

Por otro lado, la investigación en diseño, centrada en la innovación, ha generado estudios de diversa índole entre los que se encuentran los análisis de prospectiva y tendencias.

Aplicar al proceso de diseño metodologías y técnicas propias de los análisis de tendencias, proporciona a los diseñadores la capacidad de visualizar con mayor claridad las futuras líneas de acción a emprender en cualquier contexto.

En este artículo se propone una herramienta basada en la observación de estilos de vida y tendencias infantiles centradas en el contexto de la sostenibilidad. Un instrumento de trabajo para que creadores y diseñadores aborden proyectos que den respuesta a esta preocupación.

Sostenibilidad es avanzar en armonía con nosotros mismos, los demás y la naturaleza. El concepto de sostenibilidad aparece por primera vez en el Informe *Brundtland*<sup>2</sup> de 1987. En dicho informe se alertó por primera vez sobre las consecuencias medioambientales negativas del desarrollo económico y la globalización, tratando de ofrecer soluciones a los problemas derivados de la industrialización y el crecimiento poblacional. Desde aquella primera advertencia, la situación ha empeorado considerablemente, provocando una reacción sobretodo en las generaciones más jóvenes que ven como se deteriora el planeta que van a heredar.

Los estudios de consumo elaborados por expertos en diversos contextos reflejan precisamente la sensibilización con el problema en una determinada franja de edad que en la mayoría de los casos no supera la treintena. En este sentido, en un entorno sensible a esta cuestión cómo es la alimentación, se evidencia como los consumidores menores de 35 años son los más numerosos en cuanto a consumo de alimentos 'bio' según el Ministerio de Agricultura<sup>3</sup> español. Esta creciente demanda demuestra una tendencia hacia la sensibilización de las generaciones de nuevos padres y madres sobre la sostenibilidad.

Paralelamente, como indica una reciente investigación desarrollada por AIJU<sup>4</sup> sobre el consumo de juguetes ecológicos, el 21% de las familias tiene en cuenta la sostenibilidad a la hora de adquirir juguetes, porcentaje que aumenta hasta 31% en familias jóvenes con padres y madres *millennial* y con hijos pequeños. El 63% de las familias consideran que la oferta de juguetes sostenibles es baja o muy baja. Y la mitad de las familias piensa que en los próximos 5 años aumentará la preocupación de la sociedad en torno a los juguetes sostenibles.

El estudio realizado sobre 3000 familias en España durante la campaña de navidad 2019-2020, sostiene que la preocupación sobre el consumo sostenible aumenta paulatinamente. De hecho, la comparativa entre las campañas 2018/2019 vs 2019/2020 refleja un aumento del comprador *ecofriendly* que pasa del 9% al 16%, un aumento del comprador sensible del 21% al 26% y una disminución del comprador indiferente que pasa del 70% al 58%. Estos datos revelan una clara tendencia hacia la conciencia sobre el consumo sostenible de productos infantiles. Además, según la investigación realizada, es un hecho que los compradores actuales están más informados; buscan más datos sobre los juguetes que compran y compran menos plástico y más juguetes de madera. Por último, creen que la sostenibilidad beneficia la salud de todas y todos.

Ante esta nueva realidad, los diseñadores deben dirigir sus estrategias creativas en una dirección clara: generar productos coherentes con la protección del planeta, que aseguren un mundo habitable a las futuras generaciones.



## Objetivos

Los diseñadores deben abordar con urgencia el desarrollo de productos infantiles sostenibles que ayuden a mitigar el cambio climático.

Para dar respuesta a esta demanda creciente, se propone una herramienta de trabajo basada en la observación de tendencias y estilos de vida sostenibles en la infancia. La herramienta ofrece una información que permite el conocimiento del contexto y facilita a los creativos diseñar dichos productos.

Conocer productos, actitudes y estéticas acordes al estilo de vida sostenible, requiere la obtención de información en base a tres parámetros importantes.

En primer lugar, se pretende abordar la fase previa de exploración del entorno, habitual en cualquier proceso de diseño, partiendo de información relativa a productos, servicios y empresas creadoras de tendencias con una clara dirección sostenible.

Por otro lado, se plantea como objetivo empatizar con el usuario potencial, afín y sensible a la protección del medio ambiente, a través de la observación en el plano sociocultural de actitudes y estilos de vida comprometidos con la sostenibilidad.

En tercer lugar, atendiendo a la índole práctica del diseño, se pretende identificar cuáles son los acabados (materiales, colores, gráficas y texturas) que se identifican como sostenibles.

En definitiva, el objetivo principal es proponer *briefings* innovadores de productos sostenibles. El método que se propone para conseguirlo es la utilización de la herramienta de 'tendencias de diseño'.

## Metodología

La herramienta está basada en el método analítico<sup>5</sup> de las tendencias de diseño y los servicios de innovación. La metodología de análisis de las tendencias se basa en un sistema de vigilancia de fuentes de información fundamentado en la detección, el rastreo y la observación de comportamientos sociales, puntos de venta emblemáticos, ferias internacionales de alto impacto y revisión *online* en el contexto del diseño infantil. El planteamiento de las tendencias es una herramienta que permite a los creativos diseñar productos innovadores con una visión prospectiva.

Esta herramienta se presenta bajo el formato del cuaderno de tendencias *Kids Trends Book*<sup>6</sup>. Se trata de un documento que aglutina de forma gráfica las orientaciones desde la perspectiva de cuatro tendencias. De modo que el cuaderno funciona como un instrumento de inspiración para equipos creativos que interpretan las tendencias, lo que les permite desarrollar nuevas líneas de producto atendiendo a las orientaciones presentadas. El cuaderno de tendencias *Kids Trends Book 2022* plantea cuatro estilos de vida infantiles: *Good Vibes Planet*<sup>7</sup>, *Big Gang Theory*<sup>8</sup>, *Tra-Trá!*<sup>9</sup> y, por último, *Honest Activism*<sup>10</sup>. Cada una de las tendencias aborda distintos estilos de vida de usuarios y usuarias infantiles. Los niños y niñas se comportan como cualquier otro consumidor relacionándose con productos y servicios acordes a su modo de entender la vida. De los cuatro estilos de vida, que

configuran el cuaderno, la propuesta que se encuentra directamente relacionada con la preocupación por el cambio climático en el público infantil es ‘*Honest Activism*’.

A través de la información derivada de la propuesta de esta tendencia se desarrolla el presente estudio. La estructura de la herramienta nos aporta datos cualitativos sobre indicadores, iconos y señales. Cada uno de estos apartados aborda propuestas que dan respuesta a las inquietudes del colectivo que representan.

### Indicadores

Los indicadores son las actitudes más representativas de la tendencia que se ilustran a través de actividades propuestas por colectivos sensibles. Se plantean cinco indicadores:

1. Movilizando conciencia. Luchando por el futuro: *Fridays for Future*<sup>11</sup>
2. Nutrición colaborativa. Aprendiendo cocina sostenible: *Programme bote à lunch*<sup>12</sup>
3. Derecho a aprender para todos. Educando en la igualdad: *Peggy Notebaert Nature Museum*<sup>13</sup>
4. Solidarios por naturaleza. Pescando basura del mar: *Ocean Guardians Assemble*<sup>14</sup>
5. Comprometidos con la sociedad. Sentando las bases para el respeto: *Human Rights Reads for Kids*<sup>15</sup>

### Iconos

Los iconos son las personas que lideran, culturalmente hablando, el estilo de vida representado. El colectivo que aglutina esta tendencia se identifica con valores y actitudes representados por estos prescriptores. *Kids Trends Book* plantea cinco iconos:

1. Greta Thunberg<sup>16</sup>.
2. Chloé Sucrée<sup>17</sup>.
3. Malala Yousafzai<sup>18</sup>.
4. Fionn Ferreira<sup>19</sup>.
5. Mary Copeny<sup>20</sup>.

### Señales

Esta fase aborda el conjunto de información necesaria, en cualquier proyecto de diseño, durante las etapas de investigación y de documentación previas a las de bocetado.

Señal 1. Hábitat: Nido Muebles con ‘*Traven*’<sup>21</sup>

Señal 2. Juguetes: Plan Toys con ‘*Wonky Fruits*’<sup>22</sup>

Señal 3. Gráfica: Bobo Choses con ‘*We Cosmos Collection*’<sup>23</sup>

Señal 4. Estilo de vida: Little Eco Baby con ‘pañales lavables’<sup>24</sup>

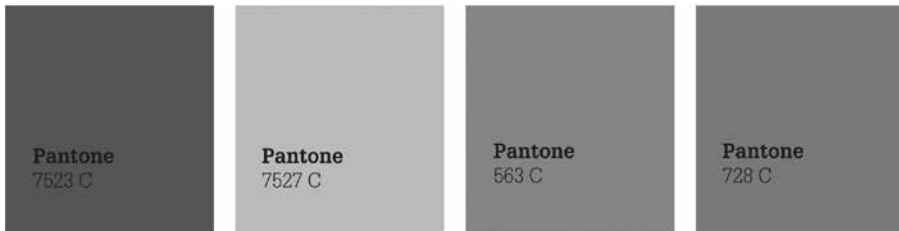
El comportamiento del consumidor se aborda a través de los ‘indicadores’ aportando datos sobre actitudes, valores y estilos de vida que se relacionan con el diseño y las influencias. Y, siguiendo la metodología etnográfica<sup>25</sup> de análisis de tendencias, el estudio se completa con la localización de ‘iconos’ referentes en el estilo de vida objeto de estudio. Una vez estudiados los argumentos de la tendencia se deben traducir en productos orientados

al futuro y al consumidor en un mercado concreto. Y es aquí donde las ‘señales’ adquieren valor proyectual. De hecho, la herramienta *Kids Trends Book* facilita una paleta cromática y de materiales que funcionan como guía de estilo de la que partir para el desarrollo ulterior dependiendo del tipo de proyecto.



Señal 1. Nido Muebles 'Traven'  
 Señal 2. Plan Toys 'Wonky Fruits'  
 Señal 3. Bobo Choses 'We Cosmos Collection'  
 Señal 4. Little Eco Baby 'Pañales lavables'

1



2



3

**Figura 1.** Señales de *Kids Trends Book 2022*. **Figura 2.** Paleta de color de *Kids Trends Book 2022*. **Figura 3.** Paleta de materiales de *Kids Trends Book*.

### Laboratorio proyectual

Con el objetivo de testar la herramienta *KidsTrends Book* se plantea un laboratorio proyectual con jóvenes diseñadores formados en la Universitat Politècnica de València.

La experiencia contempla distintas fases. En primer lugar, se plantean unas premisas basadas en criterios de sostenibilidad. Estos parámetros son los siguientes:

- Respetar el medio ambiente: uso mínimo de materiales diferentes. Promover actitudes y acciones de cuidado del entorno natural.
- Durabilidad: generar productos duraderos que se puedan reaprovechar o transformar. Eliminar la idea de residuo.
- Fin de vida: biodegradable. Fácil de desensamblar. Separar para reciclar.
- Sensibilización social: conciencia y empatía con el medio ambiente. Mejorar la situación de los espacios y de las personas.
- Impacto positivo: crear valor a largo plazo. No cargar con el mantenimiento o las consecuencias del producto en el futuro.

A continuación, se ofrece la herramienta *Kids Trends Book*. A partir de su análisis, se aborda el proceso de ideación. El instrumental proporcionado, permite a los diseñadores empatizar con los usuarios, intentando satisfacer necesidades concretas y aplicando las conclusiones derivadas de las tendencias a ideas de productos y negocios sostenibles.

El proceso metodológico propuesto para el desarrollo de nuevos productos enfatiza las primeras fases dedicadas a la investigación de los entornos internos y externos a la empresa. En este caso, se evidencia la importancia del análisis de los entornos externos, referidos a factores de tipo sociocultural, donde se generan las definiciones de los estilos de vida y su identificación con tendencias concretas. Es aquí donde se plantean el mayor número de oportunidades para el diseño de nuevos productos.

A continuación, se muestran tres de los productos resultantes en dicho experimento.

## Resultados

La aplicación de la herramienta permite diseñar productos centrados en dar respuesta a las nuevas demandas de la sociedad en materia de sostenibilidad.

Como se ha visto con anterioridad esta metodología ofrece parámetros que permiten a los diseñadores plantear productos innovadores en tres direcciones. Dentro del contexto productivo se proporciona información relativa a productos y empresas con una clara dirección sostenible. Este planteamiento facilita a los creativos abordar la fase previa de exploración de productos habitual en cualquier proceso de diseño. El interés reside en que los casos planteados son creadores de tendencias<sup>26</sup>. A partir de estos referentes el creativo puede seguir indagando en su estudio personalizado dependiendo del producto objeto de diseño.

Paralelamente, la herramienta ofrece información sobre el contexto social que es afín y sensible al medio ambiente. Se trata de personas activas y que son referente en esta tendencia sostenible. También, se aporta información sobre actividades y acciones que proporcionan indicadores del estilo de vida de este colectivo. Contar con estos referentes ayuda al diseñador a empatizar con sus usuarios potenciales.

En tercer lugar, la herramienta proporciona información concreta a modo de guía de diseño. En esta ocasión, se ofrece información de índole práctica y aplicada sobre acabados identificables como sostenibles, concretamente: paleta de color y guía de materiales. Disponer de datos precisos sobre las terminaciones de los productos y su estética ayudan considerablemente a proponer y comunicar los productos de manera acorde al estilo de vida estudiado.

En base a estos tres parámetros se aportan a continuación los resultados de la experiencia de uso de la herramienta.

El contexto productivo determina el ecosistema en el que los productos diseñados van a convivir. La información sobre los casos de productos, servicios y empresas aporta conocimiento para idear *briefings* innovadores de productos en sintonía con dicho contexto. A partir de las señales, que plantea la herramienta, se establece el diseño conceptual.

- Concepto Producto 1<sup>27</sup>: Juego *outdoor*, activo y de rol.
- Concepto Producto 2<sup>28</sup>: Juego creativo y manipulativo.
- Concepto Producto 3<sup>29</sup>: Juego de mesa.



Figura 4. Guía de diseño.

El contexto social es el segundo parámetro donde se evidencian los factores que ofrece el producto en base a los indicadores de la tendencia. A través de los estilos de vida observados se establecen los principios de sostenibilidad que deben abordar los productos diseñados: respeta el medio ambiente, durabilidad, fin de vida, sensibilización social e impacto positivo.

Los productos 1 y 2, con su planteamiento, abordan la sensibilización hacia la preservación de los ecosistemas marinos. El producto 3 se centra en el equilibrio entre zonas

verdes y urbanas de las ciudades sostenibles. Los tres productos están concebidos desde la premisa de los principios de sostenibilidad fruto del contexto social.

- Factores Producto 1: sensibilización social, respeta el medio ambiente y durabilidad.
- Factores Producto 2: durabilidad, fin de vida e impacto positivo.
- Factores Producto 3: sensibilización social, durabilidad, fin de vida, impacto positivo y respeta el medio ambiente.

El tercer parámetro aplicado en los tres productos responde a la guía de diseño. Los códigos de color utilizados parten de las recomendaciones que la herramienta propone como punto de partida. Lo mismo ocurre en el caso de los materiales, que surgen a partir de las propuestas indicadas adaptándose a cada producto concreto. Por tanto, se trata de interpretar las indicaciones sobre acabados que ofrece la herramienta que aporta sugerencias para elaborar una guía de estilo propia.

- Guía de diseño Producto 1: parte de una propuesta de color condicionada por el material de corcho. La gama se amplía con colores fríos aplicados al tapiz de algodón orgánico, generando contraste entre las piezas.
- Guía de diseño Producto 2: a partir del estudio de materiales flexibles como el caucho surgen nuevas iniciativas que aseguran un impacto positivo en el medio ambiente y se adaptan a los diferentes usos del juguete. El código de color responde al material.
- Guía de diseño Producto 3: Parte de un código de color que simboliza los dos elementos que se enfrentan en el juego. Por un lado, los edificios representados por la tonalidad neutra de la madera sin tratar y, por otro lado, el color verde de los árboles.

## Conclusiones

Con la herramienta de observación y análisis *Kids Trends Book* se detectan las señales que pronostican las tendencias. La labor instrumental de reconocer los cambios que se producen en el entorno y descifrarlos en clave de *briefings* innovadores favorece la toma de decisiones estratégicas para creativos y fortalece su visión de futuro e innovación.

Las agencias internacionales de tendencias como abordan pronósticos que incluyen, en mayor o menor medida, observaciones sobre el mundo infantil. En este contexto *Kids Trends Book* es el único caso que aborda diferentes sectores infantiles especialmente el del juguete.

Durante el presente trabajo se ha expuesto la aplicación de la herramienta *KidsTrends Book* como alternativa metodológica al diseño de productos sostenibles en el ámbito infantil. Esta tipología de trabajo aborda cuestiones que aportan un valor metodológico a los procesos tradicionales. Los teóricos del diseño han reflexionado sobre la metodología proyectual a lo largo de la historia. En este sentido, Bruno Munari<sup>30</sup> la describía como una fórmula de doce pasos esenciales para implementar un método que ayudara a resolver un

problema desde su planteamiento inicial hasta la respuesta final, atravesando una serie de fases establecidas que le conducirían a encontrar una solución adecuada.

En la actualidad, los planteamientos metodológicos<sup>31</sup> de innovación ágil, por ejemplo, vienen dando respuesta a las técnicas tradicionales de diseño proponiendo valores de los que se nutren las metodologías ágiles. Estos métodos, que nacieron para el desarrollo ágil de software, se han ido adaptando a otras áreas como el diseño de producto. Las metodologías ágiles<sup>32</sup> son muy utilizadas en los procesos de generación de nuevas ideas que permiten implementar procesos de innovación; desarrollar nuevos productos y reconocer oportunidades de mercado.

Desde esta perspectiva, el *Kids Trends Book* aporta una herramienta para visualizar tendencias que ofrece información relevante sobre el comportamiento del consumidor y permite conocer qué productos y estéticas sostenibles van a estar vigentes y marcan tendencia. Desde el punto de vista práctico, es un instrumento para la toma de decisiones que permite plantear *briefings* innovadores y evaluar propuestas para nuevos productos sostenibles. Como guía de comunicación ilustra conceptos abstractos y ayuda a entenderlos agilizando el proceso de comunicación de ideas y poniendo en sintonía a los equipos de *marketing* y diseño.

Trabajar esta metodología, como guía de producto sostenible, facilita una dirección estratégica del diseño que permite mejorar la colección, posicionar la marca y anticiparse a sus competidoras. En el contexto de los materiales, la herramienta proporciona una visión estratégica donde descubrir nuevos materiales sostenibles; rescatar nuevas aplicaciones de componentes tradicionales o afianzar aquellos que persisten en el tiempo. Del mismo modo, el manual permite obtener una visión actualizada del color y los estilos gráficos contemporáneos relacionados con la idea de sostenibilidad.

Abordar procesos de diseño desde el punto de vista de la sostenibilidad es una exigencia ineludible que los creativos deben incorporar de inmediato. Los diseñadores han participado en todos los grandes desafíos a los que la humanidad se ha enfrentado con propuestas que han facilitado la adaptación al cambio. ¿Por qué iba a ser ahora distinto?

## Notas

1. AAVV. (2020, 23 de febrero). Surveys of participants in Fridays For Future climate protests on 20-28 September, 2019, in 19 cities around the world. Medio. <https://osf.io/asruw/>
2. World Commission on Environment and Development (1987). *Our Common Future: Brundtland Report*. Oxford University Press.
3. Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente (2017, julio). Caracterización de compradores de productos ecológicos en canal especializado. Secretaría General Técnica Centro de Publicaciones Medio. [https://www.mapa.gob.es/es/alimentacion/temas/produccion-eco/caracterizaciondecompradoresecologicosencanalespecializadojul17\\_tcm30-419446.pdf](https://www.mapa.gob.es/es/alimentacion/temas/produccion-eco/caracterizaciondecompradoresecologicosencanalespecializadojul17_tcm30-419446.pdf)

4. Este estudio ha sido realizado por AIJU (Instituto Tecnológico de Producto Infantil y Ocio) para la AEFJ que es la Asociación Española de Fabricantes de Juguetes. AIJU (2020, noviembre) Investigación Sostenibilidad y consumo de juguetes en España. AEFJ.
5. Martin Raymond (2010) habla, entre otros métodos y técnicas habituales en el análisis de tendencias, del análisis transcultural para referirse a la observación de las diferentes culturas y sectores industriales con el objetivo de hallar los indicios de una tendencia.
6. *Kids Trends Book* es un cuaderno de tendencias especializado en el entorno infantil, que tiene el objetivo de ofrecer inspiración a creativos, empresas y negocios orientados al mundo de la infancia. El cuaderno propone 4 tendencias en 129 páginas con más de 450 imágenes. Cada tendencia incluye la Evolución, Indicadores, Iconos y Señales como: Colorama, Mi escenario, Juguetes, Gráfica, Materiales y Estilos de vida. El cuaderno está basado principalmente en la observación llevada a cabo en puntos de venta emblemáticos, estilos de vida, bibliografía, prensa especializada, eventos y ferias internacionales de alto impacto en el contexto del diseño infantil. El sistema de vigilancia contempla también la actualización de canales de información *on-line* y productos susceptibles de ser tendencia. Medio. <http://nexusdesigncentre.upv.es/kidstrendsbook/>
7. Esta tendencia nos describe las inquietudes de un colectivo sensible a la creatividad artística en un entorno libre y apacible donde imaginar mundos afectivos y acogedores.
8. Es un espacio estimulante de diversión científica donde se experimentan las reacciones mas locas. Niños y niñas que disfrutan con la ciencia mas traviesa y sorprendente.
9. Plantea un contexto donde el poder y la fuerza dominan la escena. La tendencia recoge un cúmulo de sensaciones publicadas en streaming y sin filtros donde la tecnología tiene mucho que jugar.
10. En este caso se aportan las claves de un mundo en transformación que se moviliza para asegurar un futuro sano. La sostenibilidad comprometida con cuidarnos y cuidar el entorno.
11. La creciente iniciativa *Fridays for Future* (FFF) es un movimiento global iniciado en el contexto estudiantil que reclama una acción inmediata para frenar el cambio climático y el calentamiento global. La iniciativa se plantea desde el colectivo infantil/juvenil que son los habitantes del planeta que heredarán de forma inminente, un planeta devastado por las consecuencias del cambio climático. Medio. <https://fridaysforfuture.org>
12. El programa *Boîte à Lunch* fue iniciado por la *Table de Concertation Jeunesse* NDG en 2003. Este programa de educación alimentaria incluye actividades, campamentos de día, talleres gratuitos de cocina y nutrición después de la escuela para niños y adolescentes con el objetivo de fortalecer la seguridad alimentaria de los jóvenes. Medio. <https://boitealunch.org/>
13. *Peggy Notebaert Nature Museum* y *The Chicago Academy of Sciences* proponen actividades para conectar a los ciudadanos con la naturaleza y la ciencia. En el museo se pueden ver animales nativos vivos y docenas de especies de mariposas exóticas; conocer el arte inspirado en la naturaleza o disfrutar de espacios de juego con el objetivo de entretener; educar y sensibilizar a los visitantes en el respeto por la naturaleza y el valor de la ciencia. Medio. <https://naturemuseum.org/>
14. *Surfers Against Sewage* es una ONG de conservación marina que inspira, une y capacita a las comunidades para que tomen medidas para proteger los océanos, las playas, los



- ríos y la vida silvestre. Su proyecto *Ocean Guardians*, pretende sensibilizar los más pequeños en el cuidado y mantenimiento de las playas y océanos para asegurar unas aguas libres de contaminación. Medio. <https://www.sas.org.uk/news/ocean-plastic-emergency-kits/>
15. *Human Rights Reads for Kids*. Es una iniciativa de Unicef para el Día de los Derechos Humanos donde se leen la ‘Convención sobre los Derechos del Niño’ que explica quiénes son los niños, cuáles son sus derechos y cuáles las responsabilidades de los gobiernos. Medio. <https://www.unicef.org/es/convencion-derechos-nino/convencion-version-ninos>
16. Greta Thunberg es activista ambiental conocida por su campaña de lucha contra el cambio climático. En 2018 comenzó una protesta climática en solitario a la que se unieron decenas de miles de estudiantes escolares y universitarios de todo el mundo. Una huelga climática que se ha convertido en un acontecimiento regular (*Fridays For Future*) respaldado por niñas y jóvenes de todo el planeta. Medio. <https://www.instagram.com/gretathunberg/?igshid=oubjx96t7t1n>
17. Chloé Sucrée es *influencer* en redes sociales y embajadora del *batchcooking* como filosofía de vida familiar. Es autora de libros sobre organización en la alimentación saludable. Medio. <https://www.beingbiotiful.com/>
18. Malala Yousafzai es activista de derechos humanos conocida por luchar para que las niñas en su país puedan tener acceso a una educación gratuita y obligatoria. En 2017 fue nombrada Mensajera de la Paz de las Naciones Unidas para ayudar a sensibilizar acerca de la importancia de la educación de las niñas. Medio. <https://malala.org/>
19. Fionn Ferreira es un joven científico e ingeniero preocupado por encontrar formas de combatir los niveles de contaminación plástica en los océanos. En 2019 fue premiado en la Feria de Ciencia de Google por su método para extraer micro-plásticos del agua. Medio. <https://www.fionnferreira.com/>
20. Mari Copeny, es activista de derechos sociales conocida por la defensa de su comunidad en una devastadora crisis de agua tóxica en su ciudad y la recaudación de fondos para apoyar a los niños desfavorecidos en todo el país. Medio. <https://www.maricopeny.com/>
21. Nido Muebles es una firma de diseño de mobiliario infantil centrada en la incorporación del trabajo artesanal local en el diseño y la fabricación de sus piezas. Cuenta con una línea de muebles infantiles y accesorios cargada de sensibilidad en la que la seguridad, la función y el juego tienen un papel fundamental. La colección ‘Traven’, diseñada por Christian Vivanco, debe su nombre al escritor Bruno Traven por su cuento ‘Canastitas en serie’ el cual hace referencia a la relación entre artesanos y la industria del consumo. Medio. <https://nidomuebles.com>
22. Residuo cero y máxima calidad es la premisa de Plan Toys que ofrece juguetes ecológicos, sostenibles y respetuosos con los niños, las niñas y el planeta. ‘*Wonky Fruits*’ es un juguete para cortar frutas y verduras con formas imperfectas. Ayuda a los niños y niñas a comprender que los beneficios de las frutas y verduras son los mismos independientemente de su aspecto, con el objetivo de reducir el desperdicio de alimentos. Medio. <https://www.plantoy.com>
23. Bobo Choses es una marca de moda infantil preocupada por el mundo, que trabaja con fabricantes locales. La creatividad, la honestidad, la pasión y el sentido del humor son los valores fundamentales de la firma, que diseña ropa divertida con patrones cómodos que permiten a los niños y niñas moverse con facilidad, jugar y divertirse. La firma escribe

libros infantiles ilustrados que inspiran sus colecciones. Medio. <https://www.bobochoses.com>

24. Little Eco Baby es un servicio de venta, alquiler y lavandería de pañales de tela, respetuosos con el medio ambiente. La marca propone un cambio en la vida cotidiana de las familias que supone una verdadera reducción del impacto en el medio ambiente a la vez que evita el contacto de la piel de los bebés con los productos químicos utilizados en los pañales desechables. Medio. <https://littleecobaby.com.au>

25. El diseño etnográfico estudia un grupo determinado de personas a través de métodos de recogida de datos como la observación.

26. Henrik Vejlgard es un sociólogo de las tendencias que planteó en 2008 el ‘Modelo de Diamante de las Tendencias’. En su planteamiento categoriza diferentes niveles de introducción de las tendencias en la sociedad, siendo los ‘creadores de tendencias’ los pioneros e introductores de estas. Vejlgard, H. (2008). *Anatomía de una tendencia*. Mc Graw-Hill interamericana.

27. Producto 1: *Tahuna*, diseñado por Inés Lorenzo y Reem Hosn.

28. Producto 2: *Aywa*, diseñado por Elena Fortes.

29. Producto 3: *Green City*, diseñado por Lamis Fawaz.

30. Munari, B. (1981) *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Editorial Gustavo Gili.

31. Desde el diseño existen infinidad de métodos de investigación centrados en la innovación y en los usuarios. Bella Martin y Bruce Hanington en su libro *‘Universal Methods of Design’* describen 100 métodos para desarrollar ideas innovadoras a través de soluciones efectivas de diseño.

32. Son especialmente referencia para este estudio metodologías como el *Design Thinking*, el *Benchmarking* o los *Customer Journey* recogidas en: Brown, T. (2008). *Design Thinking*. Harvard Bussines Review. Medio. <https://dschool.stanford.edu>

## Referencias

AIJU (2020, noviembre). *Investigación Sostenibilidad y consumo de juguetes en España*. AEFJ. Brown, T. (2008). *Design Thinking*. *Harvard Bussines Review*. Medio. <https://dschool.stanford.edu>

Martin, B. y Hanington, B. (2012). *Universal Methods of Design*. Rockport Publishers, Beverly. Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente (2017, julio). Caracterización de compradores de productos ecológicos en canal especializado. *Secretaría General Técnica Centro de Publicaciones*. Medio. [https://www.mapa.gob.es/es/alimentacion/temas/produccion-eco/caracterizaciondecompradoresecologicosencanalespecializadojul17\\_tcm30-419446.pdf](https://www.mapa.gob.es/es/alimentacion/temas/produccion-eco/caracterizaciondecompradoresecologicosencanalespecializadojul17_tcm30-419446.pdf)

Munari, B. (1981). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Editorial Gustavo Gili.

Raymond, M. (2010). *Tendencias: qué son, cómo identificarlas, en qué fijarnos*. Promopress. Vejlgard, H. (2008). *Anatomía de una tendencia*. Mc Graw-Hill interamericana.

V.V.A.A. (2020). *Kids Trends Book 2022*. NEXUS Design Centre.

V.V.A.A. (2020, 23 de febrero). Surveys of participants in Fridays For Future climate protests on 20-28 September, 2019, in 19 cities around the world. Medio. <https://osf.io/asruw/>

World Commission on Environment and Development (1987). *Our Common Future: Brundtland Report*. Oxford University Press.

---

**Abstract:** The growing concern about climate change in children's audiences, manifested through global activism, generates a demand that designers must respond to. The study presents a tool for creatives, based on trend analysis, which allows the development of new sustainable products. The tool is based on the observation of lifestyles, business cases and design trends whose methodology provides keys to propose innovative briefings for sustainable products. A visual code instrument that offers information on consumer behavior and allows to know in advance products and aesthetics that will be in force facilitating a strategic direction for design.

**Keywords:** childhood - child - activism - trend - sustainable - observation - design - innovation - strategy.

**Resumo:** A crescente preocupação com as alterações climáticas no público infantil, manifestada através do ativismo global, gera uma procura à qual os designers devem responder. O estudo apresenta uma ferramenta para os criadores, baseada na análise de tendências, que permite o desenvolvimento de novos produtos sustentáveis.

A ferramenta baseia-se na observação de estilos de vida, casos de empresas e tendências de design cuja metodologia fornece as chaves para propor briefings inovadores sobre produtos sustentáveis. Uma ferramenta de código visual que fornece informações sobre o comportamento do consumidor e permite conhecer antecipadamente os produtos e a estética que estarão em vigor. Facilitar uma direção estratégica do design.

**Palavras chave:** crianças - ativismo - tendência - sustentável - observação - design - inovação - estratégia.

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

---



# Los útiles de las Cocinas tradicionales colombianas, una aproximación desde el diseño con enfoque sistémico

Daniela Garzón Osorio y John Cardozo Vásquez <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Las cocinas tradicionales son uno de los más preciados símbolos de la identidad de las sociedades, se caracterizan porque integran todas las dimensiones perceptivas de las personas. El repertorio objetual requerido para su preparación y consumo, es un campo de investigación para el diseño industrial para posicionar la culinaria colombiana. La investigación es exploratoria cualitativa, se exponen las características de las cocinas tradicionales colombianas (CTC), se proponen dos herramientas de análisis conceptual con enfoque sistémico para caracterizar estos sistemas objetuales. Se presenta el análisis de un caso de CTC.

**Palabras clave:** Investigación en Diseño - Cocinas Colombianas - Enfoque Sistémico - Diseño Industrial.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 93]

---

<sup>(1)</sup> Grupo de Investigación en Diseño. GUIA. Universidad Nacional de Colombia - Sede Palmira.

## Marco de referencia

Las prácticas alrededor de la cocina –que van desde la obtención de las materias primas, pasando por el proceso de preparación de la comida, hasta la comensalidad y el espacio en la mesa– son una constante fuente de estudio en las ciencias sociales, la química, la medicina, etc.; las cocinas son parte crucial en la construcción de la identidad de un territorio, el Ministerio de Cultura de Colombia (Mincultura) expresa que “la comida es una marca indeleble de identidad cultural”, que los espacios para cocinar y consumir son de socialización por excelencia, y termina siendo entonces, la comida y las cocinas el reflejo de las costumbres de una colectividad determinada, pertenecen a su patrimonio cultural inmaterial –por transmitirse de generación en generación–, hacen parte de la memoria colectiva, la representan y diferencian de otras colectividades (Mincultura, 2012a, p. 21), también plantea que sus prácticas (producción, distribución, preparación y consumo) y

las relaciones sociales que estas generan, influyen significativamente en los modos de vida y en su relación con el entorno (Mincultura, 2012b); además, como expresa Ruddy (2014), la comida tiene el potencial de cambiar las percepciones públicas de la imagen nacional, y puede ser una puerta de entrada al consumo de otros productos culturales de exportación de un país, como la música, la literatura, los deportes y aumentar el turismo.

Por su convergencia cultural, las cocinas son el escenario ideal para un estudio estético, más cuando estas involucran todas las dimensiones perceptivas de las personas, configurando una experiencia estética multisensorial, como describe Delwiche (2012), al afirmar que la visión no solo sirve para hacer un juicio frente a las comidas, es decir para saber si a primera vista hay agrado o no, sino que va mucho más allá, porque el aspecto de las comidas, su color, brillo y contraste influyen el sabor y el olor de las preparaciones, incluso proponiendo que “se puede ver el sabor como un fenómeno emergente que surge a partir de la combinación del gusto, olor y *quemestesis*, o una combinación de múltiples sensaciones” (p. 504); Harrar et al. (2011) apoyan la teoría de que los sentidos ajenos al gusto alteran la percepción del sabor, evidenciada a partir de cómo el cambio del color en el bol las palomitas de maíz, hace que varíe el perfil de sabor percibido, sin que las palomitas sean modificadas.

El sentido de la vista permite identificar las comidas, elegir entre una gran variedad y reconocer las que son familiares; hoy en pleno apogeo digital las fotografías de la comida influyen decisiones de compra, consumo de calorías e incluso estimulan la sensación de hambre, impactando y transformando los hábitos alimenticios de las personas (Spence et al., 2016); por tanto la apariencia de una preparación es muy importante y puede ser un medio para destacar las cocinas tradicionales y promover su imagen e incentivar su consumo. En las Cocinas Tradicionales Colombianas (CTC) los utensilios son de gran importancia, al punto que algunos han obtenido la denominación de origen de la Superintendencia de Industria y Comercio de Colombia (La Chamba, Ráquira y El Carmen de Viboral) y forman parte crucial de la identidad de los territorios en los cuales originalmente fueron utilizados.

Una forma de trabajar en la presentación de las comidas es a través del diseño de sus utensilios y objetos para la preparación y el consumo, que si bien no son los únicos factores que inciden en la apariencia final de la comida, si son muy relevantes y decisivos.

Desde este enfoque, el diseño industrial puede participar en la configuración de los útiles que acompañan la preparación y consumo de las CTC, y contribuir a destacarlas, si se usan las herramientas correctas para un buen trabajo de investigación en el área.

Para analizar las CTC desde una perspectiva sistémica es preciso caracterizarlas; Mincultura (2012a), define cinco características de las CTC entendidas como patrimonio cultural: la primera es que “son el resultado de un largo proceso histórico y colectivo”, que su esencia se transmite usualmente de manera directa, empírica al interior de las familias y a lo largo de las generaciones; la segunda característica es que están directamente relacionadas con su entorno, con su contexto “ecológico y productivo” local; la tercera es su “función cohesionadora”, al promover la solidaridad, pertenencia y propiciar momentos de encuentro; en cuarto lugar se expone que es un “ámbito por excelencia –aunque no exclusivo– del saber femenino”, y finalmente un sistema culinario “contiene reglas de comportamiento, prescripciones y prohibiciones culinarias, rituales y estéticas particulares”(p. 9).

Otra característica general de las CTC es que se dividen por regiones gastronómicas, esto las hace plurales, diversas y singulares. En Colombia se identifican ocho cocinas tradicionales diferentes (Mincultura, 2012a; Ordóñez Caicedo, 2012). Adicionalmente las CTC tienen cualidades de “criollas”, entendido como el producto de la mezcla de la cultura europea y la nativa latinoamericana (Mincultura, 2012a, p. 25), es decir, las CTC son un “mestizaje cultural”, con Europa, con la cultura árabe y la africana, “criollo” no significa raizal o autóctono, hace referencia a la mezcla.

## Materiales y métodos

Este artículo presenta el abordaje metodológico implementado en la investigación desarrollada por Garzón (2020), la cual tuvo un enfoque exploratorio cualitativo y adoptó la observación participante como método principal de aproximación y se concentró en el estudio de las preparaciones tradicionales colombianas vallecaucanas (sur occidente del país), teniendo entre sus objetivos el identificar los atributos y elementos de sus rituales de preparación y consumo, también buscó caracterizar los utensilios y técnicas utilizadas; se realizaron seis observaciones participantes las cuales se estudiaron a través del esquema de análisis del ritual de preparación, con esta información se alimentó un modelado de sistema (Cardozo, Hernandis, y Ramírez, 2015).

Las preparaciones observadas se eligieron a partir de las categorías de clasificación de las comidas propuestas por Ordóñez (2012); se estudió un caso en cada una de estas categorías: amasijos, bebidas, dulces o postres o sobremesa, y sopas o plato principal, en las comidas tradicionales del Valle del Cauca en Colombia.

Se realizó un muestreo por conveniencia, donde se observó la preparación de: Dos Sancochos vallunos (sopas) –uno cocinado en fogón de leña y otro en estufa–, arroz con leche (postre), tamales vallunos (plato principal), champús (bebida) y pandebonos (amasijo); estas observaciones se realizaron en 2 ciudades de la región (Palmira y Guacarí).

En el análisis se adoptaron las categorías propuestas por Amati y Pestana (2015), y la información presentada por Ratcliffe, Baxter y Martin (2019), que dan forma a la primera herramienta implementada para categorizar los datos obtenidos en cada observación, como se describe a continuación:

- Primero se traza un esquema/guión para identificar las fases de preparación del plato y su atributos.
- Este resultado se compara con las categorías del ritual (Amati y Pestana, 2015; Ratcliffe et al., 2019), esto permite identificar la cualidad ritual que tiene la preparación de estos platos.
- Finalmente, se hace un inventario de los útiles empleados para la preparación de los alimentos.

Esta técnica permite hacer énfasis en el hacer, en el “*qué*” y el “*cómo*” de las preparaciones; a continuación, se presenta el uso de la herramienta en uno de los seis casos de estudio.

La Figura 1, es un ejemplo de la aplicación del guión de preparación de una CTC de la categoría SOPA, en el cual se integran todas las fases de elaboración de este plato.

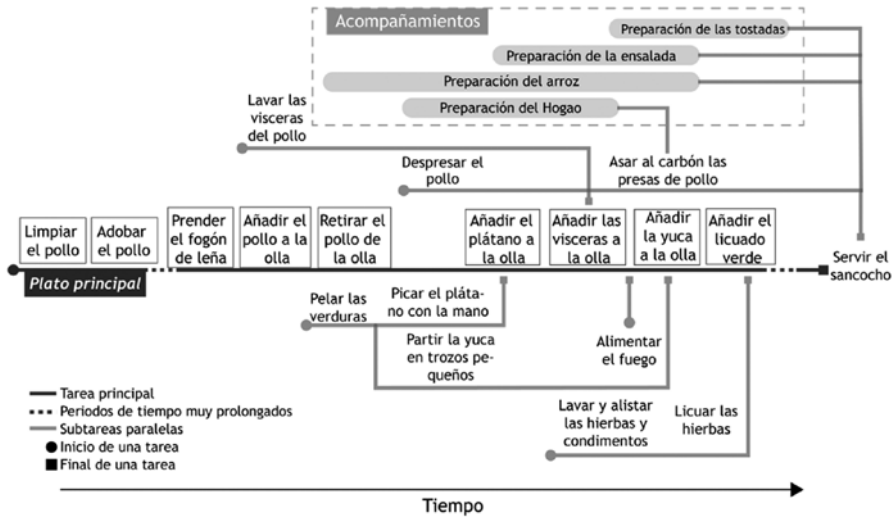


Figura 1. Guión de preparación - SOPA - Sancocho. Fuente. Tomado de Garzón (2020).

En la Tabla 1 se registran las características de la CTC analizada, de acuerdo con las categorías de (Amati & Pestana, 2015; Ratcliffe et al., 2019).

Tabla 1. Categorías del ritual –SOPA - Sancocho

Categoría del ritual	Descripción
<b>Tipo de preparación</b>	Sopa
<b>Frecuencia</b>	Se prepara todos los días para el almuerzo, sólo los domingos se hace sobre leña
<b>Contexto y momento</b>	Se consume como almuerzo al medio día, es vendido en un restaurante en la galería (plaza de mercado) de Guacarí.
<b>Escala</b>	Se hace la preparación para aproximadamente 40 personas, y en esta participan hasta 3 personas.
<b>Etapas</b>	El plato es una sopa, normalmente se consume antes de los acompañamientos.

continúa >>



<b><i>Involucramiento personal</i></b>	En este caso quien lo consume no se involucra en el momento de preparación, quienes lo preparan si tienen un rol personal, pues es su propia receta y lo hacen a su manera.
<b><i>Actores y roles</i></b>	El actor más importante es el cocinero principal, le siguen dos ayudantes en la cocina
<b><i>Audiencia</i></b>	Algunos trabajadores del restaurante presencian la preparación del sancocho, los hijos del cocinero también lo hacen
<b><i>Significados y símbolos</i></b>	Para el cocinero, hacer el sancocho de la manera en que lo hace es preservar la tradición, pues es un legado de familia.
<b><i>Aprendizaje y propagación</i></b>	La receta la aprendió de su mamá, tradición oral.

**Fuente.** Tomado de Garzón, D. (2020)

El esquema se complementa con un inventario de los utensilios utilizados en las preparaciones y el consumo de las CTC, únicamente se registran aquellos que han sido verificados en el trabajo de campo; la Tabla 2 presenta una síntesis de los utensilios identificados.

**Tabla 2.** Listado de utensilios usados en la preparación de los casos observados

Utensilios	Preparaciones / casos					
	1	2	3	4	5	6
Plato hondo cerámico	x		x	x		
Plato llano cerámico	x			x		
Tazas		x			x	
Bandeja cerámica	x					
Cucharones	x		x	x	x	
Cuchara de madera	x	x	x	x		
Cuchara de mate				x		
Cuchillo de acero inoxidable	x	x	x	x		
Ollas de acero inoxidable	x	x	x	x	x	
Olletas		x				
Cuchara	x	x	x	x	x	x
Cuchillo de mesa	x		x	x		
Tenedor	x		x	x		
Pincho para mazorcas	x			x		
Rallador	x			x		x
Tabla de picar			x	x	x	

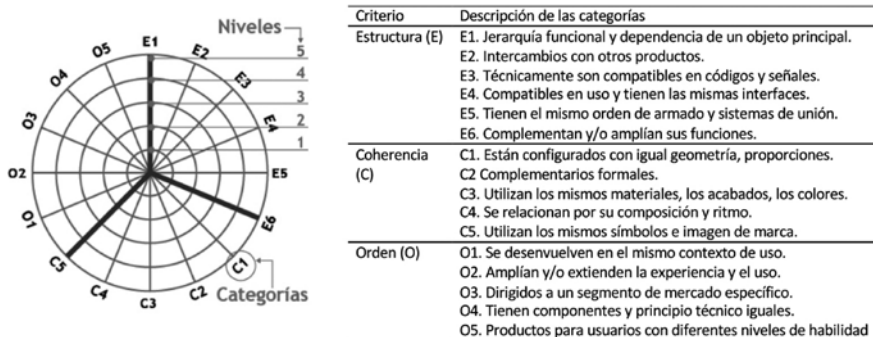
*continúa >>*

Colador	X	X
Molino	X	
Bandeja de acero inoxidable		X
Bol plástico		X
Bol de acero inoxidable		X

**Nota:** La “x” indica que el utensilio descrito fue encontrado en la preparación correspondiente. Caso 1 - Sancocho en leña; caso 2 - Arroz con leche; caso 3 - Tamales vallunos; caso 4 - Sancocho de dos carnes; caso 5 - Champús; caso 6: pandebonos. Fuente: Tomado de Garzón (2020).

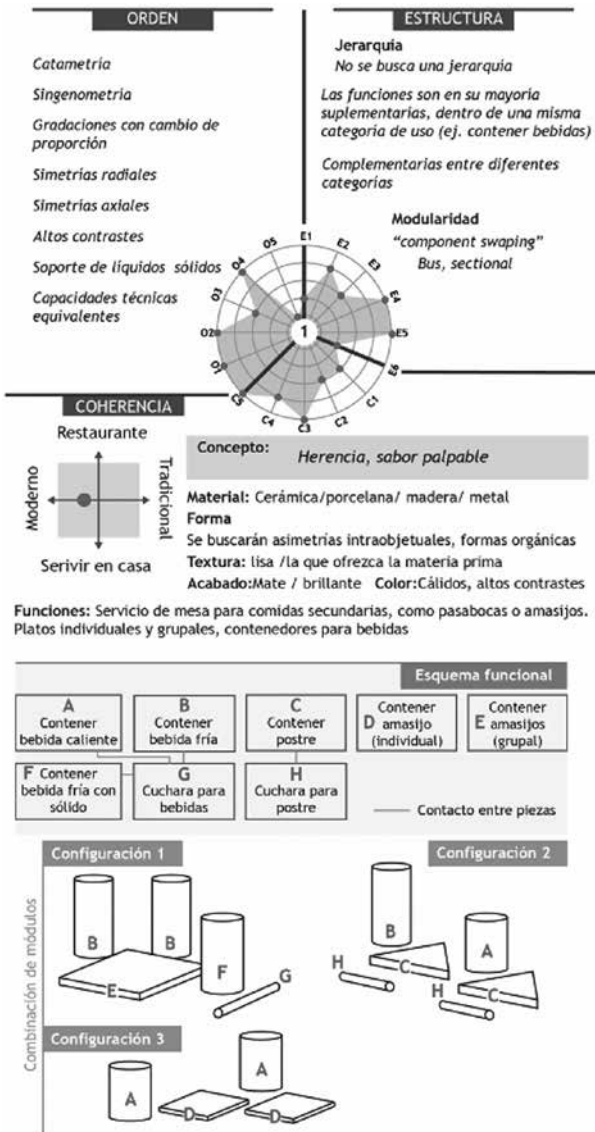
Con esta información se alimenta la herramienta de modelización del sistema de objetos, la cual es una adaptación del modelo propuesto por Cardozo et al. (2015, p.133); este modelado permite traducir al lenguaje de diseño lo que se observa en el trabajo de campo, es decir, por ejemplo, si en la observación de la elaboración de la SOPA - *sancocho* se determina que se prepara y sirve con acompañamientos variados, en el modelado el número y características de los elementos que contenga el sistema de producto para servir este plato, deberá responder a esos acompañamientos y su variedad; el modelado de sistema permite visualizar las características de configuración del sistema de objetos a un nivel muy específico.

En la Figura 2 se presenta la herramienta de modelado del sistema de objetos, se usa en este caso para estudiar el comportamiento del sistema a partir de tres criterios: Estructura, Orden y coherencia, el análisis se realiza a partir de 16 variables en las cuales se evalúa el desempeño en el sistema, se asigna un valor de 1 a un bajo y 5 a un alto grado de desempeño en cada variable.



**Figura 2.** Herramienta de modelado del sistema y la descripción de las variables calificables para el sistema de objetos. Fuente: Adaptado de Cardozo et al. (2015).

La Figura 3 presenta la aplicación de la herramienta de modelado en el estudio del sistema de objetos que es utilizado en la presentación del plato: SOPA - *Sancocho* (este es un plato fuerte de la Cocina Tradicional Colombiana Vallecaucana), e integra los elementos que se obtuvieron de la observación, el concepto de diseño y sus configuraciones.



**Figura 3.** Ejemplo práctico del modelado de sistema. Fuente: Tomado de Garzón (2020).

## Conclusiones

Estudiar desde el diseño con enfoque sistémico el repertorio de objetos de las Cocinas Tradicionales Colombianas, tiene como ventaja que se pueda articular –desde la fase inicial del proyecto– un importante volumen de información cualitativa, relacionada con los aspectos culturales y estéticos.

Este abordaje integral se logra a partir de la combinación de dos herramientas: La primera sintetiza gráficamente datos etnográficos y la segunda los proyecta en lenguaje del diseño. Los esquemas/guiones, permiten comprender las dinámicas de preparación y consumo de las CTC, sus particularidades y rutinas.

La aplicación del modelado de sistema de objetos para las CTC, es una estrategia para comprender las estructuras formales de estos grupos de producto, y permite establecer sus capacidades, alcances y límites.

Se considera que la aplicación de las dos herramientas descritas en la investigación, aporta al diseñador una base conceptual y de configuración para el desarrollo de nuevos repertorios de útiles de cocina dentro de los parámetros de las cocinas tradicionales.

## Referencias

- Amati, F. & Pestana, F. (2015). Consumption Rituals: A Strategic Marketing Framework. *Studia Ekonomiczne-Economic studies*, 2(85), 229–246. <https://doi.org/10.09.2015>
- Cardozo, J.; Hernandis, B. y Ramírez, N. (2015). Aproximación a una categorización de los sistemas de productos: el uso y la experiencia del consumidor como configuradores. *Revista Innovar Journal*, 25(58), 125-142. <https://doi.org/10.15446/innovar.v25n58.52438>
- Coff, C. (2013). A Semiotic Approach to Food and Ethics in Everyday Life. *Journal of Agricultural and Environmental Ethics*, 26, 813–825. <https://doi.org/10.1007/s10806-012-9409-8>
- Delwiche, J. F. (2012). You eat with your eyes first. *Physiology and Behavior*, 107(4), 502-504. <https://doi.org/10.1016/j.physbeh.2012.07.007>
- Garzón, D. (2020). *Diseño de un Sistema Objetual de Utensilios de Cocina. Destacando la cocina tradicional colombiana a través de la objetualidad*. Universidad Nacional de Colombia. Tesis no publicada.
- Harrar, V.; Piqueras-Fiszman, B. y Spence, C. (2011). There's more to taste in a coloured bowl. *Perception*, 40(7), 880-882. <https://doi.org/10.1068/p7040>
- Ministerio de Cultura. Dirección de Patrimonio. [Mincultura]. (2012a). *Política para el conocimiento, la salvaguardia y el fomento de la alimentación y las cocinas tradicionales de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 100 p. ISBN 978-958-753-077-3 - ISBN 978-958-753-058-2 (obra completa).
- Ministerio de Cultura. [Mincultura]. (2012b). *Manual introductorio a la Biblioteca Básica de Cocinas Tradicionales de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 212 p. ISBN: 978-958-753-075-9 - ISBN 978-958-753-058-2 (obra completa)
- Ordóñez Caicedo, C. (2012). *Gran libro de la cocina colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 440 p., ISBN: 978-958-753-067-4, ISBN 978-958-753-058-2 (obra completa).

- Ratcliffe, E.; Baxter, W. L. & Martin, N. (2019). Consumption rituals relating to food and drink: A review and research agenda. *Appetite*.134:86-93. doi: 10.1016/j.appet.2018.12.021. Epub 2018 Dec 17. PMID: 30572007.
- Ruddy, B. (2014). Hearts, minds, and stomachs: gastrodiplomacy and the potential of national cuisine in changing public perceptions of national image. *Public Diplomacy*, 11, 29-34.
- Spence, C.; Okajima, K.; Cheok, A. D.; Petit, O. & Michel, C. (2016). Eating with our eyes: From visual hunger to digital satiation. *Brain and Cognition*, 110, 53-63. <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2015.08.006>

---

**Abstract:** Traditional cuisines are one of the most precious symbols of society's identity, they are characterized by the integration of all the perceptive dimensions of people. The objectual repertoire required for its preparation and consumption is a field of research for industrial design to promote Colombian cuisines. The research is qualitative exploratory, exposing the characteristics of Traditional Colombian Cuisines (TCC), two tools of conceptual analysis with a systemic approach to characterize these objective systems are proposed. A case analysis of TCC is described.

**Keywords:** Design Research - Colombian Cuisines - Systemic Approach - Industrial Design.

**Resumo:** As cozinhas tradicionais são um dos símbolos mais preciosos da identidade das sociedades, caracterizam-se por integrar todas as dimensões perceptivas das pessoas. O repertório de objetos necessário para sua preparação e consumo é um campo de pesquisa para o desenho industrial para posicionar a culinária colombiana. A pesquisa é qualitativa exploratória, as características da cozinha tradicional colombiana (CTC) são expostas, duas ferramentas de análise conceitual com abordagem sistêmica são propostas para caracterizar esses sistemas objetivos. É apresentada uma análise de um caso CTC.

**Palavras chave:** Pesquisa em Design - Cozinhas Colombianas - Abordagem Sistêmica - Desenho Industrial.

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

---



# El diseño de servicios públicos: la experiencia del ciudadano como usuario de servicios

Carlos Torres de la Torre <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Este artículo sintetiza una investigación relacionada con el desarrollo por parte del autor de su tesis doctoral en torno al tema del diseño de productos en la economía de servicios. En esta tesis se analiza la operación de diseño de servicios públicos a través del estudio de cuatro casos de diseño de sistemas de gestión integral de desechos sólidos. Estos casos de estudio están ubicados en Ecuador en los últimos 4 años y están relacionados con una política pública de descentralización que obliga a los gobiernos locales a asumir la competencia de este servicio público.

En la parte de la investigación que da lugar a este artículo, específicamente se busca indagar la percepción de la comunidad respecto de la calidad de un servicio público y relacionarlo con la disposición al pago de una tarifa determinada.

Se demuestra la existencia de relaciones entre el nivel en que la comunidad participa en la elaboración de la política pública, la percepción de calidad del servicio y la disposición al pago por recibirlo. Se encuentra además una relación entre la percepción de calidad del servicio y la disponibilidad de equipamiento seleccionado técnicamente en contraste con la percepción de calidad cuando el equipamiento se selecciona por intereses políticos. Además, se describe el papel que tienen los medios de comunicación en articular la participación de la sociedad, pero también en la formación de una conciencia colectiva sobre las responsabilidades de la ciudadanía, sus derechos y obligaciones para con la gestión integral de los residuos sólidos y el medioambiente, y la necesidad de adoptar hábitos responsables.

**Palabras clave:** Diseño de servicios públicos - Diseño de experiencia - disposición al pago - experiencia de usuario - gestión integral de un servicio.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 99-100]

---

<sup>(1)</sup> Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

En esta investigación se analiza el servicio no solo de recolección de basura sino un servicio público complejo compuesto de varios sistemas y subsistemas con el fin de describir la experiencia del ciudadano como usuario de servicios públicos. La gestión de desechos sólidos urbanos corresponde a un servicio público que tiene ciertas particularidades que en general dificultan su sostenibilidad financiera. Entre estas podemos encontrar la falta de claridad en los costos relacionados con la prestación del servicio que a su vez complican el cálculo tarifario. Esto sucede porque muchos de los costos quedan ocultos en la contabilidad ya que no se acostumbra a separarlos de otras áreas de gestión municipal. Por otra parte, la trazabilidad de la basura es difícil de tal modo que no siempre se puede conocer al generador. Adicionalmente, es un servicio que no se puede cortar. Por lo tanto, para que el servicio sea sostenible debe haber una disposición de la comunidad a financiarlo.

Surge la necesidad de indagar la percepción de la comunidad respecto de la calidad de un servicio público y relacionarlo con la disposición al pago de una tarifa determinada. Para ello se tomaron cuatro casos de estudio. Estos corresponden a sistemas de gestión integral de residuos sólidos urbanos, no peligrosos en Ecuador y que fueron diseñados entre 2017 y 2019, actualmente se encuentran ejecutados y en operación.

La investigación se realizó a través de encuestas socio económicas en la etapa de prefactibilidad de los proyectos y de encuestas de disposición al pago en la etapa de factibilidad y diseños definitivos.

Esta investigación permitió conocer la percepción de calidad del servicio que se recibe desde el punto de vista del usuario que paga por él y también la percepción de la comunidad respecto de la limpieza de la ciudad. Un hallazgo de la investigación estuvo marcado por la relación directa que se evidenció entre la existencia de interrupciones en el servicio y una mala calidad percibida. Por otra parte, las ineficiencias que suelen aparecer en los momentos de mayor demanda como días de fiesta o cuando hay espectáculos deportivos, no parecen afectar la percepción de la calidad del servicio. En otro orden de cosas se evidenció una relación directa entre el tratamiento que los medios de comunicación dan al tema en un momento determinado y la percepción de la ciudadanía que tiende a sumarse a la opinión del periodista o del editorialista, especialmente aquellos que gozan del afecto de la comunidad.

Por otra parte, cuando la adquisición de equipamiento corresponde a intereses personales o a una agenda política en contraste con una selección técnica aparecen ineficiencias que se ven reflejadas principalmente en el costo que tiene procesar una cierta cantidad de residuos. A nivel municipal, se ha convertido en norma calcular el costo por tonelada que llega a un relleno sanitario. Sin embargo, este indicador excluye la basura que no se recolecta y que termina en quebradas, ríos o playas. Los administradores del servicio evitan los indicadores que comparan la cantidad generada con la cantidad procesada. Otro indicador de gestión muy empleado a nivel político es el de cobertura del servicio. Este indicador usualmente mide el área a la que el servicio llega y la compara con el área urbana total. Sin embargo, no mide la población servida en relación con el total de la población o la frecuencia con la que es atendida cierta zona.

Debido a la complejidad de los sistemas de gestión integral de residuos sólidos se emplea para su manejo el concepto de modularidad. Esta consiste en dividir un sistema en módulos cada uno con su propio grado de independencia e interdependencia. De este modo



se puede diseñar y gestionar cada módulo de forma independiente y conectarlo con otros por medio de una interfaz. Los componentes pueden conectarse, interactuar o intercambiar recursos. En el caso de la gestión de residuos el sistema se divide en subsistemas entre los que se puede identificar: almacenamiento temporal, recolección y transporte, barrido de calles, aprovechamiento, tratamiento y disposición final. El almacenamiento temporal puede ser el que realiza cada ciudadano en su casa, un contenedor al servicio de varios condóminos o contenedores en la vía pública. La recolección puede ser un servicio que se da a pie de vereda o en el caso de los sistemas contenerizados por medio de vehículos especialmente diseñados para vaciar y limpiar el contenedor. Estos vehículos compactan y transportan los residuos hasta un centro de recuperación o una estación de transferencia antes de regresar a una nueva ruta. En el centro de recuperación se realizan las actividades de aprovechamiento que consisten en la separación de todo aquel material que puede ser reciclado como materia prima o aprovechado por su valor energético como combustible. Otros residuos se someten a un tratamiento, en el caso de los residuos orgánicos este consiste en el compostaje y en el caso de otros por ejemplo los residuos sanitarios provenientes de hospitales en la incineración o esterilización en autoclave. Finalmente, los desechos no aprovechables se depositan en un lugar de disposición final, generalmente un relleno sanitario.

Estos componentes del sistema se pueden inclusive subcontratar a privados mediante concesiones o alianzas público-privadas o ser administradas y operadas por otros organismos públicos por ejemplo cuando un municipio permite a otro disponer sus desechos en su relleno sanitario a cambio de un pago por cada tonelada depositada. Se puede notar que cada subsistema puede tener una percepción de calidad propia. Por ejemplo, se puede percibir calles limpias debido a un excelente servicio de barrido ya sea manual o mecánico y al mismo tiempo playas muy sucias por un deficiente servicio de limpieza.

En cuanto a la disposición al pago se nota que la población está dispuesta a pagar más por un mejor servicio cuando este se relaciona con su actividad económica. La disposición al pago es mayor en zonas comerciales o turísticas. En el mismo sentido, a mayor participación de la comunidad en la elaboración de la política pública mayor disposición al pago. En el extremo opuesto, la disposición al pago baja cuando se hace evidente que ha habido corrupción en el manejo de la cosa pública.

Así como los medios de comunicación hacen públicas las quejas de un sector también juegan un rol importante en la educación ciudadana especialmente en transmitir la idea de que es un servicio público cuyo resultado corresponde a la participación de toda la comunidad y no sólo a una obligación municipal. Estos medios juegan un papel importante en crear conciencia de que el servicio tiene costos que deben ser financiados por los usuarios. La función de crear conciencia ciudadana ha sido tomada principalmente por los medios de comunicación comunitarios. En Ecuador la ley distribuye la frecuencias de radio y televisión en función de medios clasificados como privados, públicos o comunitarios. Inclusive se ha llegado encontrar que, en uno de los casos analizados, la radio municipal está administrada por la empresa de aseo.

En cuanto al marco legal,

No basta que el Estado reglamente una actividad o un servicio cualquiera, para que por este hecho se convierta en servicio público. Es necesario que el legislador lo erija en servicio público, cualquiera que sea el objeto de esa actividad o el de ese servicio, y para ello se requiere ley formal que reglamente tal servicio (Canasi, 1974).

Sin embargo, es necesario que la actividad sea diseñada y regulada con participación de la comunidad. “No pueden ser los representantes políticos, normalmente más preocupados por las necesidades de la estructura organizativa y financiera, quienes desde arriba impongan el tipo de experiencias que deben implementarse para dar respuesta a las necesidades de la población” (Oliver-Mora, 2017, p. 175).

En cuanto a la disposición al pago luego de participar en el diseño. Se demuestra la existencia de relaciones entre el nivel en que la comunidad participa en la elaboración de la política pública, la percepción de calidad del servicio y la disposición al pago por recibirlo. Ejemplo de ello es Floreana en el archipiélago de las Galápagos con una comunidad pequeña, apenas 112 personas en toda la isla. Aquí la población vive del turismo y está altamente involucrada con temas ambientales y con la gestión de su basura. Los ciudadanos participaron activamente en el diseño del sistema y lo hacen en su operación. En esta comunidad la percepción sobre la limpieza de la ciudad dio como resultado que el 45,9% de la población considera que la ciudad está limpia frente a un 2,7% de la población que considera que está sucia. Sin embargo, el 100% estuvo de acuerdo con el nuevo proyecto de Gestión Integral de Residuos Sólidos impulsado por la World Wildlife Fund y el gobierno autónomo descentralizado parroquial de la Isla Santa María (Floreana) en cuyo diseño participó la comunidad. Aquí se obtuvo una disposición al pago de hasta 12 dólares mensuales para cubrir los costos del servicio mientras que en las poblaciones en las que la comunidad no participa en la elaboración de la política pública se exige la gratuidad del servicio.

Se encuentra además una relación entre la percepción de calidad del servicio y la disponibilidad de equipamiento seleccionado técnicamente en contraste con la percepción de calidad cuando el equipamiento se selecciona por intereses políticos. Se puede concluir entonces que cuando los indicadores de gestión muestran una prestación de servicio ineficiente, la experiencia del usuario es sensiblemente inferior a cuando estos indicadores muestran valores cercanos a la meta.

Adicionalmente, se describe el papel que tienen los medios de comunicación en articular la participación de la sociedad, pero también en la formación de una conciencia colectiva sobre las responsabilidades de la ciudadanía, sus derechos y obligaciones para con la gestión integral de los residuos sólidos y el medioambiente, y la necesidad de adoptar hábitos responsables.

## Referencias bibliográficas

Canasi, J. (1974). *Derecho Administrativo*, vol. II, Parte especial. Buenos Aires: Ediciones Depalma.

Oliver-Mora, M. (2017). *Diseño de servicios públicos desde abajo hacia arriba* [Tesis doctoral Universitat Autònoma de Barcelona], TDX. <http://hdl.handle.net/10803/405588>

---

**Abstract:** This article synthesizes research related to the development by the author, of his doctoral thesis on the subject of product design in the service economy. In this thesis, the design operation of public services is analyzed through the study of four cases of design of integral solid waste management systems. These case studies have been located in Ecuador in the last 4 years and are related to a public policy of decentralization that forces local governments to assume the competence of this public service.

In the part of the research that gives rise to this article, it specifically seeks to investigate the perception of the community regarding the quality of a public service and relate it to the willingness to pay a specific rate.

The existence of relationships between the level at which the community participates in the elaboration of public policy, the perception of service quality and the willingness to pay for it, is demonstrated. There is also a relationship between the perception of service quality and the availability of technically selected equipment in contrast to the perception of quality when the equipment is selected for political agendas.

In addition, the role of the media in articulating the participation of society is described, but also in the formation of a collective conscience about the responsibilities of citizens, their rights and obligations towards the integral management of solid waste and the environment, and the need to adopt responsible habits.

**Keywords:** Design of public services - Design of experience - willingness to pay - user experience - integral management of a service.

**Resumo:** Este artigo sintetiza as pesquisas relacionadas ao desenvolvimento do autor de sua tese de doutorado sobre o tema design de produto na economia de serviços. Nesta tese, o projeto operacional de serviços públicos é analisado através do estudo de quatro casos de projeto de sistemas integrais de gerenciamento de resíduos sólidos. Estes estudos de caso estão localizados no Equador nos últimos 4 anos e estão relacionados a uma política pública de descentralização que obriga os governos locais a assumirem a competência deste serviço público.

Na parte da pesquisa que dá origem a este artigo, busca-se especificamente investigar a percepção da comunidade sobre a qualidade de um serviço público e relacioná-la com a disposição de pagar uma taxa específica.

É demonstrada a existência de relações entre o nível em que a comunidade participa da elaboração das políticas públicas, a percepção da qualidade do serviço e a disposição de pagar pelo recebimento. Também existe uma relação entre a percepção da qualidade do serviço e a disponibilidade de equipamentos selecionados tecnicamente em contraste com a percepção de qualidade quando o equipamento é selecionado por interesses políticos.

Além disso, é descrito o papel da mídia na articulação da participação da sociedade, mas também na formação de uma consciência coletiva sobre as responsabilidades dos cidadãos, seus direitos e deveres para com a gestão integral dos resíduos sólidos e o meio ambiente e a necessidade de adoção de hábitos responsáveis.

**Palavras chave:** Design de serviços públicos - Design de experiência - disposição para pagar - experiência do usuário - gestão abrangente de um serviço.

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

---

## Modelos de escritura y ornamentos en gráficas identificativas de edificios históricos de Tampico

Rebeca Isadora Lozano Castro <sup>(1)</sup> y  
Andrea Daniela Larrea Solórzano <sup>(2)</sup>

---

**Resumen:** La ciudad de Tampico en México es un puerto industrial y comercial marcado por su extracción de yacimientos petroleros a principios del siglo XX (1911-1938). Su historia fue descrita por extranjeros estadounidenses, ingleses y holandeses que pertenecieron a la industria petrolera, con estilos de vida alejados del local que se representaron en el estilo arquitectónico construido en casas y edificios multifamiliares. Estas estructuras forman parte de la historia materializada cultural y comunicacionalmente por medio de inscripciones, modelos de escritura (Gray, 1960) o símbolos gráficos en sus fachadas como identificación, que denominamos *gráficas identificativas históricas*.

Los objetos de diseño representan el color local histórico pluricultural de esa parte del mundo plagado de ornamentaciones conformas figurativas, como: hojas de acanto en la decoración de raíces nacionales, estilos gráficos auténticos, uso de proporciones en alto y bajo relieve, así como manejo de materiales de construcción de la época (concreto, ladrillo, granito, entre otros).

Esta investigación presenta algunos de los resultados obtenidos del estudio morfológico y simbólico de los elementos ornamentales presentes en esos objetos culturales de diseño, como reflejo de su devenir estilístico durante el s. XIX - s. XX. La interpretación de esas construcciones gráficas sugiere un orden, un equilibrio, una textura, un ritmo, una simetría, una coherencia formal de la composición histórica representada en su materialidad arquitectónica.

**Palabras clave:** Modelos de escritura - simbolismo representado - significación histórica.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 106]

---

<sup>(1)</sup> Docente Investigador Universidad Autónoma de Tamaulipas, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

<sup>(2)</sup> Docente Investigador.

## Introducción

Las gráficas identificativas históricas como parte de los antecedentes del diseño gráfico corporativo y los modelos de escritura en la arquitectura de Tampico fueron resultado de acontecimientos políticos, económicos y socioculturales a partir de la Revolución Industrial y la época de auge petrolero en México. La dialéctica del diseño gráfico transitó en su materialidad y se fusionó con otros estilos de corrientes artísticas de las que resultaron hibridaciones, transformaciones y acumulaciones gráficas comunicacionales representadas en etapas: 1. porfiriana (1876-1910), 2. el movimiento revolucionario (1910-1917) y 3. el inicio de la industria petrolera en México (1911-1938). La presencia de inscripciones o modelos de escritura o símbolos gráficos con base a nombres, iniciales, símbolos, escudos, entre otros, han estado expuestos de forma escultural con materiales de construcción en el área principal de las fachadas arquitectónicas de edificaciones en el sector histórico de la ciudad y zonas aledañas. Sobre estos elementos la cultura material se plasmó gráficamente como unidad interrelacionada entre teoría y práctica cultural social, reflejo de estilos de vida, mitos y costumbres.

El presente análisis surge de un trabajo macro denominado “Memoria gráfica del diseño tampiqueño” (Lozano et al., 2020) en el cual se toman como muestra 104 gráficos identificativos, compuestos de características formales y visibles en cuanto a su modelo de escritura, color, forma, textura, movimiento, además se consideran sus dimensiones, la simetría, el énfasis, entre otros aspectos que permiten establecer una lectura visual.

En este recorrido analítico visual, por un lado, se observó la pluriculturalidad establecida por quienes habitaron el sector en la época determinada (inglesa, estadounidense, belga, holandesa, española, francesa, alemana, china, árabe, principalmente), cuyos rasgos culturales fueron representados en las corrientes artísticas adoptadas, como: *Art Nouveau* o *Modernismo*, *Art Decó*, *Neoclásico* o *Neostilo*, *Funcionalismo*, *Eclecticismo*, entre las más destacadas. Por otro, el simbolismo se dejó notar con rasgos característicos por medio de texturas, colores, y expresiones que permitieron la distinción cultural (origen, intención, economía y mediatización).

Por tanto, estas gráficas identificativas se han estudiado como objetos simbólicos, que conllevan una carga sensorial por lo cual su lectura varía según las referencias culturales que posee quien las observa; pues, no produce las mismas sensaciones hacia todos quienes se relacionan con estos signos, considerando que “las representaciones visuales cambian de función cuando cambian de contexto y cuando cambia la persona que las lee” (Larrea, 2020, p. 71). En este marco las gráficas identificativas y los ornamentos arquitectónicos presentes en el paisaje de Tampico se convierten en objetos signos –y al mismo tiempo en signos culturales– cuyos significados se mantienen en el tiempo.

## Características formales de las gráficas identificativas: modelos de escritura y ornamentos

Cuando se interpreta un objeto de diseño a partir de su lectura simbólica, es preciso reconocer sus elementos constitutivos (morfológicos, cromáticos, estructurales), la disposición de éstos (tamaños, texturas, movimientos, contrastes, luces, recursos tipográficos, entre otras cualidades) y el contexto cultural donde fueron creados. La interpretación de las representaciones visuales, sus componentes morfológicos y derivaciones de la estructura plástica posibilitan la comprensión de su significación.

Las formas orgánicas, por ejemplo, se valoraron en sus expresiones internas o cóncavas, externas o convexas, en función de su movimiento y su equilibrio, con orden, regularidad y tamaño o peso, tomando en cuenta las partes estructurales de los diseños.

Adicionalmente, se analizaron las formas rígidas y geométricas con referencia a su esqueleto constructivo con simetría dinámica, mismo que surge de un sistema de relaciones variadas, dando apariencia de ritmo visual con movimiento o equilibrio.

Además, en torno a la letra, como modelo de escritura en la arquitectura y los ornamentos, se consideraron: 1) La forma, por su exterior (convexo) y su interior (cóncavo) definiendo el volumen espacial y tamaño; 2) La posición en el espacio y su distribución horizontal, vertical o central, así como las relaciones entre los elementos y la superficie como realidad física inherente; 3) El alto y bajo relieve como indicador de textura (a través de variaciones del material y cualidades de otro sentido entorno al tacto); 4) El movimiento o ritmo en formas estáticas que proyecta a través de las formas la apariencia de una acción o dinamismo (Dondis, 1990); 5) La proporción comprendida como la relación en la magnitud, cantidad o grado de un elemento frente a otro (Gillam, 1980); 6) La simetría o asimetría, en referencia al equilibrio visual que predomina en las fachadas (Dondis, 1990); 7) Los ornamentos, que guardan significados específicos en cada caso, y que se describen en el siguiente punto; 8) En la letra se consideró el *énfasis* o *intervención* de acuerdo con al peso (más ancha o menos ancha) o potencia del mensaje usado con recursos como condensación, expansión, grosor, finura, inclinación.

Los efectos ornamentales en los modelos de escriturase lograron con el decorado de la letra en sus elementos constitutivos, extravagancia en terminaciones o vértices; ornamentos inspirados en peces, aves o incluso figuras humanas; orlas, viñetas, frisos y florones (Meyer, 2004). No obstante, es necesario señalar que el número de elementos simbólicos encontrados en las ornamentaciones fue ilimitado, empero, las formas previamente descriptas resumen y agrupan algunos elementos principales encontrados en las fachadas sujeto de estudio.

## Objetivos

El objetivo general de esta investigación fue determinar desde un punto de vista descriptivo y cuantitativo, las características formales y patrones detallados de los objetos gráficos

identificativos históricos que pertenecen al patrimonio edificado de la ciudad de Tampico con el propósito documentar y preservar la fisonomía iconográfica de la ciudad.

El objetivo general se concreta en tres objetivos particulares:

1. Registrar los objetos gráficos por tipo de inscripción, modelo de escritura o símbolo gráfico.
2. Clasificar los objetos gráficos con el propósito de establecer patrones visuales.
3. Interpretar formalmente la iconografía de los modelos de escritura y ornamentos.

## Metodología

Esta investigación se fragmentó en tres momentos de trabajo y revisión. El primer término de trabajo se refirió a la observación y registro de los objetos con inscripciones, modelos de escritura o símbolos gráficos integrados a la arquitectura de edificios históricos de la ciudad de Tampico. Con los insumos obtenidos se dio lectura a formas específicas, interpretando desde analogías hasta convencionalismos; se registraron similitudes, contrastes y componentes a partir de una categorización en función del fenómeno visual específico que se desea destacar. Después se procedió con un despiece de los elementos que configuraron el objeto visual buscando los orígenes compositivos coligados a las formas y estructuras básicas, para la articulación de las partes en convenciones simples de cuya relación surge la forma total.

De ese modo, al realizar un análisis morfológico, primero, se examinó la estructura del objeto en el cual está la forma amoldada, después, se establecieron los componentes de la estructura plástica para determinación de la sintaxis formal presente en la pieza analizada. Ese proceso respondió a una permanente decodificación que permitió crear una nueva codificación, recreada por medio del análisis pluridisciplinar de las formas.

La interpretación partió de la observación de la proyección de forma y contraforma, pues poseen un carácter reversible y formulan perceptualmente dos imágenes alternadas. La forma poseyó mayor identidad visual, mientras que la contraforma fue indefinida, pero, en su conjunto permitieron comprender la globalidad formal. Estas formas se asociaron entre sí por relaciones plásticas tales como: coincidencia, distanciamiento, adyacencia, superposición, intersección, adición o sustracción, que configuran la sintaxis visual.

## Resultados

Considerando a los signos ornamentales como componentes primarios del análisis iconográfico desplegado en este estudio, se realizó un recorrido crítico por la globalidad de las imágenes relevadas buscando reconocer los valores culturales y sociales contenidos en cada modelo arquitectónico. Las representaciones visuales analizadas, por sí solas, no revelaron un contenido simbólico; esta lectura fue posible dada la articulación en un len-



guaje simbólico que es comprendido dentro de un contexto delimitado. De este modo, la significación expresada por las gráficas ornamentales de las fachadas de Tampico es comprensible al interior de su semiosfera cultural (Lotman, 1996), en la que coexisten núcleos simbólicos, que presentan un carácter delimitado dentro de un marco histórico-cultural, pero que se hibridan en el contacto constante con otras configuraciones similares.

El abordaje desplegado sobre la memoria gráfica de las fachadas de Tampico —a partir de un enfoque múltiple, sociocultural— da cuenta de las significaciones atribuidas históricamente por los primeros públicos, y por los públicos posteriores que en la actualidad transitan en medio de este paisaje arquitectónico, de modo tal que esta reflexión abarca los cambios estilísticos que se evidencian a través de prácticas ornamentales. Así, el discernimiento sobre las formas materializadas a través de objetos gráficos comunicacionales y culturales dentro del tejido urbano, son una muestra del testimonio signico de etapas pasadas (s. XIX - s. XX).

Por este motivo, esta investigación, situó cada uno de los elementos ornamentales en su contexto específico, para identificar a partir de cada una de sus piezas los significados generales, pues, en ocasiones estos signos son reconocibles como elementos únicos, “pero su velada existencia hace que se intensifique la búsqueda de su sentido, de su mensaje” (Frutiger, 2007, p. 47).

En cada una de las formas simbólicas abordadas se han rastreados sus orígenes constitutivos, por ejemplo, muchos elementos básicos fueron extraídos de la naturaleza, —como las flores, las conchas o las hojas de laurel—, sin embargo, su significación, para el pueblo de Tampico, está anclada más allá de su significación primaria.

## Conclusiones

De acuerdo con los resultados obtenidos podemos afirmar que el registro, clasificación e interpretación de las gráficas identificativas histórica en fachadas de edificaciones de Tampico presentaron características y patrones detallados con estilizaciones de valores sociales, mitos y tradiciones, estatus. La moda representada se llevó como memoria de estilo ornamental, decorativo con raíz en lo nacional, neocolonial, y materiales característicos de la época.

El diálogo costumbrista y tradicional se expresó con formas y colores arquitectónicos históricos, curvas o trazos libres, nombres metafóricos, entre otros. Las texturas, materiales y lenguajes en la historia y el contexto, articulados y desplazados, formaron la identidad visual del paisaje urbano. La identidad originaria apareció como articulación de elementos representativos de identificación en esa realidad social.

---

**Abstract:** The city of Tampico in Mexico is an industrial and commercial port marked by its extraction from oil fields at the beginning of the 20th century (1911-1938). Its history

was described by American, English and Dutch foreigners who belonged to the oil industry, with lifestyles away from the local that were represented in the architectural style built in houses and multi-family buildings. These structures are part of the culturally and communicationally materialized history through inscriptions, writing models (Gray, 1960) or graphic symbols on their facades as identification, which we call historical identification graphics.

The design objects represent the multicultural historical local color of that part of the world full of ornamentation with figurative forms, such as: acanthus leaves in the decoration of national roots, authentic graphic styles, use of proportions in high and low relief, as well as handling of construction materials of the time (concrete, brick, granite, among others).

This research presents some of the results obtained from the morphological and symbolic study of the ornamental elements present in these cultural design objects, as a reflection of their stylistic evolution during the s. XIX - s. XX. The interpretation of these graphic constructions suggests an order, a balance, a texture, a rhythm, a symmetry, a formal coherence of the historical composition represented in its architectural materiality.

**Keywords:** Writing models - represented symbolism - historical significance.

**Resumo:** A cidade de Tampico no México é um porto industrial e comercial marcado pela extração de campos de petróleo no início do século XX (1911-1938). Sua história foi narrada por estrangeiros americanos, ingleses e holandeses que pertenciam à indústria do petróleo, com estilos de vida distantes do local que eram representados no estilo arquitetônico construído em casas e edifícios multifamiliares. Essas estruturas fazem parte da história materializada cultural e comunicacionalmente por meio de inscrições, modelos de escrita (Gray, 1960) ou símbolos gráficos em suas fachadas como identificação, o que chamamos de *gráficos de identificação histórica*.

Os objetos de design representam a cor multicultural histórica local daquela parte do mundo repleta de ornamentação com formas figurativas, tais como: folhas de acanto na decoração de raízes nacionais, estilos gráficos autênticos, uso de proporções em alto e baixo relevo, bem como manuseio de materiais de construção da época (concreto, tijolo, granito, entre outros).

Esta pesquisa apresenta alguns dos resultados obtidos no estudo morfológico e simbólico dos elementos ornamentais presentes nestes objetos de design cultural, como reflexo da sua evolução estilística ao longo dos anos. XIX - s. XX. A interpretação dessas construções gráficas sugere uma ordem, um equilíbrio, uma textura, um ritmo, uma simetria, uma coerência formal da composição histórica representada em sua materialidade arquitetônica.

**Palavras chave:** Padrões de escrita - simbolismo representado - significado histórico.

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

---

Fecha de recepción: diciembre 2020

Fecha de aprobación: febrero 2021

Fecha publicación: marzo 2021

# Imágenes de modernidad. Avisos publicitarios en Lima, Perú (1920-1930)

M. Margarita Ramírez-Jefferson <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Este artículo es un resumen extendido de mi tesis doctoral sobre el estudio de la relación entre los avisos publicitarios impresos e ilustrados y el imaginario de modernidad en el Perú entre los años 1919 y 1930. Dicho período corresponde al segundo gobierno del presidente Augusto B. Leguía y se caracteriza por el impulso, a través del proyecto Patria Nueva, del proceso de modernización en el país. Este contribuyó a fraguar una identidad urbana en Lima al amparo de un estilo de vida moderno que, si bien permitió una articulación entre lo local-nacional y lo extranjero, marcó la inserción de la sociedad limeña en una modernidad periférica propia de las sociedades llamadas del tercer mundo. El objetivo de este trabajo es determinar, a través de los nuevos valores y representaciones estéticas, sociales y culturales de la gráfica publicitaria que circuló a través de los semanarios *Varietades*, *Mundial* y *La Revista* durante el Oncenio de Leguía, el aporte y la contribución de estas producciones culturales en la configuración e instauración de un imaginario de modernidad en la sociedad limeña.

**Palabras clave:** cultura - comunicación - avisaje publicitario - modernidad - Oncenio de Leguía.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 114-115]

---

<sup>(1)</sup> Mg. Pontificia Universidad Católica del Perú.

En el Perú, el período entre los años 1919 y 1930 corresponde al segundo gobierno del presidente Augusto B. Leguía y se caracteriza por el impulso, a través del proyecto 'Patria Nueva'<sup>1</sup>, del proceso de modernización en el país. Este contribuyó a fraguar una identidad urbana en Lima al amparo de un estilo de vida moderno que, si bien permitió una articulación entre lo local-nacional y lo extranjero, marcó la inserción de la sociedad limeña en una modernidad periférica, propia de las sociedades llamadas del tercer mundo (Basadre, 2005; Burga & Flores Galindo, 1994; Klarén, 2004).

El análisis de los anuncios publicitarios y su valor como transmisores de significados sociales y culturales a través de formas simbólicas se realizó a partir de la propuesta teórica-metodológica de Thompson (1998, 2002). En ella se propone a los medios de comuni-

cación como reproductores de dinámicas culturales e ideológicas en las sociedades sobre las que actúan. En el caso estudiado en esta investigación, fue la que podemos llamar como *ideología de la modernidad* —o lo que la ‘modernidad’ significaba para la sociedad limeña de inicios del siglo pasado— la que marcó la forma en la que se desarrollaron los anuncios publicitarios de aquel entonces.

Para este análisis publicitario, se eligió al periodo comprendido por el segundo gobierno de Leguía, conocido como el ‘Oncenio’<sup>2</sup> debido a su duración. La razón de esta decisión se debe a que durante el gobierno de este mandatario ocurrió un proceso de modernización impulsado por él, cuyo resultado fue la dependencia económica del Perú hacia los Estados Unidos. Por supuesto, el Perú de esos años ya era una sociedad que cambiaba, al menos en sus ciudades más grandes, y el gobierno de Leguía no ocurrió por casualidad durante este proceso de transformaciones.

Sobre el espacio, se eligió la ciudad de Lima, centro del proyecto político del presidente y espacio privilegiado de los semanarios donde se encuentra el avisaje estudiado. Además, se eligió a tres revistas ilustradas: *Variedades*, *Mundial* y *La Revista*, las cuales circularon durante este periodo y representaron, hasta cierto punto, los intereses del gobierno. En ellas se encuentra un gran número de avisos publicitarios, la mayoría de ellos de productos extranjeros. Estos anuncios son el universo de la presente investigación.

En el Perú, durante los años 1919-1930, revistas ilustradas como *Variedades*, *Mundial* y *La Revista* fueron las más importantes y de mayor circulación en la ciudad de Lima e incluían entre sus páginas una gran variedad de anuncios publicitarios. En ellos, sujetos, prácticas sociales y espacios públicos y privados aparecen graficados y asociados con los beneficios que los distintos productos y servicios ofrecen y que tributaban a la construcción de imaginarios sociales sobre lo que es ser moderno, impactando así en la transformación de los estilos de vida de las capas medias de la sociedad limeña, que se identificaban con la modernización. Para entender cuáles fueron y de qué manera estas imágenes acompañaron el proceso de modernización en el Perú durante el Oncenio de Leguía, se realizaron preguntas relacionadas con la forma como se asociaron estas al imaginario de modernidad y qué sentidos emergieron en ellas vinculados con las ideas de progreso, secularidad y libertad.

Partiendo de lo anterior, la pregunta que orientó esta investigación fue: ¿De qué manera los avisos publicitarios que circularon a través de las revistas ilustradas *Variedades*, *Mundial* y *La Revista* acompañaron al proyecto de modernización ‘Patria Nueva’ durante los años 1919-1930 en Lima y aportaron a la configuración de un imaginario de modernidad? Es decir, ¿cuáles son las características de las representaciones y narrativas gráficas visuales del avisaje publicitario que propagaron las revistas ilustradas *Variedades*, *Mundial* y *La Revista*? ¿Y qué relación hay entre las ideas de la modernidad expresadas en estos avisos y el contexto sociohistórico del proyecto modernizador ‘Patria Nueva’ que impulsa el presidente Augusto B. Leguía en el Perú durante su segundo gobierno de 1919-1930?

El objetivo de este trabajo fue determinar, a través de los nuevos valores y representaciones estéticas, sociales y culturales de la gráfica publicitaria que circuló en los semanarios *Variedades*, *Mundial* y *La Revista* durante el Oncenio de Leguía, el aporte y la contribución de estas producciones culturales en la configuración e instauración de un imaginario de modernidad en la sociedad limeña.

La aproximación teórica y metodológica para el desarrollo de este trabajo se centró en los aportes de Thompson (1998, 2002). Este autor realiza un estudio sobre los medios y trata de desarrollar una metodología para comprender la influencia de estos sobre la sociedad. En ese sentido, al considerar a la publicidad ilustrada como una parte esencial de estos medios se empleó el método de análisis de Thompson llamado 'hermenéutica profunda', base desde la cual se buscó comprender la función ideológica de la publicidad. Además, para lo teórico se partió desde la conceptualización de ideología, comunicación y cultura dada por los Estudios Culturales, siguiendo a autores como Hall (1997) y Williams (1997). La finalidad fue analizar los avisos como formas simbólicas a partir de sus componentes constitutivos, comunicacionales y de sentido. Así, mediante un análisis histórico-social de Lima durante el Oncenio y un análisis formal, discursivo e ideológico de una selección de avisos publicitarios, los interpelamos e interpretamos a la luz de los factores que hacen posible la emergencia del proceso de modernización en Lima. De esta manera, la investigación tomó en cuenta el origen y los aspectos característicos de las marcas anunciantes, los productos y servicios que se promocionan, las formas, contenidos y temas con que se representan, y las ideas, valores y relaciones que se pueden establecer entre las sociedades que producen los avisos y las que los reciben (Rose, 2007; Van Dijk, 2003, 2005, 2012).

El propósito fue analizar los avisos publicitarios impresos como productos culturales y formas simbólicas (Thompson, 2002) portadoras de sentido, a través de los cuales se materializan, circulan y transmiten imaginarios visuales asociados con aspectos sociales, políticos y económicos que la modernidad y el proyecto 'Patria Nueva' impulsaron en ciertos grupos sociales con características particulares. Asimismo, se busca reflexionar sobre el valor de los avisos publicitarios en torno a la cultura, la historia, las comunicaciones y las expresiones visuales como dispositivos culturales y de intercambio social a partir de los cuales se propagan ideas, valores y formas de representación social que activan imaginarios visuales e ideologías, simultáneamente (Castoriadis, 2002, 2007).

El estudio de la publicidad requiere percibir al avisaje no solo a partir de su función básica de promover a productos y marcas, sino también desde las otras dinámicas que este realiza de forma implícita, como la función ideológica de la publicidad, a partir de la cual tiene la capacidad de reproducir ciertas ideas en distintas sociedades.

Así, desde el análisis de los avisos publicitarios presentes en las revistas *Variiedades*, *Mundial* y *La Revista*, durante el periodo correspondiente al Oncenio de Leguía, se buscó determinar la contribución de estos no solo al proceso de modernización impulsado por el presidente, sino también a su función ideológica más general, al reproducir ideas vinculadas con una forma de percibir la 'modernidad'.

Se partió de un análisis de contenido aplicado al universo entero de avisos, con el fin de comprender sus características generales en tanto formas simbólicas productoras de significado. Luego, mediante los análisis de discurso e ideológico, se buscó profundizar en la comprensión de algunos avisos escogidos para formar parte de un corpus de análisis. Por último, se interpretaron los resultados de los distintos análisis a partir de las características sociohistóricas de la ciudad de Lima durante el Oncenio, desarrolladas previamente.

A continuación, mostramos algunos ejemplos de los avisos que fueron parte de las unidades de análisis de este estudio.



Figuras 1 y 2.

Marca y producto:

Cafiaspirina Bayer.

Medio de difusión:

Revista *Mundial*.

Fecha de publicación:

1922.

A partir de los análisis realizados, pudimos comprender que la gran mayoría de los anuncios son de productos extranjeros, principalmente de los Estados Unidos, y que estos tratan de apelar a un determinado sector social: las clases medias y altas de la ciudad de Lima, que son las mismas a las que apelan las revistas en las que se encuentra el avisaje estudiado. Asimismo, se determina que existe una forma de representar a los sujetos, pues la gran mayoría de personajes encontrados en las imágenes publicitarias son de sectores acomodados y tienen rasgos físicos europeos. Esta sería la manera en que la publicidad, mayoritariamente extranjera, representaba al sujeto moderno.

De la misma forma, se encontró un énfasis en muchos de los productos para asociarse a la 'modernidad' tal como era comprendida en aquel contexto. Ello permite entender por qué algunos productos buscan asociar sus imágenes a realidades ajenas a la local, preferentemente europeas y estadounidenses. Igualmente, comprender por qué en muchos de estos hay también un énfasis en la ciencia y la tecnología, relacionadas directamente con la idea de progreso. Todos estos hallazgos se correlacionan con un contexto económico en el cual la producción extranjera crecía, además de uno sociocultural donde las clases altas y medias sentían mayor aprecio por lo europeo y estadounidense que por lo local, considerado como inferior y menos moderno.

En lo que respecta a las formas de expresión de la ideología de la modernidad, se debe mencionar que el discurso de los anuncios principalmente buscaba legitimar a los productos a partir de su relación con la modernidad, así como convertirlos en un elemento que unificara a sus compradores dentro de la imagen del 'sujeto moderno'. Esta, no obstante, también era excluyente, pues gran parte de la población nacional no tenía las características físicas, socioeconómicas o culturales que le permitieran ser parte de este subgrupo. Por último, hay que aclarar que el gobierno de Leguía no expresaba enteramente la ideología de la modernidad encontrada en los avisos debido a que, como líder autoritario que buscaba mantenerse en el poder, trató también de apelar a ideas conservadoras, mayoritarias en la sociedad peruana de aquel momento. De la misma forma, en la publicidad, como es de esperarse, no se mostraban detalles de la 'Patria Nueva' que no eran del interés de los anunciantes. Sin embargo, sí se puede decir que el avisaje publicitario de las tres revistas estudiadas acompañó el proyecto político del presidente, debido a que estos anuncios representaban la modernidad traída del extranjero con la que buscaba asociarse el régimen. Además, traían consigo una visión sobre la modernidad vinculada con las formas en las que esta era comprendida por los sectores sociales a los que apuntaban las revistas, que iba de la mano con una idealización de la realidad promovida por los anuncios, a partir de la cual se relacionaban el progreso y la felicidad con la compra de los productos ofrecidos. Así, la presencia de estos productos extranjeros y la modernización que supuestamente traerían ayudaban a legitimar al presidente, debido a que contribuían a la imagen de que el Perú estaba avanzando hacia la 'civilización'.

En conclusión, podemos decir que los avisos publicitarios ilustrados que circularon a través de las revistas ilustradas *Varietades*, *Mundial* y *La Revista* son producciones visuales significativas e ideológicas asociadas al transcurrir cultural, social, económico y político de una sociedad y una época específica. Se configuraron como campos de representación que fomentaron nuevos códigos sociales y culturales, de orígenes foráneos, auspiciados por ciertos grupos de poder locales e internacionales. Los avisos publicitarios se nutren de las situaciones de interacción social, las proyectan visualmente y las asocian con el consumo de un producto o servicio, para luego compartirlas a través de códigos que reconocen el anunciante, el medio de comunicación y el lector de la revista y destinatario del aviso. El avisaje no se produce, circula y consume a la vez en un mismo espacio geográfico, pues se dirige a sociedades diferentes y con intenciones distintas. Se debe recordar que la publicidad es producida en contextos históricos y sociales muy diferentes y responde a ellos. A pesar de que en el caso del Perú estos sí estuvieron dirigidos hacia un mismo grupo social, incluso dentro de estos sectores dominantes existen diferencias sociales y culturales que

se procesan de maneras distintas y que dependen del contexto en el cual se desarrollan. Es por ello que parecen existir ciertas diferencias de intereses, tanto en las revistas estudiadas como en parte de la publicidad presente en cada una de ellas. Es justamente a la luz de estas diferencias que hemos tratado de leer el proceso de modernización en el Perú, impulsado por el proyecto 'Patria Nueva' durante el Oncenio de Leguía respecto del imaginario de modernidad que traían los avisos publicitarios.

Los contenidos y temas que se abordan nos habilitaron diferentes vías para investigar sobre la incidencia de estos espacios comunicacionales en la cultura y la sociedad de Lima con relación al Oncenio. Estos avisos implican la existencia de intereses y poderes, de desigualdades sociales, y de cambios y nuevas configuraciones en muchos ámbitos. Así, tanto las revistas como los avisos se establecen como espacios de configuración cultural y social en donde se interpretan lenguajes, códigos y símbolos con los que cada grupo se interpela, valora y significa, además de jerarquizar a otros grupos sociales de tal manera que se establece un sistema de significación que permite identificar lo propio de lo ajeno (Grimson, 2014). Además, los avisos publicitarios se superponen no solo a los ideales iniciales propuestos por el proyecto 'Patria Nueva', sino también a los valores culturales propios de la sociedad de Lima a inicios del siglo XX. De esta manera, dichas imágenes publicitarias se proponen como modelos visuales de civilidad y modernidad, gestando así nuevas formas de reproducción del poder colonial (Quijano, 1992).

Comprender las diferentes dimensiones de los avisos publicitarios contribuye a la discusión académica en torno a las configuraciones culturales en las cuales estos se presentan y actúan. Es decir, cómo operan y funcionan en determinados grupos y cómo son pensados por aquellas instituciones que intervienen en su producción y favorecen su difusión y consumo. Con esta investigación esperamos haber aportado a los estudios sobre publicidad impresa, imaginarios, modernidad y cultura visual, desde una perspectiva que recupere el papel de la comunicación visual como agente activo en el proceso de construcción y reproducción de imaginarios sociales. Así mismo, esperamos haber contribuido al estudio de la publicidad gráfica entendida no solo como forma, función y estilo, sino como dispositivo comunicacional que factura tanto a la transformación como a la reproducción de las relaciones sociales. Además, cuestionar nuestro propio rol como diseñadores publicitarios, actores sociales capaces de generar representaciones culturales, con vínculos de reconocimiento identitario que aportan a la configuración simbólica y visual de una comunidad.

## Notas

1. 'Patria Nueva' fue el nombre con el que el presidente Augusto Bernardino Leguía bautizó al proyecto político que impulsó durante su segundo mandato. Con él buscó diferenciarse de las administraciones gubernamentales anteriores del Partido Civil y proponer una ruptura con el pensamiento colonial, con el propósito de modernizar al país, así como destacar la idea de que, con él, llegaban tiempos de cambio.
2. Al segundo gobierno de Leguía se le conoce en la historiografía como el 'Oncenio' debido a su duración de once años (1919-1930). En la historia del Perú independiente, es el



gobierno que más ha durado de forma ininterrumpida. Fue un gobierno dictatorial y de estilo populista que tuvo como objetivo iniciar el proceso de modernización en el país.

## Referencias

- Alvarado López, M. y Martín Requero, M. (2006). *Publicidad y cultura: La publicidad como homologador cultural*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Basadre, J. (2005). *Historia de la República del Perú (1822-1933), tomo XIV*. Lima: El Comercio.
- Berman, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Burga, M. y Flores Galindo, A. (1994). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Fundación Andina. SUR.
- Caro, A. (2010). Publicidad y globalización. *Historia y Comunicación Social* (15), 111-123.
- Castoriadis, C. (2002). *Figuras de lo pensable (Las encrucijadas del laberinto VI)*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquet.
- Colón, E. (1996). *Publicidad, modernidad, hegemonía*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Devalle, V. (2009). El análisis cultural. Nuevas perspectivas para pensar el diseño. En L. Arfuch y V. Devalle (comps.), *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global* (pp. 41-73). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- González Martín, J. (2010). Publicidad, modernidad y postmodernidad. *Telos* (8), 78-89.
- Grimson, A. (2014). Comunicación y configuraciones culturales. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 116-125.
- Guasch, A. (2003, noviembre 1). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, 8-16.
- Hall, S. (1980). Encoding / Decoding. En D. H. Hall, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (pp. 128-138). London: Hutchinson.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Julier, G. (2006). From visual culture to design culture. *Design issues*, 64-76.
- Julier, G. (2015). *La cultura del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Klarén, P. (2004). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP.
- Ludeña, W. (2002). Lima: Poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal. *Eure*, 28(83), 45-65.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Mattelart, A. (2000). *La publicidad*. Barcelona: Paidós.
- Mirzoeff, N. (1998). What is visual culture. En N. Mirzoeff (ed.), *The visual culture reader* (pp. 3-13). Londres y Nueva York: Routledge.

- Mitchell, W. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México, D. F.: COCOM.
- Quijano, A. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú indigenista*, 11-20.
- Rose, G. (2007). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. California: Sage Publications.
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, 9-16.
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sierra, F. (2017). Publicidad, tiempo y vida. *Chasqui*, 134, 9-20.
- Thompson, J. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Thompson, J. B. (2002). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México, D. F.: UAM.
- Van Dijk, T. (2005). Ideología y análisis del discurso. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 29 (10), 9-36.
- Van Dijk, T. A. (2003). La multidisciplinaridad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad. En R. Wodak y M. Meyer (comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 143-177). Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (2012). *Estructuras y funciones del discurso*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, R. (2003). *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, R. (2004). La publicidad: el sistema mágico. *Telos. Cuaderno de comunicaciones, tecnología y sociedad*, 61, 95-103.

---

**Abstract:** This article is an extended summary of my doctoral thesis on the relationship between printed and illustrated advertisements and the imaginary of modernity in Peru between 1919 and 1930. This period corresponds to the second government of President Augusto B. Leguía and was characterized by the promotion, through the 'Patria Nueva' project, of the modernization process in the country. This contributed to forging an urban identity in Lima that introduced a modern lifestyle and allowed an articulation between the local-national and the foreign, marking the insertion of Lima society in a peripheral modernity, typical of the societies of the so-called Third World. The goal of this work is to determine the contribution of these cultural productions to the configuration and establishment of an imaginary of modernity in Lima society. To that end, it is imperative to analyze the new values and the aesthetic, social, and cultural representations of the advertising graphics that circulated through the weekly *Variedades*, *Mundial*, and *La Revista* during the *Oncenio de Leguía*.

**Keywords:** culture - communication - illustrated advertising - modernity - Oncenio de Leguía.

**Resumo:** Este artigo é um extenso resumo da minha tese de doutorado do estudo da relação entre os anúncios publicitários impressos e ilustrados e o imaginário da modernidade no Peru entre os anos 1919 e 1930. Este período corresponde ao segundo governo do Presidente Augusto B. Leguía e é caracterizado pelo impulso, através do projeto “Patria Nueva” (Terra Natal Nova), do processo de modernização no país. Isso contribuiu para forjar uma identidade urbana em Lima sob a proteção de um estilo de vida moderno que, embora permitisse uma articulação entre o local-nacional, e o estrangeiro, marcou a inserção da sociedade limenha em uma modernidade da periferia, típico das chamadas sociedades de terceiro mundo. O objetivo deste trabalho foi determinar, através dos novos valores e representações estéticas, sociais e culturais da gráfica publicitária que circularam nos semanários *Variedades*, *Mundial* e *La Revista* durante o *Oncenio de Leguía*, o aporte e contribuição dessas produções culturais na configuração e constituição de um imaginário de modernidade na de modernidade na sociedade limenha.

**Palavras chave:** cultura - comunicação - publicidade ilustrada - modernidade - Oncenio de Leguía.

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

---



# La intervención cromática como propuesta de diseño de imagen urbana para áreas periurbanas, el caso del Coapinole, Puerto Vallarta, Jalisco, México

Jimena Vanina Odetti <sup>(1)</sup>, Alberto Reyes González <sup>(2)</sup> y Andrés Enrique Reyes González <sup>(3)</sup>

---

**Resumen:** El presente trabajo plantea la intervención cromática, como propuesta para el diseño y mejora de la imagen urbana en áreas periurbanas, tomando como caso de estudio el barrio El Coapinole de la ciudad de Puerto Vallarta, Jalisco, México.

Se propone concebir el color como un elemento de intervención para desencadenar el desarrollo de las zonas periurbanas de la ciudad. Al mismo tiempo, el color se considera un elemento articulador del tejido urbano con los barrios circundantes, en una ciudad con características turísticas y con grados desiguales de desarrollo.

Para la intervención cromática se propone una investigación cualitativa con una metodología de investigación acción que considera al color como un elemento integrado en el estudio de la imagen urbana y la infraestructura de las áreas periurbanas seleccionadas como caso de estudio.

El punto de partida fue un diagnóstico integral, para identificar y seleccionar las áreas a intervenir, involucrar a la comunidad con la participación de los actores claves, para formular una propuesta de intervención basada en el desarrollo contextual existente.

La propuesta de una intervención cromática como parte de la mejora del diseño de la imagen urbana en estos contextos de bordes de ciudad, constituye, no solo la memoria visual de un espacio urbano, sino la imagen viva de la ciudad, las experiencias de sus habitantes y cómo interactúan junto con los colores, en sus calles, sus plazas, sus construcciones, el contexto natural, sus fachadas y sus texturas.

Se enfatiza aquí cómo todos estos elementos, destacando el color, juegan un papel preponderante en la configuración de la identidad de un espacio o de una determinada zona, y en la construcción cultural urbana del mismo.

Los resultados, provenientes del estudio e intervención cromática, muestran la necesidad en las zonas peri-urbanas de la ciudad de generar mejoras para los habitantes y para los usuarios como productos de una acción conjunta, establecida entre la Universidad y los diferentes actores sociales que participan en la comunidad.

**Palabras clave:** Color Urbano - Imagen Urbana - Color y Bordes Urbanos.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 124-125]

---

<sup>(1)</sup> Jimena Vanina Odetti, Doctora en Diseño, Universidad de Palermo, Argentina, Líder del Cuerpo Académico de Diseño e Innovación. Instituto Tecnológico Mario Molina, Campus Puerto Vallarta, Jalisco, México. jimena.odetti@vallarta.tecmm.edu.mx.

<sup>(2)</sup> Alberto Reyes González, Doctor en Ciencias para el Desarrollo, la Sustentabilidad y el Turismo, Universidad de Guadalajara, México. Docente investigador, integrante del Cuerpo Académico de Diseño e Innovación. Instituto Tecnológico Mario Molina, Campus Puerto Vallarta, Jalisco, México. alberto.reyes@vallarta.tecmm.edu.mx.

<sup>(3)</sup> Andrés Enrique Reyes González, Doctor en Ciencias para el Desarrollo, la Sustentabilidad y el Turismo, Universidad de Guadalajara, México. Docente investigador, integrante del Cuerpo Académico de Diseño e Innovación. Instituto Tecnológico Mario Molina, Campus Puerto Vallarta, Jalisco, México. andres.reyes@vallarta.tecmm.edu.mx.

## Introducción

El color, entendido como elemento esencial del lenguaje y el diseño visual, forma parte del contexto en el que se desarrolla lo urbano. Los colores de una ciudad configuran atmósferas que visibilizan las actividades cotidianas, a través de ellos podemos comprender las formas de habitar, percibir, comprender y dar sentido a los espacios que vivimos o visitamos. “Los colores de una ciudad pasan a formar parte de la construcción diaria de identidades culturales, concentrando recuerdos y valores del paisaje, fachadas, calles, barrios y vecinos” (Odetti, 2019, p. 12).

La ciudad de Puerto Vallarta se ubica en la costa norte del estado de Jalisco, en México. Desde la década de 1990 ha presentado un crecimiento demográfico de expansión urbana y turística que lo ha posicionado como un destino turístico internacional.

La imagen que se ha construido y proyectado al mundo es la de un destino de sol y playa con características de pueblo tradicional mexicano (especialmente esta imagen se ha concentrado en el centro). Sin embargo, existen zonas segregadas en torno a este sector turístico de la ciudad que presentan amplias diferencias, incluso en situaciones de marginalidad, cuyas condiciones de infraestructura urbana, servicios y planificación parecerían olvidadas o al destino de las nuevas especulaciones territoriales por parte del mercado (Odetti, 2019). El periurbano en las ciudades turísticas de la costa mexicana, discurre frente a otras configuraciones, observando que las áreas urbanas (lugar de infraestructura y equipamiento turístico) ocupan una posición preponderante en su litoral, mientras que los espacios alejados de este límite, presentan características de ruralidad, donde encontramos actividades primarias, como la agricultura de autoconsumo o la presencia de hogares con animales de traspatio. Entendiendo este espacio de forma heterogénea y con múltiples usos y mezclas.

Puerto Vallarta presenta dos límites en su estructura urbana, la franja costera en su área occidental y la montaña en el este. Así la ocupación del territorio se inicia en su paseo

marítimo y se desvanece en la sierra, que presenta el periurbano: un territorio de tránsito entre actividades rurales y urbanas, caracterizado por la falta de infraestructura urbana, pero con algunos elementos urbanos como educativos, equipamiento deportivo y sanitario, que ha generado tránsitos y relaciones espaciales entre los habitantes de la ciudad. Las carencias en estos contextos van desde la atención del alumbrado público, aceras, comercios, desagües, guarniciones, pavimentos, rampas y transporte público. A este listado, se suma la atención a la forma en que se configuran los elementos de la imagen urbana, en los bordes de una ciudad turística, con características de desintegración y marginalidad. En este trabajo se propone poner especial énfasis en el estudio y propuesta de intervención cromática en las áreas estudiadas, como elemento visual de la imagen urbana y como componente de la formación identitaria y expresión simbólica de la vida urbana.

## Teoría

Como ejes teóricos principales, se propone analizar la percepción social del paisaje periurbano como elemento destacado de la investigación. Desde la Imagen Urbana se muestra el corte de la realidad de la ciudad desde donde se toman las representaciones perceptivas a estudiar. Finalmente, se parte de la idea de la acción pública como eje lateral, que se entrelaza con el objetivo de la investigación, en la intervención cromática urbana y la participación de los actores claves involucrados (Odetti, Reyes González, & Reyes González, 2019). Bengoa (2001), señala que los procesos de antropización de un territorio necesariamente se desarrollan en el tiempo, y que este curso temporal genera diferentes etapas de dominación e interrelación entre sociedad y naturaleza, que actúa como soporte de las actividades humanas, constituyendo un proceso dinámico de cambios en las funciones periurbanas. Se analizan los conceptos por un lado desde la Sociología y Antropología Urbana, para ello se consideran los trabajos de Amalia Signorelli (1999) que propone el estudio de la ciudad a partir de las concepciones de sistemas cognitivo-valorativos que se desarrollan en contextos urbanos y que son producto de dinámicas culturales, como los procesos de construcción cultural urbana.

En el mismo sentido, se analizan las ideas de Wirth Louis (2011), quien explica cómo la ciudad puede ser 'leída' desde diferentes configuraciones que involucran el urbanismo como forma de vida y resalta para ello las características particulares de una ciudad desde su estructura física, su sistema de organización social y el conjunto de actitudes e ideas que participan en el comportamiento colectivo y la construcción simbólica de la ciudad. Se retoma la propuesta de Kevin Lynch (2008), quien introduce la teoría de la aprehensión ambiental, la imagen sensible y los elementos que debe comprender la imagen de la ciudad.

Para el estudio del color y la ciudad, el trabajo es abordado con el enfoque visual-perceptual de Jean Philippe Lenclos (1999) que introduce el concepto de 'geografía del color' señalando que la especificidad de los colores tradicionales construidos está íntimamente relacionada con la ambiental, las diferencias regionales y, sobre todo, el uso de materiales de construcción locales.

Se toma también el trabajo de Verónica Zybaczynski (2016) sobre el rescate del color como elemento de identidad, subrayando como cada respuesta de color en la ciudad es un diseño y que esa respuesta se debe no sólo a la justificación derivada de la historia y de un pre-existir, sino de una meta de la facultad del color para resolver las contradicciones dictadas por las transformaciones de la ciudad, que involucran tanto al tejido urbano histórico como a los suburbios.

Finalmente, partiendo de la teoría, se incluyen los elementos que constituyen los objetivos del desarrollo sostenible para integrarlos en el proceso de diseño, específicamente con la participación social en el desarrollo e integración de los actores claves de la comunidad.

## Metodología

El diseño de la investigación corresponde a un estudio cualitativo, con una perspectiva interpretativa y de investigación acción, que toma en cuenta el análisis de los significados atribuidos por los sujetos de investigación al estudio de caso, busca interpretar la construcción de sentidos a través de la aplicación de los diversos instrumentos seleccionados. El objetivo general del proyecto es realizar una propuesta para el diseño y mejoramiento de la imagen periurbana en Puerto Vallarta, Jalisco.

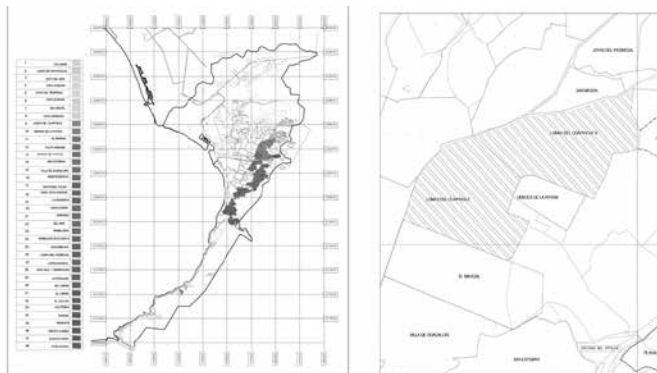
Los objetivos específicos incluidos en este trabajo son: Analizar los elementos que constituyen la imagen periurbana en Puerto Vallarta. Caracterizar los elementos de la imagen periurbana. Integrar a los actores claves en la conceptualización de la propuesta de diseño y mejora de la imagen periurbana. Proponer la intervención cromática para imagen periurbana en el caso de estudio seleccionado (Odetti, Reyes González, & Reyes González, 2019). Las técnicas y herramientas seleccionadas son: investigación documental y de campo; investigación acción; análisis cartográfico; análisis de variables cualitativas con sistemas de información geográfica; realización de talleres participativos; entrevistas en profundidad. Los instrumentos seleccionados son: archivo de campo; análisis FODA; dibujos de imágenes urbanas; sistema de información geográfica; formatos de entrevista; formatos de taller participativo; formato de cuestionario.

## Discusión y resultados

Las diferentes fases en las que se dividió el proyecto, permitieron obtener información en una primera etapa de diagnóstico sobre el área a intervenir, las condiciones de infraestructura e imagen urbana que presenta el área de estudio seleccionada y las características particulares de la comunidad. Se identificó a los actores claves, desde la participación de vecinos, comerciantes, actores sociales, culturales y religiosos, hasta la presencia de autoridades gubernamentales y establecimientos educativos que constituyen el contexto.

El barrio Lomas Del Coapinole está ubicado dentro del Sub Distrito 4 C y es parte de las áreas periurbanas de Puerto Vallarta.





**Figura 1.** Mapa de la zona periurbana de Puerto Vallarta y el barrio El Coapinole. Fuente: Elaboración Propia.

La propuesta de intervención cromática para estos contextos periurbanos supone un impacto y solución a variables que inciden desde el orden social, la sustentabilidad de ambientes marginados, la relación con los sectores productivos que se beneficiarán y la generación de conocimiento científico y tecnológico que caractericen y sirvan de base para las acciones que impacten en el desarrollo y la mejora de situaciones de equidad para las zonas periurbanas de Puerto Vallarta.

Para la etapa de diagnóstico en el barrio se seleccionaron sus principales vialidades para el registro cromático:



**Figura 2.** Observación, registro cromático y paleta sintética del color para el Barrio El Coapinole. Puerto Vallarta. Fuente: Elaboración Propia.

Para el siguiente paso, fue necesario identificar a los vecinos y los actores clave con quienes se planea la intervención. Para ello se confeccionaron y aplicaron unas fichas de estudio, con el dibujo y ubicación de cada una de las propiedades a intervenir en el polígono seleccionado.

Al momento de la presente publicación, se están desarrollando reuniones para generar los talleres participativos con los que se trabajará el diseño y desarrollo de la intervención cromática con los vecinos y los actores clave. Para ello se propusieron tres talleres.

En el primero, se invita a los participantes a trabajar con imágenes que les permitan expresar sus necesidades y visualizar el espacio que habitan. Se utilizan como fuentes, fotografías, iconos y palabras que se insertan en la cartografía del lugar. Incluir fotografías como material de trabajo permite a los participantes observar atentamente su entorno y poder detectar sus propias necesidades y / o deseos.

El segundo taller invitará a los participantes a contar y rescatar historias del barrio y su vida en él, sus viajes y vivencias cotidianas en el espacio vital que comparten. La idea de expresar en palabras o pequeños textos sus vivencias urbanas tiene como objetivo visibilizar todos aquellos aspectos de su contexto que desean preservar o modificar.

El tercer taller concluye con la propuesta de intervención cromática, se presenta a los participantes una paleta de colores, tomada de las tiras diagnósticas realizadas y se los invita a seleccionar aquellos colores con los que les gustaría intervenir sus fachadas y su contexto urbano. En este taller también se puede realizar una pequeña conversación sobre sensibilización hacia el color, que incluye pequeñas experiencias pictóricas de juego y combinación de pigmentos. A partir de ahí, se iniciará el proceso de autogestión comunitaria para hacer realidad la intervención cromática, donde se planifica y programa el diseño de la intervención, los materiales necesarios y las fechas para concretarla.

Los talleres serán guiados por los profesores encargados del proyecto, acompañados de alumnos de la carrera de Arquitectura del ITMM, y la representación de autoridades que se comprometan a dar seguimiento y concluir todos los trámites necesarios para la gestión de los recursos y las premisas que se derivan de la práctica colectiva.

## Conclusión

El trabajo de realizar una intervención cromática como parte de un proyecto de mejora del diseño de la imagen urbana ubicado en los límites de la ciudad, hace especial hincapié en el papel del color, como elemento protagonista de la imagen urbana. Esto significa que el color puede construir la memoria visual de un área urbana, así como la imagen viva de la ciudad.

Al incluir en la metodología de este proyecto el espacio participativo en la planificación, diseño y autogestión de la intervención, se involucran las experiencias de sus habitantes y cómo interactúan y conviven con los colores. La posibilidad de elegir una paleta de colores para intervenir su espacio vital genera la oportunidad de visibilizar sus calles, sus plazas, sus construcciones, el contexto natural, sus fachadas y sus texturas (Odetti, Reyes González, & Reyes González, 2019).

En la metodología de los talleres participativos, el hecho de trabajar de manera lúdica con imágenes, historias y color, brinda la oportunidad de comprender y experimentar estos elementos visuales y narrativos como partícipes en la configuración de la identidad de un área urbana, y en la construcción cultural de la misma.

Los resultados, provenientes del estudio e intervención cromática, de este trabajo muestran la necesidad de vincular a las universidades públicas con las áreas periurbanas para ofrecer y generar mejoras con la participación activa de los habitantes y usuarios como producto de una acción conjunta y colaborativa entre la Universidad y los diferentes actores sociales que participan en la comunidad.

## Referencias

- Bengoa, G. (2001). "Evolución histórica del periurbano marplatense". En *Donde muere la ciudad*, pp. 21-48, Héctor Echechuri, (compilador). Mar del Plata: Centro de Investigaciones Ambientales, FAUD, UNMdP. Inédito.
- Ferraro, R.; Zulaica, L. & Echechuri, H. (2013). *Perspectivas de abordaje y caracterización del periurbano de Mar del Plata, Argentina*.
- Lenclos, J. P. & Lenclos, D. (1999). *Colors of the world*. New York: Norton.
- Morello, J. (2000). *Funciones del sistema periurbano, el caso de Buenos Aires*. Texto correspondiente a materia de la Maestría en Gestión Ambiental del Desarrollo Urbano. Mar del Plata: Centro de Investigaciones Ambientales, FAUD-UNMdP.
- Odetti, J. V. (14 de Marzo de 2019). *Los colores de Puerto Vallarta, en la construcción cultural urbana de una ciudad turística. 1990 - 2016*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo.
- Odetti, J. V.; Reyes González, A. & Reyes González, A. E. (2019). The chromatic intervention as a proposal of urban image design for university contexts: the case of Coapinole, Puerto Vallarta. En A. I. Association, *Proceedings of the International Colour Association (AIC)* (págs. 454-460). Newtown, NSW, Australia: AIC International Colour Association.
- Pérez Campusano, E. (2010). Segregación socioespacial en ciudades turísticas, el caso de Puerto Vallarta, México. *Región y sociedad* 22(49), 143-176.
- Signorelli, A. (1999). *Antropología Urbana*. México: Anthropos Editorial.
- Wirth, L. (2011). Leer la ciudad. Ensayos de antropología urbana. El urbanismo como forma de vida. *Revista de estudios sociales*, 110-115.
- Zybaczynski, V. (2016). [Colour Studies] Re:Placing Colours. Evaluation of the Chromatic Interventions on the Blocks of Flats in Bucharest, Romania. *Book of proceedings- AIC2016 Interim Meeting Color in Urban Life: Images, Objects and spaces* (págs. 39-43). Santiago de Chile: Asociación Chilena del Color.

---

**Abstract:** The present work suggests the chromatic intervention, as a proposal for the design and improvement of the urban image in Peri-urban areas, taking as a case study the El Coapinole neighborhood in the city of Puerto Vallarta, Jalisco, Mexico.

It is proposed to conceive color as an element of intervention to trigger the development of Peri-urban areas of the city. At the same time, color is considered as an articulating element of the urban fabric with the surrounding neighborhoods, in a city with tourist characteristics and with unequal degrees of development.

For the chromatic intervention, a qualitative research and action research methodology is proposed that considers color as an integrated element in the study of the urban image and the infrastructure of the peri-urban areas selected as a case study.

The starting point was an integral diagnosis, to identify and select the areas to intervene, to involve the community with the participation of the stakeholders, to formulate an intervention proposal based on the existing contextual development.

The proposal of a chromatic intervention as part of the improvement of the urban image design in these contexts of edges of city, means that it constitutes, not only the visual memory of an urban area, but the living image of the city, the experiences of its inhabitants and how they interact together with the colors, in their streets, their squares, their constructions, the natural context, their facades and their textures.

It is emphasized here how all these elements, highlighting color, play a preponderant role in the configuration of the identity of a space or a certain area, and in the urban cultural construction of it.

The results, coming from the study and chromatic intervention, show the necessity in the border areas of the city to generate improvements for the inhabitants and for the users as products of a joint action, established between the University and the different social actors that participate in the community.

**Keywords:** Urban Color - Urban Image - Color and Urban Edges.

**Resumo:** O presente trabalho sugere a intervenção cromática como proposta de desenho e melhoramento da imagem urbana em áreas periurbanas, tomando como estudo de caso o bairro El Coapinole, na cidade de Puerto Vallarta, Jalisco, México.

Propõe-se conceber a cor como elemento de intervenção para desencadear o desenvolvimento das zonas periurbanas da cidade. Ao mesmo tempo, a cor é considerada um elemento articulador do tecido urbano com os bairros envolventes, em uma cidade de caráter turístico e com graus de desenvolvimento desiguais.

Para a intervenção cromática, propõe-se uma metodologia qualitativa de investigação e investigação-ação que considera a cor como elemento integrado no estudo da imagem urbana e da infraestrutura das zonas periurbanas selecionadas como estudo de caso.

O ponto de partida foi um diagnóstico abrangente, para identificar e selecionar as áreas de intervenção, para envolver a comunidade e com a participação de atores-chave, para formular uma proposta de intervenção que se baseie no desenvolvimento contextual existente.

A proposta de uma intervenção cromática como parte da melhoria do desenho da imagem urbana nestes contextos de periferias da cidade, significa que esta constitui, não só a memória visual de uma área urbana, mas a imagem viva da cidade, as experiências de seus habitantes e como eles interagem com as cores, em suas ruas, suas praças, suas construções, o contexto natural, suas fachadas e suas texturas.

Ressalta-se aqui como todos esses elementos, destacando a cor, desempenham um papel preponderante na configuração da identidade de um espaço ou de uma determinada área e na sua construção cultural urbana.

Os resultados, advindos do estudo e intervenção cromática, mostram a necessidade nas áreas de fronteira da cidade de gerar melhorias para os moradores e para os usuários como produtos de uma ação conjunta, estabelecida entre a Universidade e os diferentes atores sociais que dela participam a comunidade.

**Palavras chave:** Cor Urbana - Imagem Urbana - Cor e Bordas Urbanas.

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

---



# Estudio de símbolos en las sociedades en conflicto armado, posconflicto y posacuerdo: una mirada desde el diseño

Kevin Fonseca Laverde <sup>(1,2)</sup>, John Cardozo Vásquez <sup>(2)</sup> y Nélida Ramírez Triana <sup>(2)</sup>

---

**Resumen:** El conflicto es intrínseco a las sociedades humanas y sus efectos condujeron a acuerdos como la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, que reconoce los derechos como base de libertad, justicia y paz. Esta investigación realiza una aproximación al análisis del conflicto asociado a la dimensión simbólica en territorios de construcción de paz, a través del estudio de 6 casos de fuentes de información secundaria, evaluados en 3 categorías de variables: estadística, sociodemográfica y simbólica, con el fin de comparar/contrastar los elementos de convergencia y divergencia durante los procesos de construcción, resignificación y desestructuración de símbolos en la memoria colectiva. La investigación permite reconocer cómo la dimensión simbólica es un factor determinante en la construcción de identidad en estos territorios.

**Palabras clave:** Conflicto - Investigación en Diseño - Identidad - Memoria Colectiva - Símbolos.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 137-138]

---

<sup>(1)</sup> HUIA Lab. Laboratorio de estudios sobre la interrelación entre conflicto y diseño.

<sup>(2)</sup> Grupo de Investigación en Diseño. GUIA. Universidad Nacional de Colombia - Sede Palmira.

## Introducción

Esta investigación se desarrolla de manera articulada sobre tres grandes temáticas: Conflicto, Símbolo y Diseño. Inicialmente se realiza una aproximación al concepto de conflicto, para posteriormente enfocar el trabajo en el conflicto armado, posteriormente se aborda la construcción simbólica y, en consecuencia, se introduce la semántica y semiótica teniendo al símbolo como eje central de la investigación, donde la perspectiva del diseño aporta elementos para su comprensión.

## Conflicto armado, posconflicto y posacuerdo

Las sociedades a nivel global se han caracterizado por vivenciar situaciones de conflicto, condición natural e inherente al ser humano (Suárez & Castillo, 2016), las definiciones del conflicto son amplias y diversas, por lo tanto, para contextualizar este estudio se asume la definición de Petterson y Wallensteen (2015): conflicto armado es una incompatibilidad que concierne al gobierno, al territorio o a ambos, donde existe uso de fuerzas armadas por ambas partes resultando en al menos 25 muertes de la confrontación –batalla– durante 1 año; Sayas (2015) amplía el espectro del análisis y argumenta que el término “conflicto armado”, es una confrontación entre actores armados organizados, lo que representa la resolución violenta del conflicto. La violencia como resolución de conflictos, afecta profundamente a las sociedades involucradas en todas sus órbitas, desde aquellas que se establecen en el espacio doméstico hasta aquellas que involucran comunidades enteras. Guiné (2019), establece que el conflicto armado se desarrolla en tres etapas: Pre - conflicto, Conflicto y Posconflicto. Vannini (2017), expone la existencia de diferencias en la interpretación del pasado por los distintos actores sociales participantes en los conflictos –esto debido a la pluralidad de sus memorias– y lo evidencia a través de ejemplos de los relatos que han sido contruidos a lo largo del tiempo, con memorias colectivas provenientes de los actores territoriales (familia, escuela, partidos políticos, movimientos sociales, regiones y gobiernos), que se agrupan como víctimas o perpetradores; las diferencias de interpretación de estas violencias han afectado la construcción colectiva en cada sociedad.

### Tipos de conflicto armado

Sayas (2015) propone tipificar el conflicto en Armado Internacional y No Internacional (conflicto armado interno), la diferencia se encuentra en la naturaleza de los actores en conflicto, donde en el primero se confrontan dos o más estados, mientras que en el segundo el enfrentamiento ocurre en el territorio de un mismo estado entre fuerzas armadas y grupos armados (normalmente sin traspasar límites fronterizos), y establece que el origen de los conflictos globales se puede encontrar en tres dimensiones: Simbólica (mitos y ritos), Ideológica (creencias y valores) y Conductual (normas, pautas y acciones). Este estudio se centra en la dimensión simbólica del conflicto armado y se enfoca en las etapas de *Conflicto* y *Posconflicto/Posacuerdo Armado*, que refiere a los procesos durante escenarios de conflicto y a los procesos de cese al fuego o firma de acuerdos de diferente tipo (acuerdos de paz, amnistías, armisticios, entre otros).

### Símbolo

Patiño (2010) define el símbolo como el medio que representa una idea o concepto sin que haya mediación o interpretación escrita entre emisor y receptor –es aquello que manifiesta



un mensaje–, y explica que no toda imagen es un símbolo, que es necesario entender el proceso sociocultural e histórico donde un grupo humano determina un significado general y único para un elemento o imagen –el símbolo no es estático–; en esta dirección, Rodríguez y Moro (2002), sugieren que los símbolos no se deben establecer sobre un “mundo literal” de objetos que son tangibles e inmóviles, constituyendo así un “mundo frío físico”, que no tiene en cuenta convenciones y pasiones.

Los símbolos para muchas sociedades identifican una comunidad y la diferencia de las demás, así se constituyen como mecanismo de cohesión social o medio de comunicación al interior y exterior de estas, conformando su memoria colectiva; los símbolos radican sobre los significados culturales y los procesos semióticos, incorporados y transformados durante el desarrollo de la vida de las personas.

### ¿Qué relación tiene el estudio simbólico y el conflicto armado?



Este estudio se establece desde la construcción identitaria de las sociedades en conflicto, que se evidencia específicamente en acciones de construcción, transformación, resignificación o destrucción de símbolos, procesos socioculturales y/o históricos, que determinan el significado general para el símbolo o imagen representativa; como lo plantea Patiño (2010), la carga del código de lo que significa el símbolo, tiene relación directa con el contexto histórico y social donde se da su lectura, determinado por su temporalidad y su espacialidad; partiendo de estos principios, Tejerina (1999) argumenta que los símbolos son mecanismos de cohesión social y de comunicación, que generan características diferenciales tanto para el interior como para el exterior de las sociedades y su construcción cultural.

Se propone ampliar esta relación entre el estudio simbólico y el conflicto, a 4 tipos de manifestaciones simbólicas ejecutadas por diferentes actores sociales en escenarios del conflicto armado:

1. **Violencia Simbólica:** estrategias violentas por medio de la destrucción de mensajes con sentido de pertenencia, perpetrando ideologías e identidades colectivas.
2. **Politización del Símbolo:** uso de códigos y elementos significantes restableciendo su mensaje en el marco de actos políticos.
3. **Institucionalización del Símbolo:** estrategia institucional para modificar elementos identitarios de un territorio.
4. **Resignificación del Símbolo:** acto de resistencia usualmente realizado por poblaciones afectadas, con el fin de constituir elementos que representan su lucha como el caso de la personificación simbólica.

La Tabla 1, ilustra las tipologías de manifestación simbólica estudiadas en esta investigación.

**Tabla 1.** Tipologías de manifestación simbólica

	<b>Violencia simbólica</b>	<b>Politización del símbolo</b>	<b>Institucionalización del símbolo</b>	<b>Resignificación del símbolo</b>
<b>Imagen</b>				
<b>Título</b>	Quema de libros en Bebelplatz	Bandera Francia Libre	Ordenanza del Himno Nacional de China en la provincia de Hong Kong	Día de los Mártires
<b>Situación</b>	Quema de libros en la Plaza de la Ópera (Berlín) (10 de mayo de 1933), planeada por Joseph Goebbels.	Francia adopta la Cruz de Lorena en su bandera, como manifestación en su lucha contra la ocupación alemana en oposición a la cruz gamada de la Alemania Nazi.	Ordenanza del gobierno central chino para establecer el himno nacional tanto en Hong Kong como en el país, argumentando el fomento de los valores sociales y el patriotismo.	Tras lo ocurrido el 9 de enero de 1964, decenas de banderas estadounidenses fueron sustituidas por panameñas.
<b>Conflicto</b>	Dictadura Nazi	Segunda Guerra Mundial	Protestas en Hong Kong 2019–20	Estadounidenses en Panamá

**Fuente:** Elaboración propia, imágenes ilustradas por Sara Sierra.

## Perspectiva del conflicto desde la investigación en diseño

Históricamente el diseño –desde sus diferentes prácticas– ha tenido puntos de convergencia con el conflicto armado en diferentes regiones del mundo; desde la teoría o en la práctica se han asumido diferentes roles en el desarrollo y producción de elementos, en la comunicación gráfica o en la construcción de símbolos, que responden al contexto y los objetivos de intereses de los actores en múltiples tipos de conflictos.

Diferentes estudios enfocados en el conflicto comparten puntos de conexión entre semántica y semiótica, entre otros podemos encontrar: “*El museo de la memoria en Uruguay. Algunas reflexiones en torno a los procesos de patrimonialización de memorias traumáticas*” de Sosa (2014), o “*Enseñar los pasados que no pasan*” de Raggio (2014), e incluso sobre la importancia del símbolo como lo ejemplifica Vinyes (2009) en “*El estado y la memoria: gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*”.

El diseño se concibe como agente de cambio para impulsar transformaciones en las sociedades, más cuando se desafía su rol “tradicional”; en este sentido se evidencia la necesidad de poner al diseño en un diálogo reflexivo e introspectivo con sus propias bases, una acción señalada por Aguirre (2018), quien invita a construir y deconstruir el sentido de la práctica del diseño social, área del diseño que responde a las preocupaciones más profundas de las sociedades y sus problemas estructurales en los diferentes territorios.

## Metodología

Este estudio se desarrolló con enfoque cuantitativo y cualitativo; Ulloa et al (2017) argumenta la importancia del estudio cuantitativo, porque ofrece la posibilidad de generalizar resultados y controlar en el fenómeno el conteo y magnitudes de éstos, y la investigación cualitativa proporciona profundidad, riqueza interpretativa, contextualización y detalles. Se plantea la investigación desde la perspectiva del símbolo en el marco de la semántica y semiótica, siguiendo a Schirch (2005), quien propone 3 enfoques así:

1. *Estadístico / Racional*. Refiere a la información cuantitativa presente en documentos de consulta sobre conflicto armado que se encuentra en informes y estudios, en consecuencia, se establecen como variables: tamaño de la población al inicio del conflicto, duración conflicto, número de víctimas mortales por violencia, violación del D.D.H.H., Ranking Mundial de Paz y Posición del país en el ranking del costo de violencia.
2. *Social / Cultural*. Se enfoca en las características cualitativas estudiadas desde factores sociodemográficos, se estudia: causa(s) del conflicto, religión(es), intervención externa de ONG'S, intervención externa de terceros países, tipología de conflicto, actores armados internos/externos.
3. *Símbolo / Comunicación*. Analiza la información cuantitativa y cualitativa relacionada con alguna de las 4 tipología de estudio simbólico: Violencia simbólica, Politización del símbolo, Institucionalización del símbolo, Resignificación del Símbolo (duración del símbolo en años, tipo de símbolo, materialidad, autor/figura social, nombre del símbolo, atributos, uso por actores culturales, código del mensaje).

## Selección de casos representativos

Este estudio analiza a profundidad 6 casos de estudio (Tabla 2), para la selección de los casos se establecieron dos criterios: contar con acceso público a la información relacionada, y que los casos hayan sido catalogados como conflictos armados por organizaciones que estudian los conflictos a nivel internacional.

Se define como punto de partida para la selección de los casos, la fecha de la Declaración de los Derechos Humanos (1948).

El proceso surtido en la selección de casos, se desarrolló en 4 etapas:

1. Etapa 1. Se consulta múltiples fuentes de información, siendo las más importantes: Encyclopedia of Conflicts Since World War II (2012) y los datos de libre acceso del Banco Mundial (2017). Como resultado se identifican 26 casos potenciales para el Análisis.
2. Etapa 2. Consistió en analizar los 26, y se evaluó la disponibilidad de información de datos de estudio sociodemográficos o estadísticos; la información se contrastó con las bases de datos del Departamento de Investigación en Paz y Conflicto de la Universidad Uppsala (2019). El número de casos se reduce a 13.
3. Etapa 3. Se decanta el estudio a solo 9 casos de conflictos armados internos, esto a partir de verificar la existencia de datos en las Bases de Información de Human Rights Watch (2019).
4. Etapa 4. Finalmente se ajusta el número de casos a 6, ya que estos están dentro de la Clasificación Global de la Paz –GPI– (2020).







**Tabla 2.** Relación de casos de estudio

	Región	País	Conflicto de estudio
1	Europa	Irlanda del Norte	<i>The Troubles</i>
2	América Central y del Caribe	Nicaragua	<i>Revolución Nicaragüense</i>
3	América del Sur	Chile	<i>Régimen Militar</i>
4	América del Sur*	Colombia*	<i>Conflicto armado con las FARC-EP</i>
5	África subsahariana	Sierra Leona	<i>Guerra civil Sierra Leone</i>
6	Asia del Sur	Sri Lanka	<i>Guerra Civil Sri Lanka</i>

**Fuente:** *Elaboración propia.* \* Colombia se estudia por interés particular, dado que es el país de origen de los autores.

En la investigación se aplican dos herramientas de análisis multicaso.  
En la Tabla 3, se caracterizan los casos, desde los 3 factores simbólicos del conflicto.

**Tabla 3.** Resultados análisis información dimensión 3 factores simbólicos del conflicto

Variables casos	Irlanda del Norte	Chile	Colombia	Nicaragua	Sierra Leone	Sri Lanka
<b>Imagen símbolo</b>						
<b>Nombre símbolo</b>	Mano Roja de Ulster	Billete Arturo Prat	Pin Paloma de la paz	Fotografía Molotov man	Árbol del algodón Freetown	Bandera de Sri Lanka
<b>Duración Símbolo al 2020 (años)</b>	3.032	16	6	48	233	48
<b>Tipo de símbolo</b>	Socialización	Transformación	Socialización	Socialización	Institucionalización	Socialización
<b>Medio de materialidad</b>	Muralismo	Billete	Pin	Fotografía	Flora	Bandera
<b>Autor / Figura social</b>	Sociedad Civil	Sociedad Política	Sociedad Política	Sociedad Civil	Sociedad Civil	Sociedad Política
<b>Atributos</b>	Tangible	Tangible	Tangible	Tangible	Tangible	Tangible
<b>Uso por actores culturales</b>	No	Si	Si	Si	No	Si
<b>Código del mensaje</b>	Violencia simbólica	Violencia simbólica	Politización simbólica	Resignificación del símbolo	Oficialización del símbolo	Politización simbólica

**Fuente:** Elaboración propia, imágenes ilustradas por Sara Sierra.

Y en la Tabla 4, el análisis se centra en la información de construcción simbólica.

**Tabla 4.** Resultados análisis información construcción simbólica de los casos de estudio

Variables simbólicas	Irlanda del Norte	Chile	Colombia	Nicaragua	Sierra Leone	Sri Lanka
<b>Tipo de conflicto armado</b>	Étnico - religioso	Civil - militar	Civil	Guerra popular	Étnico - religioso	Étnico - religioso
<b>Duración del conflicto (años)</b>	30	17	50	28	11	25
<b>Índice de paz global</b>	12/163	45/163	140/163	135/163	46/163	77/163
<b>Nombre símbolo</b>	Mano Roja de Ulster	Billete Arturo Prat	Pin Paloma de la paz	Fotografía Molotov man	Árbol del algodón Freetown	Bandera de Sri Lanka
<b>Duración del Símbolo hasta el 2020 (años)</b>	3.032	16	6	45	230	45
<b>Asociación símbolo y religión</b>	Directa	Indirecta	Directa	Directa	N/A	Directa
<b>Tipo de símbolo</b>	Socialización	Transformación	Socialización	Socialización	Institucionalización	Socialización
<b>Medio de materialidad</b>	Muralismo	Billete	Pin	Fotografía	Flora	Bandera
<b>Autor / Figura social</b>	Sociedad Civil	Sociedad Política	Sociedad Política	Sociedad Civil	Sociedad Civil	Sociedad Política
<b>Atributos</b>	Tangible	Tangible	Tangible	Tangible	Intangible	Tangible
<b>Uso por actores culturales</b>	No	Si	Si	Si	No	Si
<b>Código del mensaje</b>	Violencia simbólica	Violencia simbólica	Politización simbólica	Resignificación del símbolo	Oficialización del símbolo	Politización simbólica

**Fuente:** Elaboración propia.

En todos los casos es evidente la intervención/influencia de terceros países (con Estados Unidos como referente), los cuales tienen diferentes objetivos, y han tenido presencia antes, durante o al final del conflicto. Se corroboró –a partir de las definiciones anteriormente referidas– que los casos pertenecen a la categoría de conflictos armados.

## Conclusiones

El símbolo puede generar impactos positivos, negativos y complejos, influyendo en los procesos de reconciliación y fragmentación en las estructuras sociales. A través del estudio se explora una nueva tipología en el estudio simbólico.

El objetivo de la construcción de símbolos en los conflictos armados, es el enviar y posicionar en la sociedad (como destinatario) diferentes mensajes de emisores o actores sociales (autores del símbolo) constituidos por códigos que construyen el símbolo, con la intención de interpretar al conflicto y sus efectos y consecuencias desde la perspectiva de estos actores; pero los símbolos a través del tiempo se transforman, se resignifican y se ajustan los relatos en la medida que se incorpora nueva información.

Las sociedades tienden a resignificar los símbolos dependiendo de los objetivos del actor social (sociedad civil o sociedad política) que haga uso del mismo, generando un registro histórico de este elemento que se ha denominado símbolo para la socialización, mientras que aquellos actores sociales que crean nuevos símbolos con el fin de su imposición, se reconocen como símbolos de transformación.

Como resultado de esta construcción, resignificación o desestructuración del símbolo, se genera violencias, memorias o reconciliaciones, que se ajustan en alguno de las cuatro tipologías de códigos del símbolo.

La forma de crear, mantener y difundir el símbolo genera un imaginario colectivo que puede ser identificado y apropiado por la comunidad o en caso contrario, puede ser rechazado y generar resistencia al mismo por la afectación a valores identitarios de la comunidad.

La herramienta de análisis de construcción simbólica recopila la información más representativa de las dimensiones del símbolo y permite elaborar la ficha técnica de cada uno de estos; se espera ampliar el número de casos estudiados, para evaluar futuros ajustes a la herramienta, y que permita la trazabilidad sobre el estado de los símbolos, y por ende de las transformaciones de los conflictos.

En la construcción de la memoria colectiva es indispensable la participación ciudadana, como articuladora de la protesta ante la imposición de la “verdad” o del relato oficial/institucional. Se resalta el papel de la comunicación como elemento transversal en la construcción de los símbolos, que se constituyen en elementos de memoria, resistencia y acción en las diferentes sociedades.

## Referencias

- Aguirre, J. (2018). Pistas para aproximarse al diseño social: antecedentes y posturas. *Revista KEPES*, 15 (17), 9-26. DOI: 10.17151/kepes.2018.15.17.2
- Asamblea General de la ONU. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, 10 diciembre 1948, 217 A (III). Disponible en esta dirección: <https://www.refworld.org/es/docid/47a080e32.html> [Accesado el 10 Julio 2020]
- Banco Mundial. (2017). Datos de libre acceso del Banco Mundial [base de datos]. Recuperado de <https://datos.bancomundial.org/>
- Ciment, J. (2015). *Encyclopedia of Conflict Since World War II*. Nueva York: Roudlege. ISBN-10 : 076568005X, ISBN-13 : 978-0765680051.
- Guiné, A. (2019). Del Movimiento Femenino Popular al Movimiento Hijas del Pueblo: Otras memorias entorno a la violencia de Estado en el Perú. *Travaux et documents hispaniques*, ERIAC - EA 4705, 2019.
- Human Right Watch. (2019). *World Report* [base de datos]. Recuperado de <https://www.hrw.org/world-report/2020>
- Institute for Economics and Peace. (2020). *Global Peace Index 2020: Measuring Peace in a Complex World*. Recuperado de: <https://www.visionofhumanity.org/resources/>
- Patiño, A. (2010). “Las reparaciones simbólicas en escenarios de justicia transicional”. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos* Vol. 21 (2): 60, julio-diciembre, 2010. p. 51-61. Recuperado de: <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r27292.pdf>
- Pettersson, T. & Wallensteen, P. (2015). Armed conflicts, 1946-2014. In *Journal of Peace Research* (Vol. 52, Issue 4, pp. 536–550). Recuperado de <https://doi.org/10.1177/0022343315595927>
- Raggio, S. (2015). Enseñar los pasados que no pasan. EN: P. Flier (Comp.). *Dilemas, apuestas y reflexiones teórico-metodológicas para los abordajes en historia reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Estudios-Investigaciones; 52) Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.369/pm.369.pdf>
- Rodriguez, C y Moro, C. (2002). Objeto, Comunicación y Símbolo. Una Mirada a los primeros Usos Simbólicos de los Objetos. “ResearchGate”. *Estudios de Psicología*. LastaccessedOctober 2, 2017. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/233649044\\_Objeto\\_comunicacion\\_y\\_simbolo\\_Una\\_mirada\\_a\\_los\\_primeros\\_usos\\_simbolicos\\_de\\_los\\_objetos\\_Object\\_communication\\_and\\_symbol\\_A\\_look\\_at\\_the\\_first\\_symbolic\\_use\\_of\\_objects/link/5615527b08aed47facefc203/download](https://www.researchgate.net/publication/233649044_Objeto_comunicacion_y_simbolo_Una_mirada_a_los_primeros_usos_simbolicos_de_los_objetos_Object_communication_and_symbol_A_look_at_the_first_symbolic_use_of_objects/link/5615527b08aed47facefc203/download)
- Sayas Contreras, R. (2015). Conflicto. *Eunomía Revista en Cultura de la Legalidad*, (8), 212-221. Recuperado de: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/EUNOM/article/view/2487/1371>
- Schirch, L. (2005). *Ritual and Symbol in Peacebuilding*. Nueva York: KumarianPress, Inc. Recuperado de: [https://books.google.com.co/books?id=Hc82EgYQ7c0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.co/books?id=Hc82EgYQ7c0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- Sosa, A. (2014). El museo de la memoria en Uruguay. Algunas reflexiones en torno a los procesos de patrimonialización de memorias traumáticas / The Memorial Museum in Uruguay. Some Reflections on the Processes of Patrimonial Appropriation of Traumatic Memories. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria De Estudios Sobre Memoria*, 1(2), 80-



101. Consultado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Sosa%20Gonz%C3%A1lez>
- Suárez, A. A. & Castillo, Z. M. R. (2016). Generalidades del conflicto, los procesos de paz y el posconflicto. In *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas* (Vol. 46, Issue 124, pp. 33-45). <https://doi.org/10.18566/rfdcp.v46n124.a03>
- Tejerina, B. (1999). El poder de los símbolos: Identidad colectiva y movimiento etnolingüístico en el País Vasco. In *Reis* (Issue 88, p. 75). <https://doi.org/10.2307/40184204>
- Ulloa, H et al, (2017). Importancia de la Investigación Cualitativa y Cuantitativa para la Educación. *Revista Educateconciencia*, (16, 17), 171-172. Recuperado de [https://www.academia.edu/40483929/Importancia\\_de\\_la\\_Investigaci%C3%B3n\\_Cualitativa\\_y\\_Cuantitativa\\_para\\_la\\_Educaci%C3%B3n](https://www.academia.edu/40483929/Importancia_de_la_Investigaci%C3%B3n_Cualitativa_y_Cuantitativa_para_la_Educaci%C3%B3n)
- Uppsala University. (2019). Uppsala Conflict Data Program (UCDP) [base de datos]. Recuperado de <https://www.pcr.uu.se/research/UCDP/>
- Vannini, M. (2017). *Espacios públicos: Managua, 1979-2016. Resignificaciones, Reescrituras, Borraduras* (tesis inédita de maestría). Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, Universidad Centroamericana (IHNCA-UCA), Managua, Nicaragua.
- Vinyes, R. (2009). La memoria del Estado. En Vinyes Ribas, Ricard: *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, editado por Ricard Vinyes Ribas, 569-604. Barcelona: RBA. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=411147>

**Abstract:** Conflict is intrinsic to human societies, and its effects led to agreements such as the 1948 Universal Declaration of Human Rights, which recognizes rights as the basis for freedom, justice, and peace. This research approaches the analysis of the conflict associated with the symbolic dimension in peace-building territories through the study of 6 cases of secondary information sources, evaluated in 3 categories of variables: statistical, socio-demographic, symbolic, to compare/contrast the elements of convergence and divergence during the processes of construction, resignification and destructuring of symbols in the collective memory. The research allows us to recognize how the symbolic dimension is a determining factor in the construction of identity in these territories.

**Keywords:** Conflict - Design Research - Identity - Collective Memory - Symbols.

**Resumo:** O conflito é intrínseco às sociedades humanas e seus efeitos levaram a acordos como a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, que reconhece os direitos como base da liberdade, da justiça e da paz. Esta pesquisa faz uma abordagem à análise do conflito associado à dimensão simbólica em territórios pacificadores, através do estudo de 6 casos de fontes secundárias de informação, avaliadas em 3 categorias de variáveis: estatísticas, sociodemográficas e simbólicas, a fim de comparar / contrastar os elementos de convergência e divergência durante os processos de construção, resignificação e des-

truturação dos símbolos na memória coletiva. A pesquisa permite reconhecer como a dimensão simbólica é um fator determinante na construção da identidade nesses territórios.

**Palavras chave:** Conflito - Pesquisa em Design - Identidade - Memória Coletiva - Símbolos.

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

---

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

# Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación: Trama, aunque sea urdimbre\*. Las transformaciones de las representaciones visuales en las artesanías salasacas ante los procesos migratorios y las interacciones con el arte y el diseño ecuatoriano (1960-2018).

Andrea Daniela Larrea Solórzano <sup>(1)</sup>

---

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

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

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

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 274]

---

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

\* Versión resumida para difusión. La tesis doctoral completa está publicada en el sitio web de la Universidad de Palermo [https://www.palermo.edu/dyc/doctorado\\_diseno/documentacion/Tesis\\_Larrea-B.pdf](https://www.palermo.edu/dyc/doctorado_diseno/documentacion/Tesis_Larrea-B.pdf)

## TRAMA

### Introducción

Si bien en Ecuador y alrededor de Latinoamérica y el mundo es posible hallar una infinidad de publicaciones relacionadas con los grupos étnico<sup>1</sup>, sus procesos sincréticos, de mestizaje o el análisis de sus producciones culturales, el presente estudio, centra su observación en el pueblo Salasaca<sup>2</sup>. Este trabajo tiene como objetivo la búsqueda de amplios escenarios que permitan la lectura y la interpretación de la permeabilidad existente entre el arte, la artesanía y el diseño, como modo de construcción de una cultura estética específica.

El cruce de fronteras permanente entre estos campos: arte, artesanía y diseño –que según lo planteado por el teórico del arte Juan Acha (1979) consolida los sistemas residuales y dominantes que cimentan su definición de cultura estética– transforma los productos culturales y, además, posibilita que estas producciones sean examinadas, no solo, desde criterios morfológicos y funcionales, sino también relacionales. A través de estos análisis es posible comprender los procesos de transculturación estética<sup>3</sup> que se suscitan a lo largo del tiempo.

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

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

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

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

artísticos y artesanales salasacas revelan interacción con otras culturas visuales y forjan un proceso de transculturación estética y de ‘recomposición de los criterios relacionales’<sup>4</sup> expresados en los objetos materiales.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## CAPÍTULO 1: URDIMBRE

### 1. Conceptualización, fundamentación teórica y metodología

#### 1.1. Problema de investigación

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

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

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

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

En la búsqueda por contribuir<sup>5</sup> a la conservación cultural, el campo del diseño ha hecho uso de los motivos étnicos y de las construcciones iconográficas de los pueblos indígenas como elementos inspiradores para su producción. En Ecuador, cada vez son más los emprendimientos de diseño, y las industrias vinculadas a la moda, que apelan al uso de estos elementos para sus propias obras. Esto sin el reconocimiento debido a los creadores originarios de estas representaciones. Las producciones de diseño asociadas, sin duda, a las tendencias contemporáneas, han acogido lo étnico como componente recursivo. En contraste, también desde el lado de los artesanos, en muchas ocasiones por injerencias externas, estos han hecho uso de motivos desarrollados por otros creativos (artistas, artesanos de otros grupos o incluso diseñadores), sin que tampoco se les reconozca a ellos la autoría de sus producciones.

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

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



## 1.2. Hipótesis

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

## 1.3. Objetivos

### 1.3.1. Objetivo General:

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

### 1.3.2. Objetivos Específicos:

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

## 1.4. Marco teórico

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

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

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

## 1.5. Metodología

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

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

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

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

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

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

## CAPÍTULO 2: TEJIDO

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

Hablar de Salasaca es referirnos a una población asentada en el centro de los Andes ecuatorianos, organizada territorialmente dentro del cantón Pelileo, y situada a unos 13 km de Ambato, capital de la provincia de Tungurahua<sup>6</sup>. Dentro de este territorio habita la comunidad indígena, que tuvo que adaptarse a las agrestes condiciones del terreno, extensamente árido al pie del monte Teligote. Este grupo indígena fue considerado, hasta mediados del siglo XX, como un pueblo de hombres bravos. Impedían el ingreso de otras comunidades (sobre todo de los mestizos) a su espacio. Este fenómeno hizo que alrededor de ellos se tejiera la trama de ser un pueblo homogéneo, infranqueable ante sus barreras culturales. Scheller (1972) planteaba que esta comunidad no necesitaba recurrir a la compra de casi ningún producto elaborado fuera de su territorio, ya que ellos eran capaces de producir lo ineludible para llevar la vida apartada, que hasta alrededor de los años 1970 los caracterizó. Aunque son diversos los factores por los cuales la comunidad abrió sus muros, se considera que un primer paso se dio con la construcción de la carretera Ambato - Baños (Scheller, 1972), que al principio fue rechazada por los pobladores porque dividía su territorio. Luego, aceptaron este proyecto cuando empezaron a trabajar como jornaleros y, por

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las representaciones visuales salasacas constituyen productos culturales entramados en un sistema sociocultural y artístico, que, a la luz de múltiples procesos, modificó los rasgos los rasgos formales y figurativos de su modo de expresión estético tradicional. En consideración a lo descrito, tomamos la postura de Diana Avellaneda, para la lectura de los motivos presentes en las fajas, los tapices y los tambores; asumimos que:

Los significados de las imágenes tejidas, estampadas, aplicadas o bordadas sobre las telas merecen la misma lectura que una obra pintada o esculpida y, por lo tanto, deben ser interpretadas en las diferentes culturas como una forma más de arte, a pesar de su cotidianidad (Avellaneda, 2012, p. 15).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para comprender las transformaciones que se dieran en los motivos autóctonos y en los rasgos estéticos, en primer lugar, anclamos nuestro estudio a las consideraciones tradicionales<sup>7</sup> (occidentales) sobre el campo del arte, a los nuevos conceptos desarrollados y al de arte indígena que en este caso acogemos.

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

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

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



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

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

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

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



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

## 2.2. La enseñanza de una nueva forma de tejido.

A mediados de 1950 llegarían al país los primeros voluntarios de misiones extranjeras asociadas al programa Punto Cuarto<sup>8</sup>. Este proyecto implantado desde el gobierno de los Estados Unidos difundió su accionar en América Latina bajo el supuesto compromiso de contribuir a su desarrollo, buscando cambiar las condiciones de pobreza presentes en estos países, los cuales, por primera vez en 1949, fueron definidos (por el entonces presidente norteamericano Henry Truman) como subdesarrollados.

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

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

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

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

Un primer grupo, de entre cuatro y cinco artesanos<sup>9</sup>, recibieron los primeros de telares de pedal, que empezaron a sustituir el trabajo en el telar de cintura. Mariano Masaquiza (Jucacho), Baltazar Masaquiza (Ungas), Secundino Masaquiza, Martín Jerez (Catitahua) y Mariano Guaranga (único tejedor aún vivo) que se sumaría a este grupo, fueron los primeros en conocer esta nueva herramienta trabajo y formaron parte del grupo de artesanos, que se capacitó en esta nueva forma de tejido, en la ciudad de Quito. El trabajo iniciado por Schreuder, fue continuado por Hugo Galarza junto con delegados de Punto Cuarto en 1957; aunque, esta labor posteriormente fue asumida por Voluntarios del Cuerpo de Paz. Este conocimiento les permitió involucrase en una nueva actividad comercial que adicionalmente sería uno de los ejes de apertura de la comunidad hacia el contacto con el exterior de su mundo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El trabajo concreto de este proyecto, que relacionaba artes e industria<sup>11</sup>, estuvo dirigido por Jan Schreuder quien buscó mejorar la técnica y los componentes estéticos de las ar-



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

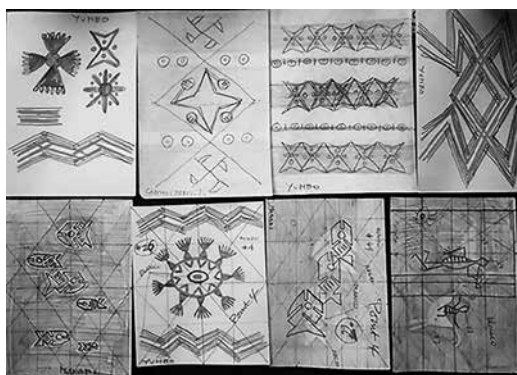
Fueron precisamente las formas de representación visual que los pueblos indígenas desarrollaban, de manera innata, lo que cautivó a Schreuder. En el artículo que Raúl Salinas publicó en la Revista América Indígena, diría que:

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

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

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

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



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

Como lo reseña el Arq. Hugo Galarza (quien en este proyecto), los salasacas inicialmente realizaron los motivos que Jan Schreuder adaptaba, casi siempre, sobre papel cuadrícula, y que eran entregados a los tejedores<sup>12</sup> como patrones para su traslado al tapiz. “Eran los motivos propios de este pueblo, pero también dibujos precolombinos (de cerámicas y sellos), y de las culturas amazónicas que Jan había conocido” (Galarza, 2019 - entrevista). Como se observa en las gráficas que anteceden, por medio de Jan Schreuder estos artesanos, además, lograron conocer la obra de M. C. Escher. Algunos de los bocetos realizados en los 50’s, son muy similares a un motivo que se teje en la actualidad conocido como “peces cruzados”, aunque, ahora se encuentran variedades cromáticas. Schreuder tomó como referencia las teselaciones, debido a que estas se basan en las construcciones fondo-figura, muy propias de la expresión andina. Más adelante, los artesanos realizarían

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

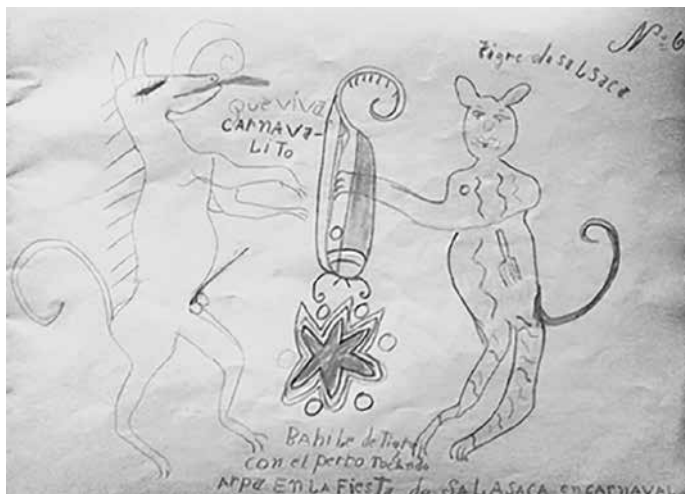
Luego de que este proyecto culminará, mientras Galarza se encontraba de regreso en su ciudad, Baltazar Masaquiza (uno de los primeros tejedores que formó parte del equipo de Schreuder), fue hacia esta localidad en busca de continuar con el trabajo iniciado en Quito. Entonces se decidió retomar esta actividad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

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

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

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

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



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

**2.3.2. El trabajo de los tejedores junto a artistas plásticos impulsado desde la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Las Misiones Artesanales y el paisaje urbano de Leonardo Tejada**  
Leonardo Tejada “nació en Latacunga (1908) en el seno de una familia de artífices de la madera. Él y dos hermanos aprendieron arte y oficio en el taller del padre (...) Este comienzo artesanal marcaría hondamente su carrera artística” (Rodríguez Castelo, 1981, p. 45).

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **2.3.3. La obra de Peter Mussfeldt y el tapiz salasaca**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Según nos reseñó el artista alemán-ecuatoriano, cuando él decidió empezar la proyección de su obra en textiles, empezó a trabajar con artesanos de Guano<sup>14</sup>, que también poseen

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Durante la etapa de recolección de información fue posible dialogar con John Ortman<sup>15</sup>, exvoluntario del Cuerpo de Paz, quien trabajó en nuestro sector de estudio a partir de los años setenta. Ortman narró su experiencia con los artesanos y reconoció los motivos que él y sus compañeros, personalmente, entregaron a los tejedores para incorporar en los tapices; algunos de estos motivos se siguen empleando hasta la actualidad.

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las similitudes con las producciones andinas precolombinas (Incaicas y Preincaicas) han sido analizadas y en estas se reconocen los motivos de las culturas precedentes y se describen sus rasgos básicos de composición, desde las posturas de la Semiótica del Diseño Andino<sup>16</sup>, en contraste y correlación con las creaciones salasacas, pues su estética tradicional si acoge estos postulados, considerando los orígenes del pueblo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para este autor, los *tocapus*:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 2.4.2. Las tiendas de arte y la venta del tapiz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

No obstante, el desarrollo del diseño en el país se da, con mayor fuerza, durante los años setenta auspiciado por el *boom petrolero*; y posteriormente, en la década de los ochenta iniciaría la oferta académica, estrictamente en carreras de diseño. La primera Facultad de diseño surge en Cuenca<sup>17</sup> durante los años iniciales de esta década, y luego en Quito<sup>18</sup> se amplían las posibilidades de especialización a nivel superior (Hidalgo, 2008; Calisto y Calderón, 2014).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

El Instituto Andino de Artes Populares (IADAP) fue creado en febrero de 1977 mediante Acuerdo del Ministerio de Educación ecuatoriano, bajo los lineamientos filosóficos del Convenio “Andrés Bello”. La estructura básica de este proyecto fue establecida por el artista Boanerges Mideros<sup>19</sup> quien señaló como objetivos fundamentales de esta institución:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

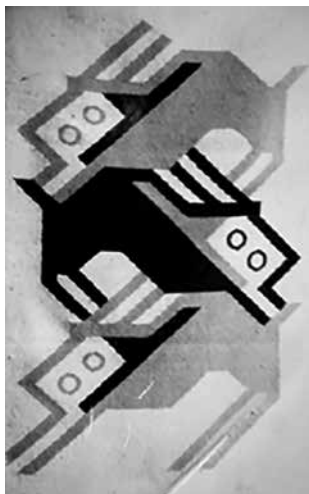
Esta institución trabajó con este método junto a diversas comunidades indígenas y grupos de artesanos del país a través de talleres (de corta duración, debido a las limitantes económicas), en los cuales se recurría con frecuencia a los campos de las artes plásticas y al diseño como ejes de transformación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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

dición. Sin embargo, en este soporte también se pueden apreciar gráficas que evidencian los procesos de mestizaje, sincretismo y transculturación que se vivieron en este pueblo. Para la elaboración de las fajas se utiliza un telar de cintura<sup>20</sup>, común en las culturas andinas. El conocimiento sobre el uso de esta herramienta por años se ha transmitido de generación en generación, aunque, desde el siglo pasado su práctica se ha ido mermando y muchos habitantes de la comunidad (sobre todo los más jóvenes) ya no poseen esta experiencia.

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

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

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



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

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

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

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

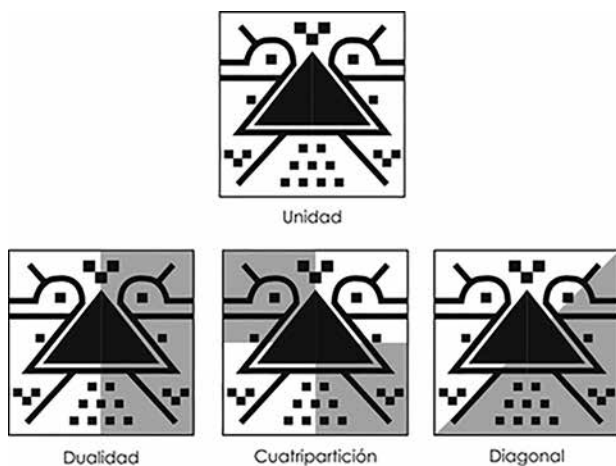
Varias fajas analizadas presentan una combinación de motivos geométricos y variedad de colores para su definición formal. Cada uno de los elementos utilizados está asociado con la naturaleza. Se puede observar la presencia de figuras geométricas como rombos, cuadrados y círculos. Además, existe una disposición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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Conclusiones parciales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## CAPÍTULO 3: TEJIDO POR TRAMA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Durante estos periodos de migración temporal los roles al interior de las familias fueron variando. La mujer pasó a hacerse cargo de la agricultura de auto subsistencia, mientras los hombres se encontraban fuera de la comunidad. Esto desencadenó un proceso de “doble explotación” para este pueblo “a través del trabajo no remunerado de las mujeres (...) y de los recursos temporales del trabajo masculino como asalariados baratos” (Poeschel, 1988, p. 58). Un rasgo para considerar con estos flujos migratorios es que los migrantes de la comunidad, por las condiciones específicas del sector al que se trasladaban, dejaron de usar su indumentaria autóctona; aunque, la misma se recuperaba al regreso a su comunidad.

Sobre esta última condicionante, Villalobos y Ortega (2012), recogen el término “migrantes desnudos” (Glissant, 2002), para ejemplificar la forma en la que un individuo al desplazarse desde su lugar de origen no lleva consigo nada material que evidencie su lugar de pertenencia específico. Esta situación se convierte para el migrante en un drama (ante

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.1.1. El tapiz salasaca en Otavalo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Otavalo era ya un sector con alta presencia de turistas extranjeros, gracias a la difusión que el pueblo había logrado, principalmente en los EE. UU., durante la presidencia de Galo Plaza<sup>22</sup>, y al ser hábiles comerciantes, lograron obtener mayores ventajas con la venta de este producto frente a quienes les habían enseñado el oficio. En el texto *Weaving and dyeing in highland Ecuador* (Rowe, Miller & Meisch, 2007) se muestra una imagen de Lynn A. Meisch tomada en 1984, en la cual se aprecia a un artesano salasaca utilizando un telar de pedal y algunos tapices terminados en su taller ubicado en Otavalo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

El concepto de identidad cultural da cuenta del “sentido de pertenencia” a un grupo social (Molano, 2007); sin embargo, este no es un concepto fijo, puesto que se nutre individual y colectivamente de la influencia exterior. La identidad tiene como base “el conocimiento, reconocimiento y apropiación de la memoria histórica; de un pasado común” (Zaragoza, 2010, p. 153), de este modo, los orígenes identitarios pueden ser reconstruidos o reinventados, pero, a pesar de los agentes externos que actúan sobre él, tiene una presencia permanente en el imaginario individual y colectivo que llevan implícitos esta esencia histórica.

Por esto, se vuelve necesario desentrañar el nuevo y complejo sistema que se presenta en las “formas de interacción y de rechazo, de aprecio, discriminación u hostilidad hacia otros en esas situaciones de asidua confrontación” (García Canclini, 2005, p. 37), puesto que con frecuencia las personas modifican su estilo de vida al situarse en un nuevo contexto; hecho que en el caso de los migrantes se constituye incluso una acción de supervivencia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

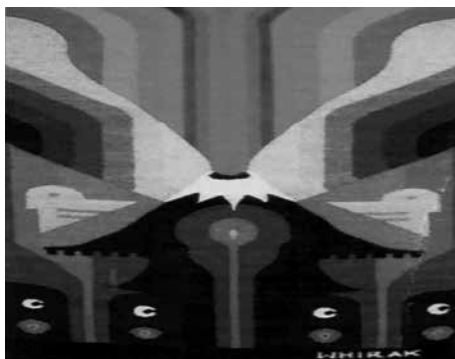
A mediados del siglo XX, los artesanos participaron en diversas acciones juntos a pintores ecuatorianos que desarrollaban su obra bajo el paraguas del movimiento indigenista. Paralelamente a este período, en el Ecuador, fue pregnante una corriente de arte naïf, marcada por aires indigenistas asociada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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

En la mayoría de estas ceremonias, los alcaldes son responsables de organizar la participación de los grupos de música y danza que los acompañan. Los músicos que son parte de las conmemoraciones rituales colectivas suelen tocar el bombo y el pingullo<sup>24</sup>; y aunque se trata de una celebración, la música tiene melodías tristes (Peñaherrera y Costales, 1959). Dependiendo del tipo de reunión, con la música que se genera usando el bombo bailan los novios, los padrinos, los danzantes, los alcaldes y otros; sin embargo, “las mujeres Salasacas jamás bailan en festividad alguna” (Peñaherrera y Costales, 1959, p. 102), los danzantes son únicamente hombres de la comunidad y tampoco se han encontrado registros de que las mujeres toquen algún instrumento musical dentro de estas ceremonias rituales.

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

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

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

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

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

Otro cambio que se ha dado desde mediados de siglo XX está relacionado con el material usado para pintar estos motivos. Anteriormente, la decoración de los bombos se realizaba con tintes naturales obtenidos de las mismas plantas e insectos con los cuales se teñía la lana. Según nos relató Toribio Masaquiza (2018), en los primeros tambores que el recuerda, aún se usaba una tintura a base de agua conocida como “tinta morocho<sup>25</sup>”, para la definición de los tonos negros; aunque luego se abandonó esta práctica y se empezó a usar

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

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

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

### **3.5.1. Las representaciones tradicionales pintadas sobre cuero de borrego**

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

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

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

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

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

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

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

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

A este personaje central se lo encarna portando en una mano un sable corto (llamado desde la colonia alfanje) y en la otra mano una paloma. Tradicionalmente, se reconoce que los danzantes de Corpus (principalmente los de Pujili<sup>26</sup>) portan en la mano derecha el alfanje, que representa a la flor del maíz; mientras que, en la mano izquierda llevan una paloma blanca que simboliza al Espíritu Santo (Cortés, 2017). Los danzantes durante su recorrido liberan el ave antes de ingresar a la iglesia, de este modo se expresa el sincretismo religioso entre las costumbres indígenas y aquellas asumidas durante la época de la colonia. Los danzantes salacas, sin embargo, suelen reemplazar estos dos elementos por pañuelos rojos que portan en sus manos. Aunque en la mayoría de las pinturas sobre los bombos se evoca al danzante de Corpus, y en sus manos estos dos elementos se encuentran invertidos, pues siempre el danzante lleva en su mano derecha un ave (que varía de color) y en la mano izquierda el alfanje.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

## Conclusiones parciales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **CAPÍTULO 4: TEJIDO POR URDIMBRE**

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

##### **4.1.1. La estética tradicional y los nuevos estilos**

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### **4.1.2. La morfología visual salaca**

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

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

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



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

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

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

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

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

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

### 4.1.3. La significación de los motivos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Motivos con significantes tradicionales autóctonos, que incluyen representaciones:
  - Zoomorfas y ornitomorfos,
  - Antropomorfos (de poder y de cotidianeidad),
  - Metamorfos,
  - Esquemáticas geométricas:
    - Signos de unidad (los que surgen del cuadrado y sus divisiones, y los que tienen como base al triángulo),
    - Signos de dualidad (espiral, escalonados, cruciformes y dameros),
    - Estructuras de síntesis (la espiral escalonada y la cruz cuadrada),
    - Terrenales y fitomorfos (caminos, quingos, acequias, sembríos).
  
2. Motivos con significantes tradicionales de origen mestizo, entre los que constan:
  - Antropomorfos (de poder y de cotidianeidad),
  - Narrativas de festividades, ritos y personificaciones,
  - Signos de identidad territorial (heráldicos),
  - Zoomorfos y ornitomorfos (en el documento íntegro de esta tesis se puede encontrar descripción gráfica de los tipos citados).

#### 4.1.4. Otro tipo de representaciones

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

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

#### 4.1.5. El nuevo color

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

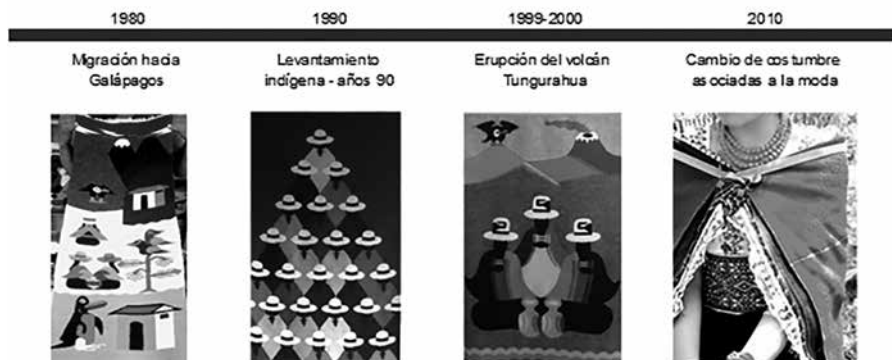


Figura 17. Línea de tiempo que narra hitos específicos en Salasaca. Fuente: Archivo elaborado por la autora.

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

### 4.3. Registro de imágenes por motivo y período

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

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



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

## Conclusiones parciales

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

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

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

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

## CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

posó su mirada sobre los pueblos indígenas. Este hecho obedeció a un afán por demostrar la integración de todo el pueblo ecuatoriano, como una visión de progreso, sustentada, además, con fines turísticos. No obstante, la formación económica del país hizo que, en este territorio, hasta los años 70's, se mantuviera vigente un modelo de producción capitalista con rezagos feudales, que se evidenciaba en el manejo de las tierras del campo ecuatoriano. La realidad de los pueblos indígenas estaba marcada por la pobreza, el rechazo hacia sus costumbres y una fuerte discriminación, que en muchos casos de forma jocosa y, en otras ocasiones, sin mala intención, estas circunstancias fueron encubiertas. Como lo señala García Canclini (2005) la 'cultura' expresó varios conflictos sociales como forma de dramatización eufemizada; muestra de ello es el albazo "Taita Salasaca<sup>27</sup>" que entre sus líneas describía maquilladamente la situación de explotación y el modo de trabajo feudal al que eran sometidos los indígenas de esta comunidad. Por tanto, este discurso político de integración, y los enfoques de desacuerdo sobre el mismo, se trasladaron también a la actividad artística.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Desde el análisis gráfico, en los primeros años de desarrollo del tapiz en Galápagos, los motivos que se tejieron fueron los mismos que se realizaban en la zona continental, sin embargo, el desarrollo turístico de las islas, y el contacto con la nueva realidad geográfica hicieron que las representaciones visuales se transformaran una vez más estableciendo un patrón de motivos asociados con la flora y fauna del sector. No obstante, las condiciones propias del sector obligaron a dejar de tejer ahí. Aunque la venta de los tapices sigue siendo importante, aproximadamente, desde el año 2000 la producción se realiza solo en la parroquia y el producto terminado es enviado para su comercialización. La traducción de los mensajes gráficos al soporte textil es realizada por artesanos que, en algunos casos, jamás han viajado a esta zona y elaboran los tejidos desde su interpretación personal considerando fotografías y relatos. En otros casos, los salasacas que viven en Galápagos envían los diseños (incluida la definición cromática) y el artesano realiza el tejido en Tungurahua e incluso en Otavalo.

Paralelo a este proceso migratorio, y al cambio de la representación gráfica hacia los motivos insulares, los artesanos que permanecieron en la comunidad encontraron, en la relación comercial con artesanos otavaleños, un nuevo nicho de mercado. Estos hábiles comerciantes, en un primer momento intercambiaron y luego compararon los tapices, pero, a posterior varios artesanos se trasladaron a vivir a este espacio y enseñaron a sus pares esta práctica.

Un nuevo cambio se registraría sobre este objeto textil en los años 2000, posterior a la profunda crisis migratoria, como resultado de la dolarización de la economía nacional. En este caso la transformación estilística del tapiz no puede asociarse a una corriente específica. Por el contrario, obedece más a un cambio en el pensamiento de la comunidad, que ha hecho que varios tejedores dejen de producir tapices en serie y desarrollen obras exclusivas bajo la idea del diseño de autor y transformen su propia figura, de artesanos, en artistas

tejedores. Los trabajos realizados por ellos son piezas únicas, desde su concepción y su producción, y aunque, las obras surgen acogiendo elementos que son significativos para la cosmovisión del pueblo, y que se asocian al arte indígena; en la definición gráfica es evidente que estos trabajos buscan insertarse en las categorías marcadas por el arte occidental. Algo muy similar se ha registrado en la pintura de los tambores, aunque, solo en una de sus caras pintadas. Aquí se disputa la continuidad y el cambio de la gráfica tradicional. Debemos señalar, también, que existió un fenómeno natural que modificó la dinámica social del pueblo. La reactivación eruptiva del volcán Tungurahua en 1999 significó un nuevo momento en la definición de las representaciones visuales. Por primera vez, luego de este hecho, el volcán era retratado en actividad, y se reconocería con especificidad su presencia tanto en los tapices como en los tambores, así como en otras obras plásticas construidas dentro de la comunidad.

Aunque, durante todas estas mutaciones morfológicas visuales, también, se han suscitado variantes cromáticas, no hemos considerado pertinente establecer codificaciones de color en las paletas presentadas, pues, la recolección de estos datos se dio (en la mayoría de los casos) sobre una fotografía y no sobre el objeto artístico como tal. Por tanto, los colores específicos del textil y la pintura pudieron variar en consideración a diversos factores, principalmente, ambientales. Empero, el registro visual efectuado es una guía de los tintes aproximados y su valor tonal.

Los cambios expuestos en la ecología objetual y la demoecología del pueblo, al mismo tiempo, han determinado variantes en su legado subjetivo cultural. Así, los núcleos de producción simbólica, nacidos al interior de esta semiosfera cultural, se han transformado en relación con los intercambios con agentes, instituciones y contextos correspondientes a otras semiosferas que han traspasado su frontera cultural.

Estos fenómenos se han convertido en procesos de transculturación estética, los cuales han reconfigurado, e incluso, han fijado nuevas significaciones a las representaciones visuales construidas en la comunidad. En varios casos los objetos artísticos han acogido textos visuales que forman parte de un discurso social (Verón, 1993) epocal, dentro de un marco de interdiscursividad.

En tanto que la definición de los objetos culturales analizados (fajas, tapices y tambores) esta imbricada a la producción artesanal, pero, que los procesos de transculturación estética, que se han dado a partir de 1960, han logrado incorporar algunas producciones al campo concreto del arte (occidental actual); consideramos que la unificación de las teorías propuestas por Baxandall (1978) –acerca de la Historia social del arte– y de Hadjinicolaou (1981) –desde el método iconográfico para el análisis de las significaciones de la obra– han permitido la apertura metodológica necesaria tanto para la recolección así como para el análisis de los datos. Estas bases teóricas siempre estuvieron ancladas al concepto fundamental de cultura estética propuesto por Acha (1979), como base para entender la confluencia permanente entre las fronteras del arte, artesanía y diseño, han posibilitado la lectura de las transformaciones de los productos culturales no solo desde criterios morfológicos y funcionales, sino también relacionales.

Cerrando la descripción de los resultados obtenidos en esta investigación debemos citar algunos hallazgos inesperados que se dieron durante la investigación. El primero y tal vez el más importante, fue comprender que si bien, los cambios gráficos más notorios en el

textil son aquellos vinculados a su entorno, es decir, aquellos nacidos desde los fenómenos migratorios y asociados al proceso eruptivo del Tungurahua; la interacción entre los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética produjo un mayor volumen de transformaciones gráficas. En ese sentido, la hipótesis y los objetivos debieron ser reajustados durante la etapa exploratoria a fin de establecer la preponderancia de las relaciones citadas. Tomando en cuenta la materialidad de los datos recolectados, destacamos el haber encontrado en Galápagos aun la existencia de telares, es decir, de la herramienta básica para el desarrollo del tapiz. De igual modo, resaltamos la obtención de imágenes directas de bocetos realizados, en los años 60's y 80's, por los artesanos salasacas con su interpretación particular sobre los motivos tradicionales de los bordados y las pinturas, los mismos que fueron trasladados tanto al tapiz como a productos serigráficos. De igual importancia es el hallazgo de los documentos que certifican la relación laboral y formativa, primigenia, entre los salasacas y Schreuder; datos proporcionados por Hugo Galarza. En torno a los actores de esta investigación, nos fue grato haber podido conversar con el Sr. Mariano Guaranga, único tejedor aún vivo de quienes aprendieron la nueva forma de tejido en la comunidad.

De igual importancia ha sido la contribución del arquitecto Hugo Galarza quien continuó el legado iniciado por Jan Schreuder y facilitó la obtención de herramientas, así como el desarrollo creativo de los artesanos, para que el tapiz, finalmente, se tejiera en Salasaca. En esta misma línea resaltamos los diálogos y la información brindada por Peter Mussfeldt, quien tuvo una relación específicamente comercial con los artesanos, pero que sin esperarlo (y en un proceso complejo de apropiación de sus obras) ha dado paso a la incorporación de una de las variantes más evidentes en la expresión del tapiz, la abstracción y el minimalismo; estilos que han sido recontextualizado por los artesanos, asumiendo su línea gráfica pero con tintes andinos en sus nuevas creaciones, siendo parte incluso de su visión en el concepto del artista tejedor.

Además, señalamos que frente a la importancia que en este trabajo se ha demostrado del accionar de la CCE y sus personeros, en las etapas estudiadas; existieron muy pocas facilidades desde esta institución para la obtención de la información primaria que existe en sus registros nacionales.

A la luz de los resultados obtenidos podemos señalar que esta investigación contribuye de modo transdisciplinar a los desarrollos teóricos enmarcados, fundamentalmente, en los cruces entre cultura y diseño. Asimismo, se constituye en un aporte específico para las lecturas históricas de varios movimientos, corrientes y estilos de la plástica, así como también, de la obra específica de algunos artistas ecuatorianos, que, en una etapa de su producción, acogieron el concepto del indigenismo y, desde este, contribuyeron al trabajo del arte popular en Ecuador. Además, la relación entre el IADAP y la producción artesanal es una novedosa arista, que debe considerarse en los estudios sobre la definición del campo disciplinar del diseño en el país, pues, hasta la actualidad, prácticamente, se ha desconocido el aporte de esta institución para el diseño nacional.

De este modo, los resultados a los que hemos arribado pueden ser utilizados, no solo dentro de la comunidad Salasaca y la provincia de Tungurahua, para comprender los fenómenos transculturales suscitados y las respuestas visuales que de estos emergieron; como elementos de disputa, pero también, de fortalecimiento de los saberes ancestrales y de la

identidad cultural del pueblo. Esta investigación, como se señaló, además, puede aportar otra mirada sobre la historia del arte y del diseño ecuatoriano durante la segunda mitad del siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI.

Finalmente podemos decir que, adicional a las vacancias investigativas que se han mencionado en la redacción de estas conclusiones, el análisis de la relación existente entre la indumentaria tradicional global de la comunidad y sus vínculos con el arte y el diseño, es una línea de investigación abierta que permitirá profundizar el conocimiento sobre la semiosfera cultural, dentro de esta trama de acontecimientos, que en definitiva, son la urdimbre de la cultura estética del pueblo Salasaca.

## Notas

1. Según Barth, F. (1976), el término grupo étnico es frecuentemente utilizado en el campo antropológico y designa a una comunidad que se autoperpetúa biológicamente, comparte valores culturales, integra un campo de comunicación e interacción y cuenta con miembros que constituyen una categoría distinguible de otras categorías del mismo orden.
2. Salasaca es uno de los grupos étnicos que habitan dentro de la Provincia de Tungurahua.
3. Se acoge en este caso la definición de transculturación estética planteada por Ticio Escobar (2012).
4. Se refiere a la forma de relación entre las artesanías, las artes y el diseño que según Acha (1981a) conviven, se retroalimentan e interactúan en sus mismos procesos de producción, distribución y consumo.
5. Aunque es común asociar el trabajo de los diseñadores, que utilizan los motivos éticos en sus creaciones, como una contribución a la preservación patrimonial, en la mayoría de los casos el fenómeno que se suscita es la apropiación de los motivos, llegando incluso a intentar patentar muchos de ellos como creaciones originales.
6. Tungurahua es una provincia de la serranía central ecuatoriana, que acoge nueve cantones dentro de su territorio, en el cual cohabitan cuatro grupos étnicos: Chibuleos, Quisapinchas, Tomabelas y Salasacas.
7. Este proceso es necesario pues cuando se emplea el tapiz como soporte de expresión visual salasaca, en este se ponen de manifiesto obras que están asociadas a la idea occidental del arte.
8. Aunque el programa Punto Cuarto (Punto Cuatro o Punto IV) fue creado bajo la figura de potenciar el desarrollo económico de Latinoamérica y otros países denominados por Truman como subdesarrollados, su objetivo político fundamental era frenar una posible alineación de estos países al comunismo propuesto por la Unión Soviética. El termino subdesarrollados, que daba paso al establecimiento del Punto Cuarto de la política de Truman, fue una expresión que englobaba su visión, pues, “para él todos los pueblos del mundo caminaban en la misma pista, unos rápidos, otros despacio, pero todos en la misma dirección, con los países del norte, particularmente los EUA, por delante” (Sachs, 1999, p. 28).



“El Punto IV fue un sucesor del Instituto de Asuntos Interamericanos y ayudó a los gobiernos con asistencia técnica y económica para el mantenimiento de programas de educación, salud, agricultura y artes manuales” (Fuentes Roldán, 1959, en Prieto, 2008, p. 182).

9. Como lo recogen Pita y Samaniego (1985), estos artesanos fueron escogidos al ser los únicos que en un inicio participaron de los cursos de alfabetización dictados por las Hermanas Lauritas.

10. Este criterio fue señalado por La Redacción de la Revista América Indígena Vol. XV, N°2, 1955, p.159.

11. Sobre la base de sus investigaciones, el EIAG formuló un “Plan completo para la rehabilitación de los campesinos” (Salinas, 1954, p. 316), que incluyó capacitación artesanal.

12. El primer artesano en asistir al taller de Schreuder fue Mariano Masaquiza, después se incorporaron sus hermanos: Baltazar, Secundino, junto con Mariano Guaranga (dado que el Sr. Secundino murió prontamente, su telar le fue entregado al Sr. Martín Jerez - Catitahua).

13. Estas misiones estuvieron conformadas por 4 Jefes de Misión y 4 Colaboradores – Expertos, que fueron dirigidos por Leonardo Tejada, quienes dividieron el país en cuatro zonas para abarcar la mayor extensión de la costa y la sierra ecuatoriana (Rodríguez Castelo, 1981; Sotomayor, 2019).

14. Los artesanos de Guano y Salasaca por varias ocasiones compartieron espacios de capacitación desarrollados por el IEAG, la CCE y en los talleres dictados por Punto IV.

15. John Ortman llegó a Ecuador como voluntario del Cuerpo de Paz y decidió radicarse en la ciudad de Quito. Desde el año 1973 inició su trabajo como propietario de “La Bodega - Exportadora Cia. Ltda.” tienda dedicada a la venta de productos artesanales desarrollados en varias comunidades del Ecuador.

16. Consideremos los desarrollos de la Semiótica del Diseño Andino, sobre todo, con base en la obra de Zadir Milla, este concepto permite ordenar “los procesos simbólicos que participan como factor funcional de su forma gráfica. Estableciendo un puente entre el símbolo y su proceso constructivo (...) tiene como objeto de estudio general las manifestaciones del Arte Precolombino” (Milla, 2008, p. 4, 5).

17. En 1984, se fundó la Escuela de Diseño de la Universidad del Azuay, la primera en ofrecer un título universitario en diseño en Ecuador; en 1989 se transforma en la Facultad de Diseño.

18. En 1985 se crea en Quito “La Metro”, primer Instituto Ecuatoriano de Diseño.

19. Mideros dirigió el Departamento de Artes Plásticas de la CCE y se desempeñó como Embajador cultural y Cónsul del Ecuador. Dictó clases de diseño y artes visuales, y en su obra se destacó el uso del collage y las incrustaciones de textiles y metales.

20. El telar de cintura o de *callua* es una herramienta en la cual la urdimbre se tensa colocada sobre ganchos que se sujetan a un tronco o en la pared y se usa para tejer las fajas. Con el mismo diseño en adaptaciones de mayor tamaño es posible elaborar otras prendas, en este caso se lo conoce como telar de mano o *maquiahuana*. Difieren del telar de pedales, o telar europeo, con el cual se tejen los tapices; en Salasaca, y otras comunidades indígenas, a esta herramienta se la conoce como telar de pie; aquí se tejen ponchos, rebozos, llicllas, listas y también los tapices.

21. Poeschel (1988), describe a la unidad de producción doméstica como un espacio de generación de bienes no capitalista, que se sustenta en el uso de la fuerza de trabajo familiar como el elemento organizativo básico de la producción.
22. En 1949, Galo Plaza auspició el viaje a los EE. UU. de una misión de indígenas otavaleños, encabezados por Rosa Lema, con la finalidad de promocionar turísticamente al Ecuador. De este hecho el pueblo otavaleño fue beneficiado, principalmente porque se abrió una oportunidad comercial para sus textiles. Con esta misión, además, empezó la migración constante de indígenas otavaleños alrededor del mundo.
23. Relato narrado en el texto *Llacta* N°8 «Los Salasacas», 1959. p. 73-76.
24. Además del bombo, la tambora y el pingullo, entre los instrumentos que usan los salasacas también se encuentran el violín, las cajas redoblantes, las flautas, el rondador y el *tutu* o bocina.
25. La tinta morocho es un trozo de alumbre que servía para dar mayor firmeza al color negro; también, sobre las lanas teñidas de negro, rojo y morado se aplicaba un baño a base de orina (Peñaherrera y Costales, 1959).
26. Si bien la celebración de la Octava del Corpus Christi es tradicional en los pueblos de origen andino precolombino, en el caso de Ecuador, fiesta del Danzante de Pujilí (cantón ubicado en la provincia de Cotopaxi) es una de las celebraciones más destacadas y es considerada Patrimonio Intangible Nacional.
27. Tema compuesto por Alfredo Bastidas y Benjamín Aguilera, aunque, en Ecuador se popularizó por la interpretación del Dúo Benítez y Valencia, e internacionalmente gracias a la versión revisada de Inti-Illimani.

## Bibliografía

- Acha, J. (1979). *Arte y sociedad Latinoamérica: El sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1981a). *Arte y sociedad Latinoamericana: El producto artístico y su estructura*. (1ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1981b). Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina. En *Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.
- \_\_\_\_\_ (1984). *El arte y su distribución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (1988). *El Consumo artístico y sus efectos*. México: Editorial Trillas.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Las culturas estéticas de América Latina* (Reflexiones). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Acosta, A. (2000). La trampa de la dolarización. Mitos y realidades para la reflexión. En A. Acosta y J. Juncosa (comp.) *DOLARIZACIÓN. Informe urgente*. Quito: Abya Yala.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Breve historia económica del Ecuador* (1da ed. 9na reimpresión). Quito: Corporación Editorial Nacional.

- Arias, M. (2000). *La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones*. Investigación y Educación en Enfermería, vol. XVIII, núm. 1, marzo, 2000, pp. 13-26. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Avellaneda, D. (2012). *Entre jaguares de lana y dragones de seda: Iconografía textil*. Buenos Aires: Nobuko.
- Ayala Mora, E. (2008). *Resumen de historia del Ecuador*. (3ra ed.) Quito: Corporación Editora Nacional.
- Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. La organización social de las diferencias culturales (comp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona Gustavo Gil.
- Beardsley, M; Hospers, J. (1981). *Estética: historia y fundamentos*. (4ª ed.) Madrid: Ediciones Cátedra.
- Benedetti, C. (2012). 'Producción Artesanal Indígena y Comercialización: entre los Buenitos y los Barateros. En *Maguaré*, Vol. 26, N° 1, pp. 229–262. Recuperado de: <http://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/35288/39551>
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- \_\_\_\_\_ (2002a). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2002b). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessoro.
- Bozal, V. (ed.) (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol I. Madrid: Visor.
- Bustos, G. y Pilco, M. (1987). *Chumbi. Diseño de Fajas*. Delegación de Cultura de Chimborazo. Abya Yala.
- Calisto, M. y Calderón, G. (2014). *Diseño Gráfico en Quito - Ecuador 1970-2005*. Quito: Punto y Magenta.
- Carrasco, E. (1982). *Salasaca, la Organización Social y el Alcalde*. Quito: Mundo Andino.
- Carrión, B. (1957). *Arte manual en Ecuador (Julio - diciembre 1957)*. En Ema Sotomayor (2019). *“Los indios de manos mágicas”: Prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Matriz Quito, 1952, 1954*. (Tesis). Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Chavarri, R. (1982). El diseño industrial. En *Revista IADAP*, Año 3, N° 4. p. 17-22. Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.
- Cid, A. (2010). La imagen del indígena a partir de la lectura de los documentos glíficos del siglo XVI. En *El indígena en el imaginario iconográfico*. Ivonne Morales (comp.). México D.F: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- CIDAP (1979). *Primer Seminario Nacional de Diseño*. En Boletín de Información N°2, mayo-agosto 1979, p. 19 - 22. Cuenca. CIDAP.
- Cifuentes, M. (2015). Entre espacios en la serie “Soles” de Peter Mussfeldt. En *Index, revista de arte contemporáneo*, ISSN 1390-4825, ISSN-e 2477-9199, N°0, págs. 8-22. Universidad de la Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6023745>
- Coloma, S. (inves). (2010). *Diagnóstico de la Movilidad Humana en la Provincia de Tungurahua. Ambato*. Coordinación interinstitucional: H. Gobierno Provincial de Tungurahua, Fundación ESQUEL, Universidad Técnica de Ambato, I. Municipio de Ambato.

- Comas, J. (1954). *El Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía*. Boletín Bibliográfico de Antropología Americana, Vol. 17, N°1, p. 107-111.
- Corr, R. y Vieira, K. (2014). ¿Trasplantes incaicos o etnogénesis poscolonial? El origen de los Salasacas de la Sierra ecuatoriana. En: *Procesos Revista Ecuatoriana de Historian*° 40.
- Cortés, P. (2017). *La representación del sincretismo religioso en las manifestaciones artísticas de la fiesta del danzante de Pujilí*. (Tesis). Quito: Universidad Central del Ecuador. Costa, J; Moles, A. (1991). *Imagen Didáctica. Enciclopedia del Diseño*. Barcelona: Ceac.
- Cueva, A. (1997). *El proceso de dominación política del Ecuador*. (2da. ed. Serie: La línea del horizonte). Quito: Planeta.
- De Rojas, D. (2008). *Los Tokapu - Graficación de la emblemática Inka*. La Paz: Producciones CIMA.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo* (1967). 3ª ed. en español. Santiago: Ediciones Naufragio.
- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Buenos Aires: Taurus.
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros*. (2ª ed.). La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- \_\_\_\_\_ (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular* (1ªed.) Buenos Aires: Ariel.
- Espinosa, J. (1999). *Principios de Diseño paso a paso*. Quito: IADAP.
- Fisch, O. (1985). *El Folclore que yo viví. Memorias de Olga Fisch*. Cuenca: CIDAP.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- García Canclini, N. (2005). *Diferentes, desiguales o desconectados*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz Editores.
- Gómez, E. (2014). *El Diseño de Autor. Una construcción conceptual desde la Asociación Gremial Moda-Chile*. (Tesis). Santiago: Universidad de Chile.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós.
- Guarderas, R. (2002). El diseño industrial ecuatoriano en pos de su espacio. En *Revista Trama*, N°77. Quito: Trama Ediciones.
- Hadjinicolaou, N. (1981). *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI.
- Hernández Sampieri, R; Fernández, C; Baptista, P. (2014). *Metodología de la Investigación* (6ta ed.). México: McGRAW-HILL.
- Hidalgo, A. (2008). Ecuador. En *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, Silvia Fernandez y GuiBonsiepecoord.Sao Paulo. Blücher.
- Hoffmeyer, H. (1985). *Diseños Salasacas*. PNUD-FAO-ECU 79-007. Revista Cultura 1985 n.21a. Banco Central del Ecuador.
- Hurtado, O. (2002). *Deuda y desarrollo en el Ecuador contemporáneo*. Quito: Planeta.
- IADAP. (1980). *Conceptos operativos de diseño* (Folleto N°2). Quito: IADAP.
- \_\_\_\_\_ (1980b). El primer curso de diseño. En *Revista IADAP*, Año 1, N° 1. p. 33-39. Quito: IADAP.
- \_\_\_\_\_ (1980c). *El Arte Popular y sus proyecciones* (Folleto N°0). Quito: IADAP.

- Jackson, J. (1995). Cultura genuina y espúrea: las políticas de la indianidad en la región del Vaupés, Colombia. En: *American Ethnologist. The Journal of the American Ethnological Society*, 22(1): 3-27.
- Jaramillo, H. (1988). *Tintes y Textiles*. Quito: CIDAP.
- \_\_\_\_\_ (2010). Visión panorámica de la artesanía textil de Otavalo. En *Revista Sarance*, N°26. Instituto Otavaleño de Antropología - Universidad de Otavalo.
- Kultermann, U. (2013). *Historia de la historia del arte*. Madrid: Akal.
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. (Traducción por Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2000). *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. (Traducción por Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra.
- Malo, C. et al. (1990). *Diseño y Artesanía*. Cuenca: CIDAP.
- Matthews, W. (2002). *Navaho Legends*. Utah: University of Utah Press, U.S.
- Milla, Z. (2008). *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino*. Lima: Ediciones Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra.
- Milla Villena, C. (2008). *Génesis de la Cultura Andina*. Lima: Editorial Amaru Wayra.
- Molano, O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. En *Opera* N°7 pp. 69-84. Universidad Externado de Colombia.
- Naranjo, M. (Coord.). (1992). *La Cultura Popular en el Ecuador - Tomo VII Tungurahua*. Cuenca: CIDAP.
- Oña, L. (1995). Olga Fisch. En *Revista Mundo Diners* N° 155, p.34-38. Quito: DINEDICIONES S.A.
- Ortiz, F. (1995). *Los negros brujos, Pensamiento cubano*. La Habana: Editorial de ciencias sociales.
- PCMLE (2000). *Línea Política*. Quito: ERE.
- Peñaherrera, P. y Costales, A. (1959). *Llacta* N°8 *Los Salasacas*. Quito: Instituto Ecuatoriano de Antropología.
- Pepe, E. (2017). *Identidad regional. El diseño aborígen como elemento identitario*. Mendoza: Ediciones de la Utopía.
- Pérez, C. y Rizzo, M. (2016). Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. En *Arte, Individuo y Sociedad*. 2016: 28(1) 139-154. 139 ISSN: 1131-5598. Ediciones Complutense. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2016.v28.n1.47715](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n1.47715)
- Pita, E. y Samaniego, P. (1985). *Artesanía y Modernización en el Ecuador*. CONADE - Banco Central del Ecuador. Quito: Fraga.
- Poeschel, U. (1988). *La Mujer Salasaca. Su situación en una época de reestructuración económico - cultural* (2ª ed.). Quito: Abya-Yala.
- Prieto, M. (2008). Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo. En C. de la Torre y M. Salgado (eds.): *Galo Plaza y su época* p.157-191. Quito: FLACSO.
- Ramírez, F. y Ramírez, J. (2005). *La estampida migratoria ecuatoriana: crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*. Quito: Abya Yala.
- Reino, P. (2009). *Mazorra. Las voces de mis calaveras*. Ambato: CCE - Tungurahua.

- Rodríguez Castelo, H. (1981). Tejada. En *Revista Mundo Diners* N° 8, p.44-49. Quito: DINEDICIONES S.A.
- \_\_\_\_\_ (1982). Viteri. En *Revista Mundo Diners* N° 14, p.54-58. Quito: DINEDICIONES S.A.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Romano, A. (2019). *Elementos de diseño: Enfoque teórico general. Práctica textil e indumentaria*. Buenos Aires: Infinito.
- Rowe, A.; Miller, L. & Meisch, L. (2007). *Weaving and dyeing in highland Ecuador*. Edited by Ann Pollard Rowe. - 1st ed. Austin: University of Texas Press.
- Rubín de la Borbolla, D. (1955). La Situación de las Artes Populares en el Ecuador. En *América Indígena* Vol. XV, N°1, p.69-76. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Sachs, W. (1999). *Planet Dialectics - Explorations in Environment & Development*. Londres: ZedBooks.
- Salinas, R. (1954). Manual Arts in Ecuador. En *América Indígena* Vol. XIV, N°4, p.315-326. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. (2ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Scheller, U. (1972). *El Mundo de Los Salasacas*. Guayaquil: Fundación Antropológica Ecuatoriana.
- Schreuder, J. (1955). Sobre las Artes Populares en Ecuador. Carta Abierta al Dr. D. F. Rubín de la Borbolla. En *América Indígena* Vol. XV, N°2, p.159-164. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Siles, L. y Torres, G. (1989). *Quindi Causaimanta Salasacacunapac Churana*. Cuadernos de Estudio N°1. Quito: IADAP.
- Sotomayor, E. (2019). "Los indios de manos mágicas": *Prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Matriz Quito, 1952, 1954*. (Tesis). Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Souriau, A. (2010). Signo. En *Diccionario Akal de Estética*. Etienne Souriau comp. Madrid: Akal.
- Souriau, E. (2010). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- Suarez, M. (1980). El IADAP su origen y el Convenio Andrés Bello. En *Revista IADAP*, Año 1, N°1. p. 3-6. Quito: IADAP.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (6ta Ed). Madrid: Tecnos.
- Traba, M. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- UNESCO (2001). *Declaración IDENTIDAD, DIVERSIDAD Y PLURALISMO*.
- Urrutia, J. (2009). Territorio, identidad y mercado. En *El valor del patrimonio cultural. Territorios rurales, experiencias y proyecciones Latinoamericanas* /Claudia Ranaboldo y Alexander Schejtman, eds. Lima: IEP, RIMISP.
- Valdés de León, G. (2010). *Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del Diseño*. Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo.

- Valencia, L. (2014). *Soles de Mussfeldt. Viaje al círculo de fuego*. Quito: La Caracola.
- Velandia, C. (1994). *San Agustín arte, estructura y arqueología. Fondo de promoción de la Cultura Banco Popular*. Bogotá: Editorial Presencia.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Vertovec, S. (2004). Migrant Transnationalism and Modes of Transformation. En *International Migration Review Vol. 38*. N° 3. pp. 970-1001. New York: Center for Migration Studies.
- Villalobos, A. y Ortega, C. (2012). Formas de interculturalidad en el arte: Hibridación y Transculturación. En *Ra-Ximhai. Volumen 8 número 3*. Universidad Autónoma Intercultural de Sinaloa.
- Warnier, J. (2002). *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Ynoub, R. (2015). *Cuestión de Método. Aportes para una metodología crítica*. México: CEN-GAGE Learning.
- Zaragoza, L. (2010). Cultura, identidad y etnicidad, aproximaciones al entorno multicultural: rompiendo costumbres y paradigmas cotidianos. En *Cuicuilco, vol. 17*, núm. 48. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

### Documentos, actas, catálogos

- (1956). Catálogo de la Exposición “Programa Indigenista Andino. Tejidos Indígenas del Ecuador”. Palacio de las Naciones. Ginebra (05 al 27 de junio de 1956).
- (1959). Catálogo de la Exposición “Indian textiles from Ecuador”. Naciones Unidas. New York.
- (1959). OF. CCE Quito, 09 de noviembre de 1959. “Creación de un organismo coordinador del desarrollo artístico artesanal...”.
- (1992). CONAIE Las nacionalidades indígenas en el Ecuador. [https://www.fes-ecuador.org/fileadmin/user\\_upload/pdf/0121%20NACIND1986\\_0121.pdf](https://www.fes-ecuador.org/fileadmin/user_upload/pdf/0121%20NACIND1986_0121.pdf)
- (2002). Plan de Desarrollo del Pueblo Salasaca.
- (2009). Plan GAD Parroquial Salasaca.

### Artículos de prensa

- (1952). Estudiar nuestras artes manuales nos conduce a defensa de nuestro tipo de civilización. Diario El Comercio, p.12. (22/10/1952).
- (1954). Nada se ha hecho por el restablecimiento de las artesanías en el Ecuador, dice el Sr. L. Tejada. El Comercio, p.2. (14/08/1954).
- (2011). Los salasacas van y vienen de las islas Galápagos. El Comercio. (02/10/2011).
- (2016). El bombo anima fiestas ancestrales y populares. El Comercio. (13/05/2016). <https://www.elcomercio.com/tendencias/bombo-musica-salasakas-rituales-fiestas.html>

### Notas de internet

- Pico Mantilla, G. (1968). INFORME A LA NACION. Quito- Ecuador, 1968, p.85-89 y 130. <https://centroandinodeintegracion.wordpress.com/2011/05/30/artesantias-ecuador-ocepa/>

## Archivos Audiovisuales

Domínguez, A. y Muscico, M. (2013). Tapiz Salasaca. Documental. PUCESA.

## Entrevistas

- Calvache, G. (2017). Entrevista realizada al presidente de la CCE- Núcleo Tungurahua Germán Calvache. 06/05/2017: Ambato.
- Espinosa, J. (2019). Entrevista realizada al arquitecto José Espinosa Chamorro, miembro del cuerpo de trabajo del IADAP. 02/04/2019: Quito.
- Galarza, H. (2019). Entrevista realizada al arquitecto y diseñador Hugo Galarza. 12/09/2019: Quito.
- Mussfeldt, P. (2018). Entrevista realizada al artista y diseñador Peter Mussfeldt. 29/08/2018: Guayaquil.
- Reino, P. (2017). Entrevista realizada al historiador ambateño Pedro Reino. 25/05/2017: Baños.

## Documentos, actas, catálogos

- (1956). Catálogo de la Exposición “Programa Indigenista Andino. Tejidos Indígenas del Ecuador”. Palacio de las Naciones. Ginebra (05 al 27 de junio de 1956).
- (1958). Catálogo de la Exposición “Tejidos Indígenas Ecuatorianos”. Centro de Arte ecuatoriano - norteamericano. Quito (14 al 23 de mayo de 1958).
- (1959). Catálogo de la Exposición “Indian textiles from Ecuador”. Naciones Unidas. New York.
- (1959). OF. CCE Quito, 09 de noviembre de 1959. “Creación de un organismo coordinador del desarrollo artístico artesanal...”.
- (1992). CONAIE Las nacionalidades indígenas en el Ecuador. [https://www.fes-ecuador.org/fileadmin/user\\_upload/pdf/0121%20NACIND1986\\_0121.pdf](https://www.fes-ecuador.org/fileadmin/user_upload/pdf/0121%20NACIND1986_0121.pdf)
- (2002). Plan de Desarrollo del Pueblo Salasaca.
- (2009). Plan GAD Parroquial Salasaca.
- (2015). Plan GAD Parroquial Salasaca.

## Artículos de prensa

- (1952). Estudiar nuestras artes manuales nos conduce a defensa de nuestro tipo de civilización. Diario El Comercio, p.12. (22/10/1952).
- (1954). Nada se ha hecho por el restablecimiento de las artesanías en el Ecuador, dice el Sr. L. Tejada. El Comercio, p.2. (14/08/1954).
- (2004). Los liberadores, los vanguardistas. El Universo. (21/09/2004). <https://www.eluniverso.com/2004/09/21/0001/262/DB635B66A96C47DA80792C907AD3F1B2.html>



- (2006). Resumen de las erupciones históricas del Tungurahua. *El Universo* (20/08/2006). <https://www.eluniverso.com/2006/08/20/0001/12/A8579D32A1F04291BCE61E48F13A4925.html>
- (2009). Cronología de la erupción del volcán Tungurahua en los últimos 10 años. *El Comercio*. (16/10/2009). <https://www.elcomercio.com/actualidad/cronologia-erupcion-del-volcan-tungurahua.html>
- (2011). Los salasacas van y vienen de las islas Galápagos. *El Comercio*. (02/10/2011).
- (2015). Artesanos indígenas diseñan su propio calzado. *El Comercio*. (23/09/2015). <https://www.elcomercio.com/actualidad/tungurahua-artesanosindigenas-calzado-identidad.html>
- (2016). Ellos industrializan la moda indígena. *El Comercio: Revista Líderes*. (25/05/2016). <http://www.revistalideres.ec/lideres/moda-indigena-kawsay-cultura-fashion.html>
- (2016). En Salasaca confeccionar su vestimenta es una tradición. *La Hora*. (06/09/2016). <https://www.lahora.com.ec/noticia/1101980387/en-salasaca-confeccionar-su-vestimenta-es-una-tradicin>
- (2016). El bombo anima fiestas ancestrales y populares. *El Comercio*. (13/05/2016). <https://www.elcomercio.com/tendencias/bombo-musica-salasakas-rituales-fiestas.html>

### Notas de internet

Pico Mantilla, G. (1968). INFORME A LA NACION. Quito- Ecuador, 1968, p.85-89 y 130. <https://centroandinodeintegracion.wordpress.com/2011/05/30/artesantias-ecuador-ocepa/>

### Archivos Audiovisuales

Domínguez, A. y Muscico, M. (2013). Tapiz Salasaca. Documental. PUCESA.

### Entrevistas

- Calvache, G. (2017). Entrevista realizada al presidente de la CCE- Núcleo Tungurahua Germán Calvache. 06/05/2017: Ambato.
- Espinosa, J. (2019). Entrevista realizada al arquitecto José Espinosa Chamorro, miembro del cuerpo de trabajo del IADAP. 02/04/2019: Quito.
- Galarza, H. (2019). Entrevista realizada al arquitecto y diseñador Hugo Galarza. 12/09/2019: Quito.
- Mussfeldt, P. (2018). Entrevista realizada al artista y diseñador Peter Mussfeldt. 29/08/2018: Guayaquil.
- Reino, P. (2017). Entrevista realizada al historiador ambateño Pedro Reino. 25/05/2017: Baños.

---

**Abstract:** This thesis addresses the graphic transformations expressed in three supports: girdles, tapestries and drums, within a framework of diverse cultural exchanges, as well as social and natural phenomena. The research problem sought to know what was the impact of the interrelation that occurred between the Salasca artisans with artists and designers, added to the migratory processes in which these settlers participated? And in what way, these factors determined formal, figurative and symbolic transformations of the visual representations present in their cultural objects between the years 1960 and 2018. In this process, the hypothesis was corroborated that indicated that the changes in these graphic representations were due to the interaction with other visual cultures that allowed a process of aesthetic transculturation and the recomposition of the relational criteria expressed in the three elements which were our main units of analysis. The vast graphic compilation made on the fabrics and paintings of the Salasca people allowed us to know that the transformations were not only morphological, but also that, in some cases, the symbolic core of the representations varied depending on the new contexts.

**Keywords:** Design - art - crafts - visual culture - visual representation - iconography - aesthetic transculturation - symbolic production core - indigenous art - Salasca.

**Resumo:** Esta dissertação aborda as transformações gráficas expressas em três suportes: girdles, tapeçarias e tambores, num quadro de diversas trocas culturais, bem como de fenômenos sociais e naturais. O problema de pesquisa buscou saber qual foi o impacto da inter-relação ocorrida entre os artesãos salasca com artistas e designers, somada aos processos migratórios dos quais esses colonos participaram? E de que forma esses fatores determinaram transformações formais, figurativas e simbólicas das representações visuais presentes em seus objetos culturais entre os anos 1960 e 2018.

Nesse processo, foi corroborada a hipótese que indicava que as mudanças nessas representações gráficas se deviam à interação com outras culturas visuais que permitiram um processo de transculturação estética e a recomposição dos critérios relacionais expressos nos três elementos, que foram nossas principais unidades de análise. A vasta compilação gráfica feita sobre os tecidos e pinturas do povo salasca permitiu-nos saber que as transformações não eram apenas morfológicas, mas também que, em alguns casos, o núcleo simbólico das representações variava em função dos novos contextos.

**Palavras chave:** Design - arte - artesanato - cultura visual - representação visual - iconografia - transculturação estética - núcleo de produção simbólica - arte indígena - Salasca.

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

---

## Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

### • Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

### • Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

### • Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

#### • **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

#### • **Actas de Diseño**

*Actas de Diseño* es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

#### **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ ISSN 1668-0227 ]**

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La Historieta Desbordada y Estallada. Un Lenguaje Mutante** | **Amadeo Gandolfo, Pablo Turnes y Laura Vazquez**: Introducción: la historieta desbordada y estallada. Un lenguaje mutante | **Ana Cristina Carmelino**: O Amigo da Onça: continuidade e reapropriação do personagem de Péricles | **Roberto Bartual**: Watchmen: héroes y terapia del shock. Un diálogo entre Damon Lindelof y Alan Moore | **Ilan Manouach**: Comic books as Ontographs: The composition process of *Abrégé de Bande Dessinée* Franco-Belge | **Jorge Opazo y Marcela Oliva**: Historieta y escultura, un vínculo posible | **Júlia Barata**: Cinegrafías: Proto-animación en CINEGRAF | **Jorge Sánchez**: Narrar como un devenir río. Experimentos narrativos en “Sátira Latina” de Mariana Paraizo | **Colectivo artístico Un Faulduo**: Dossier gráfico de El Eternauta | **David García-Reyes y Rubén Romero Santos**: Pictura et sequentia: huellas de las bellas artes en la narración figurativa de Antonio Altarriba entre 1977 y 1991 | **Diego Agrimbau**: Articulación secuencial: la sintaxis gráfica | Entrevista a **Ana Galvañ**. (2021/2022). Buenos

Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 125. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Edición y políticas de lectura: mediaciones a la Literatura Infantil y Juvenil** || **Laura Guerrero Guadarrama & Ivana Mihal**: Prólogo | **Arnulfo Uriel de Santiago Gómez**: México, libros como signos de su historia cultural. Clasificar, reflexionar: letras para la infancia y religión | **Linda Sacal Halabe**: La necesidad de actualizar y modernizar la enseñanza de la Historia: hacia un sentido de vida y pertenencia en los niños | **Marta Sampérez, Rosa Taberner, María Jesús Colón y Noemí Manrique**: El libro de no ficción para prelectores. Análisis de las claves de construcción del discurso | **Blanca Ana Roig Rechou y Rocío García Pedreira**: Potencialidades educativas y recursos videográficos para la educación filmica y literaria | **Luis Mario Reyes Pérez Silva**: Internet y *Fanfiction*: la práctica de la (hiper) lectura y la (hiper)escritura | **Carolina Tosi**: Formatos de literatura escolar. Acerca de las políticas estatales y editoriales en torno a los materiales literarios destinados a la escuela | **Lorena Camponovo**: Prácticas de lectura de textos literarios y lector escolar | **Patricia B. Bustamante**: LIJ y educación literaria en Argentina: entre políticas públicas y mercado editorial | **Laura Rafaela García**: Para una revisión de la formación literaria del docente en las políticas de lectura en Argentina | **Dalina Flores Hilerio**: La mediación académica y la LIJ en México | **Daniela Szpilbarg**: El fin del príncipe azul: catálogos feministas para infancias diversas. El caso de la Colección *Antiprincesas* (Argentina) | **Silvana N. Fernández**: Publishing Children Books by Minority Voices in Canada: The Case of Groundwood Books | **Flavia M. J. Krause**: Paralelismos entre ilustradores de libros para niños: Vladimir Lébedev y Ajax Barnes | **Nathalie Jarast**: La comunicación editorial de LIJ en tiempos de redes sociales. (2021/2022). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 124. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Literaturas gráficas y relatos visuales. Sobre poéticas y políticas de la imagen narrativa** || **Juan Antonio Sánchez Jiménez y Laura Vazquez**: Prólogo | **Ana Abril Hernández**: Women in poetry and comics: multimodal dialogue between John Keats and Edna St. Vincent Millay | **María Augusta Albuja Aguilar**: To Kill a Mockingbird: Why would it be a sin to shoot down its Graphic Novel adaptation? | **Carmela Artime, Montse Gatell y Teresa Iribarren**: Violencia, corporalidad y simbolismo en la novela gráfica memorialista protagonizada por mujeres | **Antonio Ballesteros González**: Sombras de humanidad: la proyección mítica de Jack el Destripador en *From Hell* de Alan Moore y Eddie Campbell | **Alejandro López Lizana**: El Lucifer de Neil Gaiman como caso límite de los estudios de adaptación | **Álvaro Pina Arrabal**: Cruzando *El puente del troll*, de Neil Gaiman: de la literatura al cómic | **Esmeralda Ríos**: El *tiempo fantástico* en la literatura latinoamericana del siglo XX y su *transmutación* al soporte gráfico del cómic | **Carla Acosta Tuñas y María Samper Cerdán**: El mundo confiscado por la pesadilla: comparativa entre la novela *El atentado* y su versión en cómic | **Joan Sapiña y Ana Belén Cao Míguez**: Cómic, memoria histórica y activismo LGTB en diálogo: el ejemplo de la novela gráfica *El Violeto* | **Guillermo Soler-Quílez**: Cómic y álbumes ilustrados sobre Federico García Lorca: obra y vida ¿gay? | **Montserrat**

**Terrones:** Chantal Montellier y *Ah!nana*. El debut del feminismo en el cómic europeo | **María Ximena Venturini:** Un superhéroe del conurbano: *Kryptonita* de Leonardo Oyola, adaptación y reescritura al cómic. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 123. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y Política** || **N. Aguerre, D. Trindade e G. Chagastelles:** Prólogo | **R. Caminni Pereira da Silva e L. Allegretti:** Museu Expandido e Estendido: Novos *Designs* de Apreciação | **M. Bastos de Sá e L. A. Coimbra de Rezende Filho:** Construindo uma história arqueogenológica do audiovisual educativo e científico na área das Ciências da Saúde no Brasil. Dimensões estética, política e pedagógica | **C. Martins Pires de Oliveira, N. Cabral da Silva Ranhel, S. Persichetti e A. L. Coiro Moraes:** O Renascimento de Vênus e um novo O Beijo: identidade e representação nas capas da revista *Elle* Brasil | **G. M. Montedônio Chagastelles:** Arte mestiça de Jarbas Lopes e Marcos Cardoso: inventariantes das ruas (1990-2010) | **M. Cicowicz:** Razones partidarias: entre política y ficción | **C. García:** Martirologio | **A. Lemos:** Encontros com a Civilização Brasileira e Coleção Primeiros Passos: edição, política e democracia no Brasil (1979-1985) | **E. E. Luna:** ¿Institución de Órdenes Alternativos o Construcción de Dinámicas Plurales? La dimensión del espacio local en los procesos de significación local/global | **D. Mano:** Conexões com o mundo: verdade e representação na teoria política contemporânea | **M. Oliveira:** Sentidos políticos da brincadeira do Cavalinho Marinho: criando um novo espaço de possíveis | **K. R. Samaniego Pesantez:** La música como estrategia de comunicación para la resistencia de la invasión minera en la amazonia ecuatoriana | **J. L. Serrano Salgado:** Un aire de familia. Ley de Cine, recurrencias y aspectos comunes en el cine ecuatoriano del post-indigenismo | **R. Sousa Ortega:** Amistades peligrosas. Una revisión sobre el intercambio epistolar como operación artística y política | **J. J. Trindade Duarte:** Rio Recrio: O Rio de Janeiro antigo e o novo – retratos da cidade em crônicas no Instagram | **N. Villaça:** O Imaginário das Artes Plásticas: da representação à simulação. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 122. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño y Democracia en América Latina** || **M. V. Barzola y R. A. da C. Ribeiro:** Prólogo | **Eje 1. Políticas Públicas y Procesos Políticos** | **M. V. Barzola:** Construcción de la Pos-verdad en la Gráfica Política Latinoamericana | **M. A. Ramos de Freitas y R. A. C. Ribeiro:** O ensino do design na América Latina: em busca de uma identidade latino-americana | **L. Lagares Izidio, S.L.B Lana y D. de Moraes:** O ambiente de crise como causa política para o design | **M. A. Lopes Domiciano y V. C. Pires Nogueira Valente:** A Infografia como ferramenta de comunicação e inclusão | **F. Kaizer:** A política das situações de projeto: uma investigação teórica em torno do Plano de Metas brasileiro | **J. E. C. Sobral, M. T. Everling, A. L. M. S. Cavalcanti y R. Rodrigues:** Ações Estratégicas para Translação de Conhecimento entre Academia e Sociedade: um estudo de caso no âmbito do PPGDesign da Univille | **Eje 2. Inclusión de las minorías y poblaciones de riesgo** | **E. J. Carpintero Rezende y C. F. Campos:** Inclusão Digital e Envelhecimento: uma abordagem centrada

no humano e social pelo design | **C. Medina, C. L. Carrara Domiciano, D. V. Ferrari y P. da Cruz Landim:** Inovação Social para o empoderamento de indivíduos com deficiência: desenvolvimento de materiais gráficos educacionais inclusivos na área da saúde | **G. Fernandes dos Santos, S. Sasaoka y M. A. dos Reis Pereira:** O Assentamento Rural Horto Aimorés e a Extensão Universitária do Projeto Bambu: um estudo de caso | **L. Miletto Tonetto, F. C. X. da Costa, R. Rech Mandelli, B. Lorenz y V. Marques da Rosa:** Design para o bem-estar: desafios enfrentados ao projetar para o estímulo a forças de caráter | **G. Rodrigues Corrêa y A. Fernandes Viana:** Flores do Morro: inovação social por meio do design e da dança | **A. A. Horta, C. Santana Lins Cerqueira, M. Fernandes Batista, y R. A. da Conceição Ribeiro:** Design cidadão: abordagens para a vivência urbana. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 121. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño y Democracia en América Latina** || **M. V. Barzola y R. A. da C. Ribeiro:** Prólogo | **Eje 1. Políticas Públicas y Procesos Políticos** | **M. V. Barzola:** Construcción de la Pos-verdad en la Gráfica Política Latinoamericana | **M. A. Ramos de Freitas y R. A. C. Ribeiro:** O ensino do design na América Latina: em busca de uma identidade latino-americana | **L. Lagares Izidio, S.L.B Lana y D. de Moraes:** O ambiente de crise como causa política para o design | **M. A. Lopes Domiciano y V. C. Pires Nogueira Valente:** A Infografia como ferramenta de comunicação e inclusão | **F. Kaizer:** A política das situações de projeto: uma investigação teórica em torno do Plano de Metas brasileiro | **J. E. C. Sobral, M. T. Everling, A. L. M. S. Cavalcanti y R. Rodrigues:** Ações Estratégicas para Translação de Conhecimento entre Academia e Sociedade: um estudo de caso no âmbito do PPGDesign da Univil | **Eje 2. Inclusión de las minorías y poblaciones de riesgo** | **E. J. Carpintero Rezende y C. F. Campos:** Inclusão Digital e Envelhecimento: uma abordagem centrada no humano e social pelo design | **C. Medina, C. L. Carrara Domiciano, D. V. Ferrari y P. da Cruz Landim:** Inovação Social para o empoderamento de indivíduos com deficiência: desenvolvimento de materiais gráficos educacionais inclusivos na área da saúde | **G. Fernandes dos Santos, S. Sasaoka y M. A. dos Reis Pereira:** O Assentamento Rural Horto Aimorés e a Extensão Universitária do Projeto Bambu: um estudo de caso | **L. Miletto Tonetto, F. C. X. da Costa, R. Rech Mandelli, B. Lorenz y V. Marques da Rosa:** Design para o bem-estar: desafios enfrentados ao projetar para o estímulo a forças de caráter | **G. Rodrigues Corrêa y A. Fernandes Viana:** Flores do Morro: inovação social por meio do design e da dança | **A. A. Horta, C. Santana Lins Cerqueira, M. Fernandes Batista, y R. A. da Conceição Ribeiro:** Design cidadão: abordagens para a vivência urbana. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 120. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Investigar en Diseño. Identidad, Ética y Diseño. Un análisis de los múltiples cruces posibles** || **Marina Laura Matarrese y Luz del Carmen Vilchis:** Introducción. Espacios de la ética y la identidad en el quehacer del diseño // **Eje 1. Visiones éticas e identitarias sobre la práctica del diseño.** **Aylen Medina Robalino:** Indumentaria indígena: ética, política y

diseño. Una mirada sobre el artefacto vestimentario de la mujer chibuleo | **Ruth Verónica Martínez Loera**: Creación de la memoria iconográfica de una cooperativa de bordadoras indígenas, un ejercicio ético para el diseñador | **Eugenia Álvarez Saavedra**: Uso del color y patrones geométricos en los diseños Mapuche contemporáneos: Adaptación semiótica en tres casos de estudio comparados | **Dora Ivonne Alvarez Tamayo**: Si la marca fuera una persona: análisis semiótico analógico | **Gerardo Gómez Romero**: Diseño, tipografía y comunicación visual. Ahora todo vale // **Eje 2. Reflexiones teóricas acerca de la ética en el diseño**. **Luz del Carmen Vilchis**: Abstracciones filosóficas acerca del ethos del Diseño | **Omar Lezama Galindo**: Reflexiones acerca de la identidad, la ética y la memoria en el diseño gráfico | **Elia del Carmen Morales González y Yésica Alejandra del Moral Zamudio**: Consideraciones reflexivas para la acción del diseñador a partir de la ética y la identidad // **Eje 3 Disquisiciones en torno a la responsabilidad social y ética del diseño**. **Flor de María Gómez Ordoñez y María Teresa Alejandra López Colín**: La identidad del Diseñador Gráfico del siglo XXI y la exigencia de la responsabilidad social universitaria | **Leobardo Armando Ceja Bravo**: La otredad subyacente como creencia. Una reflexión ética, política y formativa en diseñadores de posgrado | **Martha Gutiérrez Miranda**: Valores y responsabilidades del Diseño en la era de lo “hiper”. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 120. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Visualidades expandidas y narrativas transmediales: derivas de las artes, los lenguajes y los medios** || **M. de la Puente y L. Vazquez**: Prólogo | **A. A. García Serventi**: Abordajes teórico críticos en la instalación audiovisual. La teoría del tiempo libre y una estética desde la perspectiva del diseño | **M. Tisera**: Steampunk: análisis del carácter crítico de sus producciones objetuales | **E. Garay Basualdo**: El siglo XXI: la curaduría como el *boom* del momento y los libros específicos | **F. Bortolazzo Pinto**: Um par de olhos do outro lado do Rio da Prata. *Como uma historieta expandida de Héctor Oesterheld proporcionou o encontro de um pesquisador brasileiro com a América Latina* | **C. Corti**: De la producción de experiencias a la exhibición de arquitectura (1957-1970). Situacionistas, utopistas y posmodernistas | **I. Abadía**: ‘Vamo a calmarno’. Los memes como dispositivos de referencialidad comunicativa | **A. Rosso**: #ArteContemporáneo: La arquitectura del museo de arte moderno como discursividad intermediaria. Un análisis de la promesa experiencial configurada por los edificios de Centro Pompidou, Malba, Moma y Tate Modern | **L. Díaz Quiroga**: Museo de la inmortalidad. Apuntes para un ensayo transmedia | **M. L. (Malala) González**: Arte público contemporáneo y la puerta bicentenaria del GAC ¿Hasta dónde es posible seguir hablando de monumentos? | **F. Diéguez**: Plataformas mediáticas de los museos de arte visuales: mediación técnica, mediatización e interdisciplina. Consideraciones preliminares para el abordaje analítico | **P. La Rocca**: Espacialidad en el conceptualismo latinoamericano. El caso Mirtha Dermisache | **C. Arduini Amaya**: Ficción transmedia en Argentina. El caso de la serie *Según Roxi* | **E. Bastida Kullick**: Las proyecciones públicas de Krzysztof Wodiczko: arte público, monumento y victimización | **E. Bastida Kullick y N. Benhumea Salto**: Pizzurno Pixelado: entre la danza y el premapping. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 119. Con Arbitraje.



> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La Imagen personal frente a los nuevos desafíos 2020** || **María Pía Estebecorena**: Prólogo. La Imagen personal frente a los nuevos desafíos 2020 | **Coca Sevilla**: La Imagen de la Política en Pandemia: Cuando todo Comunica | **Sonia Dubey Dewan**: The Role of Personal Image in Personal Branding | **Eva Koeck-Eripek**: El poder de la consultoría de imagen para grupos especiales | **María Pía Estebecorena**: El concepto de Imagen en la nueva normalidad | **Neha Malhotra**: Bringing your Image Consulting Practices up to industry sustainability standards | **Fernanda Luchesi**: Os erros mais comuns cometidos pelos Consultores de Imagem na hora de aplicar um plano de Marketing no negócio | **Rachel Jordan**: Millenials x Comportamento: o Futuro das Relações | **Ana Cheong Cheok Yin and Ainun Aida** Psychology of Image | **Luciana Ulrich**: Ferramentas para o atendimento online de coração pessoal. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 118. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El camino de la heroína. Género, narrativa y diversidad** || **G. Los Santos, T. Stiegwardt, G. Díaz de Sabatés y Marcelo Sabatés**: Prólogo | **Beatriz Vivas**: Prefacio | **T. Stiegwardt y G. Los Santos**: De la deconstrucción y reinterpretación del sujeto heroico: el ocaso del héroe patriarcal y el advenimiento de la heroína. Una visión holística, complementaria e inter esencial de la heroicidad humana | **S. Müller**: El camino de las heroínas negras: Blaxploitation | **A. Pontoriero**: Mujer y Cine ¿hay lugar para la heroína? | **A. Olaizola**: Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: trayectorias transmediales de una heroína errante | **V. Maturet**: #NiUnaMenos en Argentina, comunicación y desafíos del feminismo y más - Primera parte | **G. Murúa Losada**: Feminismos transmediáticos | **M. Gruber**: Re-presentaciones de la imagen femenina en las series televisivas: Las heroínas de *Westworld* (2016-2018) de Jonathan Nolan y Lisa Joy | **C. Sama**: *Con nombre de flor*. Una interpelación a la narrativa documental hegemónica | **S. Cecconi**: El tango en la marea verde. Una mirada de género sobre las figuras de lo femenino en el tango actual | **C. Callis**: The Heroine's Journey of Mina in Bram Stoker's *Dracula: Blood, Sweat and Fears* | **K. Heger**: Distinguishing the Female Protagonist in Douglas Sirk's *All That Heaven Allows*, Rainer Werner Fassbinder's *Ali: Fear Eats the Soul* and Todd Haynes' *Far From Heaven* | **G. Kapila**: The Black Heroine in the Mirror: crossing the threshold of the specular image, the esoteric journey and the encounter with the annihilating *I* in Jordan Peele's *Us* | **H. McCrea**: Heroines of the Panama Canal: U.S. nurses in the Panama Canal Zone 1880-1914 | **R.A. Mueller**: Madres heroicas y padres ausentes en: *Ana Isabel, Una Niña Decente* por Antonia Palacios | **M. Sabatés**: On heroines and the ethics of revenge: Emma Zunz and Borges' metaphilosophy | **E. Montalvo Wertzberger, A. L. Rossi Mendonca, O. E. Minchala Buri, L. Marr y Ortega y K. A. Taylor**: "Women Who Wail": An auto-ethnographic study of four Latina educators and the heroínas who shaped their understanding of critical pedagogies. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 117. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Entre el diseño de procesos culturales y las dimensiones culturales del diseño. Explorando las**

**articulaciones entre cultura y diseño** || **Karen Avenburg:** Prólogo | **Candela Barriach:** Organizaciones sociales y diseños de políticas culturales: trayectorias institucionales y representaciones en torno a dos proyectos musicales con jóvenes de sectores populares en un barrio de La Plata (Buenos Aires) | **Verónica Talellis y Eugenia Amantía:** Los coros infantiles y juveniles en el GBA. Reflexiones en torno a los cambios de las políticas culturales en la gestión pública | **Elsa Martínez:** Rediseño de la investigación en el campo cultural | **Andrea Daniela Larrea Solórzano:** La reconfiguración de los sistemas de la cultura estética y su influencia en la iconografía de la artesanía Salasaca | **Rebeca I. Lozano Castro y Alejandra Hernández Alvarado:** Disputa entre la materialidad arquitectónica y la imagen gráfica | **Andrea Szulc:** Encuentros y desencuentros en el diseño e implementación de un Programa de Educación Intercultural Bilingüe en la provincia del Neuquén, Argentina. Una mirada antropológica | **Valeria Lucia Saponara Spinetta:** El aporte de los/las músicos/as locales en el diseño de políticas culturales en el Partido de Avellaneda (2017-2018) | **Romina Sánchez Salinas:** Las políticas culturales y su rol en la definición de elementos identitarios en organizaciones comunitarias: el caso de Chacras para Todos en la provincia de Mendoza (Argentina) | **Bárbara Guerschman:** Que la ropa sea distinta a lo que veo todos los días. La clasificación cultural de la indumentaria en las compras || **Tesis recomendada para su publicación. Aylen Medina Robalino:** Indumentaria e identidad: análisis de la vestimenta de la mujer indígena desde el Diseño. El caso del pueblo chibuleo (Tungurahua, Ecuador 1990-2016). (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 116. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Escenarios difusos. Prácticas de diseño y tendencias** || **F. Knop y A. García de la Cárcova:** Prólogo | **E. Retamozo, R. Canetti y G. Bengoa:** Diseño Experto y Diseño Difuso | **J. A. Bazoberrri:** Desarrollo endógeno, Innovación y Diseño centrado en el usuario | **M. Gonzalez Insua, E. Battista y S. H. Justianovich:** Diseño para la Sustentabilidad y Sistema Producto Servicio Sustentable | **M. C. Monacchi:** Fronteras flexibles del diseño | **C. E. Ruppel y M. J. Borlandelli:** Diseño e innovación en el interior de unidades productivas textiles | **E. Retamozo, G. Clinckspoor y C. Panzone:** Bases y fundamentos para la detección de usuarios tipificados en el Diseño de Comportamiento sostenible del consumidor | **H. O. Morales Calderón:** La historia y el Diseño Industrial en la Universidad Rafael Landívar | **G. C. Escobar Guillén:** Teorías del saber y el hacer de la enseñanza del diseño industrial en Guatemala | **M. R. Alfaro Maselli:** Resiliencia en la Enseñanza del Diseño | **A. F. Cano Bocaletti:** Experiencia de artesano, formación de diseñador, oportunidades de una pandemia | **D. R. Ruyán López:** La transformación de los símbolos y significados de los patrones de diseño y los sistemas de producción de indumentaria de la mujer indígena en Guatemala | **E. M. Moreno Velásquez y K. R. Mayén López:** Tiempos de crisis: la brecha como oportunidad de diseño | **A. M. Alonso Ramírez:** Diseño colaborativo en la sostenibilidad de los edificios | **M. Corado López, C. Paiz Paz y A. García Valdez:** Repensar el trabajo multidisciplinar en el diseño de un objeto arquitectónico | **S. Caprio:** PolisMaker | **A. Neumarkt:** El objeto de planchar | **J. M. Aguirre, M. Bazán, G. Castro y E. Goldes:** Complejidad e Incertidumbre: alternativas didácticas en prospectiva. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 115. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño, la materialidad y la economía circular** || **Roberto Céspedes**: Prólogo | **Leandro Gejnbein y Rejane Spitz**: De la Bauhaus a la Materia Activa: deconstrucción y reconstrucción del Diseño en 100 años de historia | **Ana Cravino**: Diseño: Del verbo al adverbio | **Jimena Alarcón, Flaviano Celaschi y Manuela Celi**: Diseño de materiales: del Basic design al Material Driven Design | **Sergio Donoso y Andrea Wechsler**: Los materiales bio basados y el paradigma desarrollista latinoamericano: perspectivas desde el Diseño industrial | **Manuel Lecuona López**: Materia y artificio en las tecnologías de impresión digital inkjet sobre madera | **Leandro A. Viltard**: Foco en la Experiencia del Cliente. Qué, por qué y cómo de este paradigma estratégico y organizacional, con un epílogo sobre la economía circular | **Ariel Marcelo Katz**: Emprender en negocios de la economía circular: el caso BYOS | **Marco Vinicio Ferruzca Navarro, Sergio Dávila Urrutia**: Economía distribuida en la Enseñanza del Diseño | **Jorge Lino Alves, Claudia Alquezar Facca, Adriana Patricia Fernandes, Bárbara Rangel, Ana Mae Barbosa**: Interdisciplinariedad entre diseño e ingeniería: Nuevas competencias en la docencia de proyectos para la innovación circular. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 114. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El legado de la Bauhaus. Derivas latinoamericanas** || **Roberto Céspedes**: Introducción | **Ana Cravino**: La Bauhaus: Hacia la consolidación de un empirismo lógico | **Jorge Pokropek**: La Bauhaus en el origen de los principios pedagógicos para una proyectualidad poética | **Laura Alemán**: ELEMENTAL ni metafísica ni ornamento (1928-1930) | **Silvia Zeas Carrillo**: Los procesos creativos de Anni Albers, diseñadora textil de la Escuela Bauhaus | **Genoveva Malo**: Resonancias de Bauhaus en Latinoamérica y el caso de la Escuela de Diseño en Cuenca, Ecuador Entre similitudes y diferencias, ¿una Bauhaus latinoamericana? | **Fernanda M. Aguirre Bermeo**: Bauhaus en perspectiva: la evolución y persistencia de una idea. Una mirada al espacio doméstico moderno | **Giovanny Delgado B.**: La Bauhaus y la diversidad ideológica. Bases de la disciplina del diseño y la importante influencia para el desarrollo académico del Diseño Contemporáneo | **Guillermo Bengoa**: Bauhaus, juguetes y miradas lúdicas. Un camino distinto | **Inés Moisset**: Los silencios de la historia: mujeres en la Bauhaus || **Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación. Flavio Bevilacqua**: La operación de diseño y fabricación digital a la luz de la teoría de la individuación. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 113. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imagen e identidad política en América Latina** || **M. Dagatti, P. C. López-López y M. Mendoza**: Prólogo | **P. C. López-López, P. Castro Martínez y P. Oñate**: Agenda *melding* y teorías de la comunicación: la construcción de la imagen de los actores políticos en las redes sociales | **P. Chavero**: De la disputa a la colaboración mediático-política en Ecuador. Análisis comparado de los *frames* mediáticos en las protestas de 2015 y 2019 | **M. P. Onofrio**: Escenificación y legitimación en los festejos patrios. Reflexiones en torno a los Bicentenarios en Argentina | **V. Giordano**: Derechas, comunicación política y debates presidenciales televisados en

América Latina en el ascenso del neoliberalismo | **C. V. Franco Häntzsch**: Dos miradas, dos ausencias. Estrategia y discurso en torno a la inasistencia de Daniel Scioli y Jair Bolsonaro a los Debates Presidenciales Televisados | **A. Goldentul y E. Saferstein**: Los jóvenes lectores de la derecha argentina. Un acercamiento etnográfico a los seguidores de Agustín Laje y Nicolás Márquez | **M. Dagatti**: A las puertas de la Casa Rosada. La construcción del mundo imaginal kirchnerista (2003-2019) | **A. Aymá**: Imagen, política y género. Los retratos de Cristina Fernández y Mauricio Macri en las tapas de *Noticias* | **A. Slimovich**: Instagram y política. Mediatización y circulación en los perfiles de Cristina Fernández de Kirchner y Mauricio Macri | **J. Grasseti**: El discurso político de Nayib Bukele en Twitter | **F. Musto Crucchi**: El ingreso de políticos *outsiders* a la partidocracia uruguaya | **M. Mendoza**: “Bienvenidos al cambio”: la construcción de la imagen política de Sebastián Piñera (2009) y Pedro Pablo Kuczynski (2016) | **V. Morales Castro**: El uribismo y la forma de hacer política en Colombia: Discursos e imagen política | **A. B. Mercado y E. A. Scargiali**: Las derechas hechas meme en Argentina y Brasil (2015-2019): un análisis sobre los contenidos de humor político en el contexto de gobiernos conservadores. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 112. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Migración y Diseño** || **M. Veneziani**: Prólogo. Migración y Diseño | **M. Veneziani**: Entre el viaje y la identidad. Pertenencias. Narraciones textiles de mujeres migrantes en el Hemisferio Sur | **V. Martínez Azaro**: Identidades que florecen a través de procesos sustentables | **F. Forero**: ALACINC y la construcción de la identidad latinoamericana en Nueva Zelanda: Un ejercicio de descolonización | **C. Tolosa**: Construyendo pertenencia puntada a puntada: Migrantes latinoamericanas en Nueva Zelanda | **D. Albarrán González**: Tejiendo el Buen Vivir para la (re)conexión con la herencia cultural a través de la práctica textil | **A. Lázaro**: Una mirada desde la moda | **M. Buey Fernández**: Mathienzo. El punto justo entre la novedad y la tradición | **G. Girod, A. García de la Cárcova e I. Petrocchi**: Migraciones en el diseño de mobiliario con perspectiva histórica. Antigüedad hasta el siglo dieciocho | **M. Benítez**: Miradas locales y globales en la construcción de los barrios migrantes coreanos en Latinoamérica. Los casos de Baek-ku en Buenos Aires y Korea Town en Guatemala || **F. Luna**: Prólogo. La experiencia “Pertenencias” | **X. Elicabe**: Discursos de la resistencia. La enunciación a través de la producción textil artesanal de mujeres migrantes | **M. Barretto y M. Bialogorski**: Artesanas migrantes, saberes ancestrales y una experiencia en el Museo de Arte Popular José Hernández (MAP) | **R. Amarilla**: Prácticas del Trabajo Colaborativo con artesanos y artesanas migrantes | **A. M., María C. Guarás y P. Sartor**: Habitus y apertura tecnológica mediante la inclusión de blockchain en las comunidades originarias de artesanos de los Andes | **M. Contreras**: Nous sommes... (Somos). Proyecto de Mediación Cultural, 2016-2017. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 111. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Aproximaciones. Nuevos enfoques en los game studies locales** || **María Luján Oulton y Diego Maté**: Prólogo | **Durgan A. Nallar, Sofía B. Alamo, Valeria Drelichman y Facundo Colantonio**:

Nuevos puzzles narrativos: relaciones entre transmedia y game design | **Romina P. Gala:** Un acercamiento posible a la creación de videojuegos políticos en Buenos Aires | **María Florencia Ibañez:** Programando mundos. Rebelión y homenaje a los videojuegos en Wreck-it Ralph | **Monica Jacobo:** La objetualidad entre los videojuegos y el arte. Controles alternativos e instalaciones | **María Julieta Lombardelli, Diego Torres y Alejandro Fernandez:** Motivando la construcción de conocimiento colectivo a través del juego: un análisis de caso implementando medios físicos | **Diego Maté:** Juegos terribles: dificultad y nuevos excesos lúdicos | **Ramiro Moscardi:** Los efectos positivos de jugar videojuegos y su aplicación en entornos no lúdicos | **Luis Rossi:** Un análisis de los videojuegos como agenciamientos | **Martín M. Vizzotti:** De Tolkien al LitRPG: MMORPGS y transmediación. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 110. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Creatividad, emoción y espacio.** **Sandra Navarrete:** Prólogo. Creatividad, emoción y espacio // **Primera Parte. 1. La cuestión sensorial en las experiencias pedagógicas de diseño** | **Andrés Gustavo Asarchuk y María Macarena Fernández Rabadán:** De la representación a los hallazgos | **Peggy McDonough y Julio Bermúdez:** Abstracción, Transformación, e Inspiración | **Sergio Donoso y Mitzi Vielma:** Imágenes y palabras afectivas para estimular la imaginación: un caso en la didáctica proyectual | **Beatriz Eugenia Ojeda y María Jimena Escoriaza Nasazzi:** Conversaciones acerca del espacio | **Esther Giani:** La belleza como valor emocional en el espacio cultural | **Gabriel Leonardo Medina:** Secuencias didácticas en la dimensión del espacio: prototipando mapas gráfico-espaciales | **Inés Tonelli:** Exploraciones en el campo de la investigación proyectual fenomenológica | **Pablo Bianchi:** La fenomenología de la percepción como estrategia de enseñanza-aprendizaje del proceso proyectual en arquitectura // **2. Experiencias proyectuales de integración artística, técnica y/o expresiva** | **Sebastián Serrani y Jimena Escoriaza:** Hacia una arquitectura análoga de la música // **3. Reflexiones teóricas y metodológicas sobre creatividad, emoción y espacio** | **Luis Álvarez Falcón:** Fenomenología del diseño: la reproducibilidad y el diseño de las imágenes, de los espacios, de los tiempos y de los afectos | **Ana Beatriz Pereyra de Andrade, Ana Maria Rebello Magalhaes, Ariadne Franco Mathias, Lucas Furio Melara e Paula Rebello Magalhaes de Oliveira:** Desenhando Memórias em Espaços Solidários: um registro de emoções no abrigo de idosos Vila Vicentina | **Édgar Montaña Lozano:** El juego consciente en el proceso del pensamiento creativo // **Segunda Parte** | **Sandra Navarrete:** Los espacios del silencio | **Marcela Brkjljacic:** Desde la crisis existencial a la sustancia de la arquitectura | **Sebastián Serrani:** El recorrido en la arquitectura y ciudad una aproximación desde la crítica y el relato. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 109. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Violencia física y simbólica. Algunas reflexiones desde el audiovisual y sus discursos** || **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prólogo // **Eje 1: Modos de narrar el pasado:** **Lizel Tornay:** Imágenes entre lo dicho y lo no dicho. Memorias difíciles y género | **Cecilia Elizondo:** Orejas de Burro: humillación, desprecio y vergüenza en el cine | **Daniel J. Imfeld:** La Forestal

en clave filmica. Un pasado que no termina de pasar | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Violencia pública y privada en ROMA (Cuarón, México, 2019) // **Eje 2: Genocidio y dictadura:** **María Elena Stella:** Memoria, olvido y anamnesis en *Nuremberg, Its lesson for today* (Schulberg, 1948) | **Lior Zylberman:** Los victimarios en el cine documental. El díptico de Joshua Oppenheimer y la modalidad participativa | **Marta Noemí Rosa Casale:** Ultrajados, mal pagados y nominados: La violencia simbólica y física sobre los participantes de los *reality shows* | **Mónica Gruber:** Cómo denunciar cuando todos callan: los niños robados por el franquismo // **Eje 3: Identidades e imaginarios:** **Leonardo Murolo y Natalia Ader:** La serie web como formato incisivo. Un análisis narrativo de *Gorda* | **Néstor Daniel González:** La violencia es noticia | **María Valdez:** ¿Qué Hago en Manila? | **Victoria Álvarez:** Entre lo personal y lo político. Un análisis de *Migas de Pan* | **Alejandra F. Rodríguez y Rodolfo Caputto:** Historia, identidad y violencia en la no ficción sobre pueblos originarios (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 108. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Editoras y autorías: las mujeres en el mundo editorial latinoamericano** | **Ivana Mihal, Ana Elisa Ribeiro y Daniela Szpilbarg:** Introducción: “Editoras y autorías: las mujeres en el mundo editorial latinoamericano” | **Lorrany Mota de Almeida e Paula Renata Melo Moreira:** Literatura Juvenil de Mulheres Negras - Brasil, Século XXI | **Daniela Pérez:** Las historietistas argentinas. Trayectorias, espacios y dinámicas de trabajo desde los ‘40 a la actualidad | **Ana Elisa Ribeiro:** Mulheres na edição: o caso de Tânia Diniz e o mural Mulheres Emergentes | **María Belén Riveiro:** Ada Korn editora: por una historia crítica del mundo editorial | **Leticia Santana Gomes e Gianí David Silva:** Mulheres editoras independentes: Constanza Brunet (Argentina) Maria Mazarello (Brasil) e Paula Anacaona (França) e as projeções de si | **Alejandra Torres Torres:** “Mujeres editoras en el Uruguay contemporáneo: de Susana Soca (1906-1959) a Nancy Baceo (1931-2007)” | **Analía Gerbaudo e Ivana Tosti:** Beatriz Sarlo y el campo editorial en Argentina | **Gustavo Bombini:** Disidencia, resistencia y reposicionamiento: la actividad editorial entre dictadura y democracia. Mujeres editoras | **Maria do Rosário A. Pereira:** Narrativa brasileira de autoria feminina contemporânea: breves apontamentos. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 107. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Sostenibilidad y Protección del Diseño** | **Susy Inés Bello Knoll:** Presentación | **César José Galarza:** Sostenibilidad y éxito empresarial | **Agostina Coniglio y Constanza Connolly:** El impacto social de los nuevos modelos de negocios | **Susy Inés Bello Knoll:** La asociatividad y la sostenibilidad | **Natalia Sofia Tenaglia:** ¿Qué tan ético es “vestir verde”? | **María Belén Aliciardi:** ¿Cómo enfrentar el Grennwashing de la Moda en el mundo y en Argentina? | **Christian Vidal Beros:** Diversidad e Inclusión en las Empresas de Moda | **Juan José Rastrollo Suárez:** El derecho al paisaje urbano en América Latina | **Marta Rosalía Norese:** La sostenibilidad cultural: El reconocimiento del tango como patrimonio de la humanidad | **Brenda Salas Pasuy:** La protección jurídica del diseño sostenible en Colombia | **Fernando Carbajo Cascón:** La protección de los diseños de moda en la Unión Europea (entre el

diseño industrial y el derecho de autor) | **Lucas Matías Lehtinen:** Propiedad Intelectual y Sostenibilidad: La protección de los conocimientos tradicionales | **Vanessa Jiménez Serranía:** La Blockchain como medio de protección del diseño: “design blockchain by design”. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 106. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Visiones del Diseño: Problematicar el Diseño para comprender su complejidad** | **D. V. Di Bella:** Prefacio Cuaderno 104 | **D. V. Di Bella:** Prólogo Cuaderno 104 | **T. Irwin, G. Kossoff y C. Tonkinwise:** Diseño para la transición: un marco educativo para avanzar en el estudio y diseño de transiciones sostenibles | **T. Irwin, G. Kossoff y C. Tonkinwise:** Diseño para la transición: la importancia de la vida cotidiana y los estilos de vida como un punto de influencia para las transiciones sostenibles | **D. V. Di Bella:** Visiones del Diseño: Problematicar el Diseño para comprender su complejidad. 4º Proyecto de la Línea de Investigación N°4 Diseño en Perspectiva (CMU-UP) | **V. M. D’Ortenzio:** Hiperconectados. La señalética y su impacto en los consensos sociales [*Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2019*] | **A. L. Vinlove:** Cuerpos que importan. Reflexionando sobre el estado actual de la industria del *denim* y las problemáticas que contiene [*Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2019*] | **A. T. Estévez:** La naturaleza es la solución | **L. Lares:** Metadiseño y Transdisciplina, enfoque para la transformación social y ambiental | **J. Bazoberry y S. Stivale:** Estrategias de diseño para motivar conductas sustentables | **N. Mouchrek:** Diseño participativo en procesos de exploración de carrera para estudiantes universitarios | **Ch. Esteve Sendra, M. Martínez Torán y R. Moreno Cuesta:** *Craft your Future:* diseñando desde la economía local, la artesanía y la tecnología. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 105. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tradición e innovación: desafíos del cambio curricular** | **Cecilia Mazzeo:** Prólogo | **Anabel Soraya Quelal Moncayo, Guillermo Sánchez Borrero y Xavier Fernando Jiménez Álvaro:** La nueva enseñanza del Diseño Gráfico en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador | **Anabel Soraya Quelal Moncayo, Guillermo Sánchez Borrero y Xavier Fernando Jiménez Álvaro:** Aplicación del rediseño curricular en el segundo nivel de Diseño Gráfico de la PUCE | **Cecilia Mazzeo:** Tradición e innovación: desafíos del cambio curricular de la Carrera de Diseño Gráfico FADU UBA | **Leandro Dalle:** Propuestas curriculares futuribles para la materia Diseño Gráfico de la carrera de Diseño Gráfico en FADU UBA | **Melba Cristina Marmolejo Cueva y Ladys Diana Vásquez Coisme:** Diseño curricular desde el nuevo enfoque de las funciones del diseñador gráfico | **Caridad González Maldonado:** Propuesta curricular como estrategia de innovación educativa: carrera de Diseño de Productos de la PUCE Ecuador | **Andrea Rivadeneira Cofre:** Importancia y proceso de la enseñanza del Diseño de Información en el ámbito del Diseño Gráfico | **Mariana Lozada:** La enseñanza del Diseño mediante la intervención de la interdisciplina | **Pablo Guzmán Paredes:** La relación de la enseñanza del diseño entre el producto impreso y la selección del sistema de impresión y acabados adecuados | **Amparo Álvarez Meythaler y Jaime Guzmán Martínez:** Reflexiones sobre métodos de enseñanza y aprendizaje participativo en la cátedra de taller de

diseño estratégico. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 104. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Desafíos del diseño: interdisciplinariedad y enseñanza**. María Bernardita Brancoli y Alejandra Niedermaier: Prólogo // *Eje: Enseñar diseño en un mundo cambiante*: Florencia Aguilera y Felipe Arenas | Débora Irina Belmes | María Bernardita Brancoli | Úrsula Bravo y Erik Bohemia | Hernán Díaz Gálvez | Martha Gutiérrez Miranda | Denisse Lizama | Clarisa Menteguia | Néstor Damián Ortega | Juan Manuel Pérez | Fernando Luis Rolando | Eduardo A. Russo | Francisco Zamorano Urrutia, Catalina Cortés Loyola y Mauricio Herrera Marín | Osvaldo Zorzano // *Eje: Las fronteras del diseño y sus alcances al servicio de proyectos interdisciplinarios*: Enzo Anziani Ostornol | Paulina Contreras Correa y Hernán Díaz Gálvez | Rodrigo Gajardo y Tamara Vicencio | María Valeria Frindt Garretón | Martina Fornés | Ariel Marcelo Katz | Sofía Martínez Larraín y Lía Valenzuela Echenique | Milagros de Ugarte y María Bernardita Brancoli | María José Williamson. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 103. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación [Catálogo de Investigaciones. 2ª Edición. Ciclo 2016-2019]. Investigaciones (resúmenes) organizados por categoría y por fecha.** a) Proyectos Áulicos | b) Proyectos de Exploración de Agenda Profesional | c) Investigaciones Disciplinarias. **Selección de Investigaciones completas organizadas por Ejes Temáticos:** *Eje Enseñanza del Diseño*: Ariana Bekerman: Los diseñadores del mañana: Contenidos y herramientas para los alumnos de diseño de interiores de hoy frente a los trabajos que desarrollarán a partir del 2025 | Gabriela Sagristani: Transposiciones y mediaciones para el uso del cine en la enseñanza del diseño // *Eje Mundos Visuales*: Valeria Stefanini: El autorretrato en la fotografía contemporánea | Eleonora Vallazza: El cine infantil argentino. Reflexiones acerca de la historia y tendencias del cine infantil argentino // *Eje Patrimonio Cultural*: Andrea Marrazzi: La dramaturgia de Leónidas Barletta. Análisis sobre *Odio y La edad del trapo* | Marcelo Adrián Torres: Modelos, Diseño y Gestión del patrimonio cultural. Reflexión discursiva y líneas de acción entre los años 2006 y 2017, en Argentina. (2022). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 102, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y diseño: discursos de la identidad cultural en América Latina**. Natalia Aguerre y Cynthia L. Hurtado Espinosa: Prólogo | Mariana N. Campos Barragán, Cynthia L. Hurtado Espinosa y Miguel A. Casillas López: La identidad de los equipos de fútbol mexicanos a través de sus identificadores gráficos y su influencia en la cultura mexicana | Adrián A. Cisneros Hernández, Marcela del R. Ramírez Mercado y Juan E. A. Olivares Gallo: La identidad en el turismo religioso de San Juan de los Lagos | Verónica Durán Alfaro, Jorge A. González Arce y Claudia Mercado Peña: La identidad como eje integrador de una marca ciudad | Eduardo Galindo Flores, Mónica González Castañeda y Daniel Rodríguez Medina: La



gráfica popular, un referente de la identidad del diseño gráfico mexicano | **Patricia C. Galletti**: El flamenco en los Gitanos Calé: apuntes para una investigación sobre la innovación y la inclusión socioculturales desde la antropología y el diseño | **Amalia García Hernández, Irma L. Gutiérrez Cruz y Eva G. Osuna Ruiz**: El alcance de la gastronomía mexicana en otras fronteras a través del diseño gráfico por el medio de la Web | **Alejandra Guardia Manzur**: A través del ojo colonial. Discursos visuales de la mujer indígena boliviana | **José A. Luna Abundis, Noé G. Menchaca de Alba y Marco P. Vázquez Nuño**: La implementación del Video en proyectos de Diseño de Identidad Corporativa | **Daniela Nava Le Favi**: La práctica de vestir a la Mamita: legitimidades, identidades y arte popular en el caso de la Virgen de Urkupiña en la ciudad de Salta-Argentina | **Kléver R. Samaniego Pesantez**: Los macaneros y el diseño comunicacional de su organización | **Agustín Tonatihu Hernández Salazar y María E. Pérez Cortés**: El arte wixárika: un lenguaje visual para la defensa de su cultura | **Leonardo Mora Lomelí, Gabriel Orozco-Grover y Aurea Santoyo Mercado**: Hecho en México para ojos extranjeros: uso y menosprecio de referentes identitarios nacionales en el diseño de productos de consumo. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 101, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La moda en su laberinto. Patricia M. Doria**: Introducción. Interrogantes y respuestas de la Moda en la hipermodernidad // **Mirada 1. Moda y Sociedad. María Belén López Rizzo**: Masculinidad y Moda: el Dandismo en Argentina | **Jesica Tidele**: Moda y feminismo: la vestimenta como símbolo de protesta | **María Valeria Tuozzo**: Hipermoda, la moda rizoma | **Yamila L. Moreira Bravo**: La simbología del traje sastre femenino y el discurso de emancipación femenina | **Jorge Castro**: La Industria Textil y de la Moda, Responsabilidad Social y la Agenda 2030 // **Mirada 2. Moda y Cultura. Sara Peisajovich**: Desfile de moda: arte y performance | **Lorena Pérez**: Observar y consumir moda. Nuevas formas de comunicación digital | **Gabriela Gómez del Río**: Los cibergéneros especializados: análisis sobre la modalidad de gestión de contenidos en blogs independientes de moda | **Patricia Cecilia Galletti**: Prolijidad y corrección. Vectores de normalización y socialización interclase para el cuidado del cliente de elite en una marca comercial porteña de lujo tradicional | **Cecilia Gómez García**: Conservación preventiva de colecciones de vestuario escénico. Colección de vestuario compañía de danza española Ángel Pericet | **Cecilia Turnes**: Moda y Vestuario: universos paralelos con infinitas posibilidades de encuentro | **Florencia Insausti**: Moda, publicidad y derecho | **Pamela Echeverría**: Proteger las creaciones en el mundo de la moda | **Constanza Soledad Rudi**: Emprender en el Mundo de la Moda // **Mirada 3. Moda e Innovación. María Laura Spina**: La nueva trama de Burberry | **Valeria Scalisse**: Transgresión y glamour, las portadas de la moda. Un análisis de la pasarela/vidriera de papel | **Pablo Andrés Tesoriere**: Fashion film: tendencia mundial en comunicación | **Yanina M. Moscoso Barcia**: Cosmovisión textil actual | **María Mihanovich**: Slow fashion en tiempos de redes sociales | **Paola Medina Matteazzi**: Tecnología 3D en el calzado. Artesanato y tradición. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 100, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Gestión del Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 6ª Edición. Ciclo 2016-2017]. Resúmenes de Tesis:** Viteri Chávez, Andrea Estefanía | Etse, Melanie | Cantor Rodríguez, Diana | Gutiérrez Ferreira, Carolina | González Manzano, Juan Diego | Gelvez Ardila, Johanna | David López, Kelly Dayana | Pontoriero, Andrea | Abril Lucero, Diana Carolina | Doria, Patricia | Chávez Moreno, Roger | Garrido Mantilla, Daniel Alejandro | Trocha Sánchez, Paola Marcela | Lozada Calle, Silvia | Garcés Torres, Ana Carolina | Cueva Abad, Pedro | Pizarro Pérez, Lilyan | Vásquez Duchicela, Paola | Estrella Eldredge, Karla Elizabeth | Castrillón Ramírez, David. **Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2017-2018]. Resúmenes de Tesis:** Compte Guerrero, Florencio | Arévalo Ortiz, Roberto Paolo | Calvache Cabrera, Danilo | Torres, Marcelo Adrián | Lozano Castro, Rebeca Isadora. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 99, octubre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Game studies; el campo actual de los videojuegos en Latinoamérica. Luján Oulton:** Prólogo | **Diego Maté:** Game studies: apuntes para un estado de la cuestión | **Federico Alvarez Igarzábal:** En el laberinto del tiempo. El videojuego y la evolución de la narrativa | **Luciana Cacik:** Relaciones y grados de dependencia entre la música y la imagen en los videojuegos: Aproximación a su análisis formal desde la jugabilidad | **Laura Palavecino:** Videojuegos, arte, naturaleza y maravilla. Un análisis transdisciplinar sobre las posibilidades poéticas de los Nuevos Medios | **Luján Oulton:** Videojuegos en el museo. Nuevos desafíos curatoriales | **Sebastián Blanco y Gonzalo Zabala:** Deep Game Design: Una nueva metodología para crear juegos innovadores | **Patricio A. León C.:** Ritmo y Velocidad en Videojuegos. La Evolución Narrativa y Bloques de Interacción componentes claves de los videojuegos de plataforma | **Ana Karina Domínguez:** Diseño de videojuego como terapia de juego para niños con Asperger | **Jacinto Quesnel Alvarez:** Game Jams como experiencia de aprendizaje para artes y diseño | **Euridice Cabañes y Nestor Jaimen:** Videojuegos para la participación ciudadana | **Julieta Lombardelli:** Ludificando las ciencias: un espacio para la creación colectiva | **Guillermo Sepúlveda Castro:** Transgamificación y cultura: del videojuego como producto cultural al videojuego como totalidad cultural. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 98, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Comunicación e Imagen personal 360°. María Pía Estebecorena:** Prólogo // **Capítulo 1. Imagen Personal 360°.** **Lilian Bustamante:** La importancia de las habilidades blandas en un asesor de imagen | **Lynne Marks:** Self-confidence and executive presence | **Rosy Garbbez:** El consultor de imagen top | **Luciana Ulrich:** O impacto das cores na imagem pessoal e profissional // **Capítulo 2. Imagen Personal y Salud.** **Aury Caltagirone:** La imagen personal y profesional en el ámbito médico-social | **María Pía Estebecorena:** Resiliencia e imagen en adultos // **Capítulo 3: Imagen Personal e Imagen Pública.** **Coca Sevilla:** Imagen política: la estrategia que llegó para quedarse | **Martín Simonetta:** Giro copernicano: autoestima, capital psíquico

e “inteligencia” | **Susy Bello Knoll**: La imagen profesional y el derecho. // **Tesis de Maestría en Gestión del Diseño UP recomendada para su publicación. Nataly Moreano Pozo**: Erotismo tecnocumbiero a través de la hipermedia. La gestión del diseño en la construcción simbólica de la mujer en los sectores populares del Ecuador 1990 - 2016. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 97, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes y Sociedad: Arte, Diseño y Comunicación. Mara Steiner**: Introducción. Imágenes y Sociedad: Arte, Diseño y Comunicación | **Verónica Devalle**: Diseño y artesanía en América Latina. Imágenes en tensión entre lo dominante, lo residual y lo emergente | **María Noel Luna**: El paisaje urbano informal interpelado desde el arte | **Ezequiel Lozano**: Cartografía audiovisual del disenso sexopolítico en la performance y el teatro latinoamericanos recientes | **Anabella Speziale**: Videopoesía: un modo de expresión para pensar la realidad social | **Mariano Dagatti y Paula Onofrio**: Imaginarios hipermediáticos. Los mundos visuales del gobierno de Cambiemos (2015-2018) | **María Ledesma**: Dos masacres, dos miradas | **María Elsa Bettendorff**: La imagen vigilante: acerca de la fotografía policial como instrumento del poder | **Julia Kratje**: Imágenes arrebatadas, archivos inapropiables. Contratiempos de la vigilancia de la DIPBA sobre la instalación de una sala comunitaria por parte de la Unión de Mujeres de la Argentina | **Inmaculada Real López**: La evocación de la memoria y la identidad a través de la imagen | **Grace Woods-Puckett**: Nostalgic fetish and the English *Heimat*: Time-traveling adventures in the transatlantic gilded age | **Paula Bertúa**: Hacer saltar el continuum de la historia. Memoria y representación en imaginarios fotográficos contemporáneos | **Carina Circosta**: Mapuche terrorista. Pervivencia de estereotipos del siglo XIX en la construcción de la imagen del “indio” como otro/extranjero en la coyuntura de la Argentina actual | **Alban Martínez Gueyraud**: Señales sociales y temporales en la obra de cuatro artistas contemporáneos: Javier Medina Verdolini, Daniel Mallorquín, Alfredo Quiroz y Francene Keery. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 96, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cultura audiovisual, memoria y género. Una perspectiva en crecimiento. Zulema Marzorati y Mercedes Pombo**: Prólogo | **Claudia Bossay, Zulema Marzorati y Mercedes Pombo**: Prefacio: El audiovisual expandido | **Claudia Bossay**: Las Quintralas audiovisuales, Melodrama, época, romance y el diablo | **Catalina Donoso Pinto**: Ni documento ni fabulación: límites de la representación, archivo y uso del recurso audiovisual en cuatro montajes chilenos dirigidos por mujeres | **Javier Mateos-Pérez y Gloria Ochoa Sotomayor**: La representación de la paternidad en series de televisión chilenas del siglo XXI | **María Paz Peirano**: FEMCINE: Cine de mujeres y nuevas formas de representación en el campo cinematográfico chileno | **Mónica Gruber**: Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina. La voz dormida: de Dulce Chacón a Benito Zambrano | **Mercedes Pombo y Zulema Marzorati**: Memoria, olvido y perdón en la Gran Guerra. El universo femenino en Frantz (Ozon, 2017) | **Adriana Alejandrina Stagnaro**: La insurrección de los saberes

sometidos: una interpretación del film *Talentos Ocultos* desde la antropología de la ciencia | **Marta Casale**: Memorias y (des) memorias de la dictadura. Una lectura de *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel | **Victoria Ramírez Mansilla**: La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo | **María Elena Stella**: Denial (Jackson, 2016): Historia, memoria y justicia en tiempos de la globalización. El testimonio del cine | **Lizel Tornay y Victoria Alvarez**: La violencia sexual es política. Un análisis de *Campo de Batalla*. *Cuerpo de Mujer* (Fernando Álvarez, Argentina, 2013). (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 95, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Realidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias**. **Daniel Wolf**: Prólogo | **Anderson Diego da Silva Almeida**: O fazer nas memórias: o Etnodesign de Silvio Nunes Pinto | **Javier Alejandro Bazoberry**: Innovación sustentable. Diálogo entre la Ciencia de los Materiales y el Diseño de Industrial | **Rocío Canetti y Javier Alejandro Bazoberry**: Herramientas analíticas para el desarrollo sustentable. Caso “buildtech” | **Ana Cravino**: Pensamiento Proyectual | **Carlos Fiorentino**: Colores Sustentables: Cuando Ciencia y Diseño se Encuentran | **Alejo García de la Cárcova**: Del diseño industrial al design thinking. Perspectiva histórica de una disciplina en construcción | **Beatrice Lerma**: The sounding side of materials and products. A sensory interaction reevaluated in the user-experience | **Sabrina Lucibello y Lorena Trebbi**: Rethinking the relationship between design and materials as a dynamic socio-technological innovation process: a didactic case history | **Massimo Micocci y Gabriella Spinelli**: Pervasive, Intelligent Materiality for Smart Interactivity | **Sandra Navarrete**: Diseño basado en la evidencia... emocional. Cuando lo subjetivo es lo que realmente importa | **Carlo Santulli**: Interaction with water in nature and self-cleaning potential of biological materials and species. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 94, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Visibilizaciones y ocultamientos de la imagen**. **C. Páez Vanegas y A. Niedermaier**: Prólogo | **M. Alonso Laza**: De la fotografía de composición a la fotografía pictorialista: (Debates en torno a la concepción artística de la fotografía en la prensa fotográfica e ilustrada, España 1886-1905) | **D. Bermúdez Aguirre**: Una mirada al cartel | **C. Díaz**: Camilo Lleras, una mirada a lo foráneo | **P.A. Gómez Granda y F. Marroquín Ciendúa**: Visibilización y ocultamiento de la imagen de la arquitectura contemporánea. Introducción a la crítica de la relación branding y arquitectura | **L. Ibañez**: La fotografía: un lenguaje para la inclusión | **D. Labraga**: Un animal que hurga. Procesos de creación en la fotografía argentina | **A. Lena**: Mostrando y ocultando Nueva York: cine, cultura y realidad en los dorados veinte | **A. Niedermaier**: La imagen como brecha del tiempo | **C. Páez Vanegas**: Entre dispositivos. Currículo y Tecnología | **J.M. Pérez**: La guerra como filigrana de la imagen occidental | **E. A. Russo**: Sombras proyectadas. El cine, entre lo visible y lo invisible | **J. R. Sojo Gómez**: Planning Estratégico desde la Semiótica y el Pragmatismo de Pierce | **V. Stefanini**: El otro como espécimen. Los usos de la fotografía del siglo XIX para la construcción del otro | **L. Szankay**: Hipertextualidad versus Melancolía en las sociedades líquidas | **E. Vallazza**: Un panorama sobre la circulación y exhibición

de obras audiovisuales experimentales en Argentina | **M. Zangrandi**: Registros realistas, pantallas modernas. Escritura y colaboración de Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez y Daniel Cherniavsky en *El último piso* y *El terrorista* | **J. E. Zárate Hernández**: Fragmentos de la memoria. Memoria urbana de la Carrera Séptima entre 1950 y 1970 contada a través de fotografías de álbum de familia y narraciones de sus habitantes. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 93, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y Comunicación: Arte, Historia y Memoria**. **Natalia Aguerre** y **Carlos Paz**: Prólogo: Arte y Comunicación: Arte, Historia y Memoria | **Melina Antoniucci**: Ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está más (...) | **Maico Biehl**: A viagem como experiência sensível (...) | **Anna Paula Boneberg Nascimento dos Santos**: Memórias das Missões em Pinturas de Aldo Locatelli (...) | **Laura Castillo Compte**: Arte mariano en Latinoamérica (...) | **Mariano Cicowiez**: El pulso de la historia en campaña electoral | **Marcelo Augusto Maciel da Silva**: Escrevendo cartas, produzindo tipos e edificando o todo (...) | **Melina Jean Jean**: Los alcances del arte en la elaboración de acontecimientos traumáticos (...) | **Clarisa López Galarza** y **Julio Lamilla**: Sobre-vivir. Fichas salitreras en el archivo de Edgardo Antonio Vigo (...) | **Katherine Muñoz Osorio**: La gráfica urbana como herramienta comunicativa y transformadora (...) | **Liz Rincón Suárez**: Paisajes de miedo y melancolías del destierro (...) | **Gabriele Rodrigues de Moura**: Diario de un viaje (1746) (...) | **Cintia Rogovsky**: Esa extraña cosa llamada tiempo | **Mariana Schossler**: História, Memória e Nação (...) | **Margarita Eva Torres** y **María Gelly Genoud**: Los fantasmas del artista: Infiernos cotidianos y lo que no pudo ser (...) (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 92, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Proyecto narrativa y género: El camino de la heroína – El arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma**. **G. Díaz de Sabatés**, **C. Posse Emiliani**, **G. Los Santos** y **T. Stiegwardt**: Prólogo | **M. Sabatés**: Prefacio | **G. Los Santos** y **T. Stiegwardt**: El camino de la heroína, el arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma | **A. Niedermaier**: La fotonovela, un camino posible para los desafíos de un nuevo modelo de mujer | **A. Olaizola**: Las heroínas transmediales de Alba Cromm, de Vicente Luis Mora, y *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza | **E. Vallazza**: Mujeres pioneras en el cine experimental y el video arte argentino | **F. Saxe**: Heroínas en la historieta. Género y disidencia en “Dora” de Minaverry | **M. Mendoza**: El Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir. Intersticios de una lucha feminista, antiextractivista y por la Plurinacionalidad | **M. Gruber**: Heroínas y malvadas: la construcción de la imagen femenina en *Penny Dreadfull* (2014-2016) de John Logan | **R. Chalko**: Las figuras femeninas y su representación musical en la película *Safo*, historia de una pasión (1943) | **S. Müller**: Elizaveta, Leni y Agnes; tres mujeres que cambiaron el cine | **C. Callis**: El alejamiento espiritual de Chihiro: la heroína global de Miyazaki | **G. Díaz de Sabatés**: Género, activismo y cambio social: re-encuadrando a la heroína contemporánea | **C. Esterrich**: Maternidades ‘heroicas’ en Roma, de Alfonso Cuarón | **G. Kapila**: Atascada en un laberinto (o en una torre) con el Minotauro y tratando de escapar: la princesa

Aurora y la emperadora Furiosa son las heroínas del Mito múltiple | **R. A. Mueller:** Las Tres Conferencias de Teresa de la Parra: Trazando el camino de las heroínas latinoamericanas | **J. Steiff:** Perder mi mente y encontrar mi alma: Lo masculino y lo femenino en películas que acontecen en el bosque | **M. Yates y S. Kerns:** Viajes desestabilizadores: El Festival de Cine Feminista de Chicago y 'The Fits'. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 91, febrero. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Investigar en Diseño: del complejo y multívoco diálogo entre el Diseño y las artesanías.** Marina Laura Matarrese y Luz del Carmen Vilchis Esquivel: Prólogo || *Eje 1 Reflexiones conceptuales acerca del cruce entre diseño y artesanía* | Luz del Carmen Vilchis Esquivel: Del símbolo a la trama | María Laura Garrido: La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño | Marco Antonio Sandoval Valle: Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño | Miguel Angel Rubio Toledo: El Diseño sistémico transdisciplinar para el desarrollo sostenible neoguentrónico de la producción artesanal | Yésica A. del Moral Zamudio: La innovación en la creación y comercialización de animales fantásticos en Arrazola, Oaxaca | Mónica Susana De La Barrera Medina: El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad || *Eje 2. La relación diseño y artesanía en los pueblos indígenas* | Paola Trocha: Las artesanías Zenú: transformaciones y continuidades como parte de diversas estrategias artesanales | Mercedes Martínez González y Fernando García García: El espejo en que nos vemos juntos: la antropología y el diseño en la creación de un video mapping arquitectónico con una comunidad purépecha de México | Paolo Arévalo Ortiz: La cultura visual en el proceso del tejido Puruhá | Daniela Larrea Solórzano: La artesanía salasaca y sus procesos de transculturación estética | Annabella Ponce Pérez y Carolina Cornejo Ramón: El diseño textil como resultado de la interacción étnica en Quito, a finales del siglo XVIII | Verónica Ariza y Mar Itzel Andrade: La relación artesanía y diseño. Estudios desde el norte de México | Eugenia Álvarez Saavedra: El diseño representado a través de la artesanía. Emprendedores de la etnia Mapuche. Región de la Araucanía, Chile. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 90, enero. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experimentación multimodal en la comunicación y en el aprendizaje. Una vía para repensar la alfabetización.** A. Pedrazzini, L. Vazquez y N. Scheuer: Introducción. Repensar la alfabetización a partir de la multimodalidad. Aproximaciones interdisciplinarias y multiculturales en la comunicación y en el aprendizaje | M. Falardeau: Julie Doucet, between order and disorder | F. Gómez, S. Weingart, R. Mulligan & D. Evans: The Latin American Comics Archive (LACA): an online platform housing digitized Spanish-language comics as a tool to enhance literacy, research, and teaching through scholar/student collaboration | A. Bengtsson: Multimodalidad e interactividad en algunas formas de contar la ciencia | A. Guberman: Introducing Young Children to Expository Texts through Nonverbal Graphic Representations | L. Bugallo, C. Zinkgräf y A. Pedrazzini: Propiciar la multimodalidad en niños y adolescentes a través de la producción de humor gráfico | G. Gavaldón, A. M.

**Gerbolés y F. Saez de Adana:** Aprender a comunicar con imágenes. Uso del cómic en la educación superior como vehículo para el desarrollo de competencias multimodales | **D. A. Moreiras y F. Castagno:** Exploraciones multimodales. Aportes para la enseñanza de la Comunicación Social | **F. Alam, C. R. Rosemberg y N. Scheuer:** Gestos y habla en la construcción infantil de narrativas entre pares | **L. Wallner:** The Visual made Audible - Co-constructing Sound Effects as Devices of Comic Book Literacy in Primary School | **J. I. Pozo, J. A. Torrado y M. Puy Pérez-Echeverría:** Aprendiendo a interpretar música por medio del *Smartphone*: la explicitación y reconstrucción de las representaciones encarnadas. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 89, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Aportes al análisis de las prácticas culturales contemporáneas de la Argentina reciente, desde la perspectiva de Pierre Bourdieu.** Laura Colabella y Patricia Vargas: Prólogo. Aportes al análisis de las prácticas culturales contemporáneas de la Argentina reciente, desde la perspectiva de Pierre Bourdieu | **Juan Dukuen:** Un arte de inventar: el habitus en la lectura bourdiana de Panofsky | **Victoria Gessaghi y Alicia Méndez:** La Nobleza de Estado, algunas reflexiones a partir del trabajo de campo con elites educativas en la Argentina | **Laura Colabella y Patricia Vargas:** Bourdieu en el conurbano: un viaje de ida y vuelta (...) |  **Lorena N. Schiava D’Albano:** “Solo hay un camino entre la persona que eres y la que quieres ser” (...) | **Alicia B. Gutiérrez y Héctor O. Mansilla:** La dialéctica entre lo objetivo y lo vivido: el análisis de la desigualdad social en Córdoba, Argentina | **María Florencia Blanco Esmoris:** ¿La indeterminación del orden binario? (...) | **Paula Miguel:** El “diseño” como valor y la conformación de un universo de creencia | **María Eugenia Correa:** La lucha por la legitimidad (...) | **Bárbara Guerschman:** Aprender a verse como una marca. (...) | **Gabriela C. Alatsis:** El rol de los intermediarios culturales en la producción de la “creencia colectiva”: la conformación de un circuito de diseño en Quilmes | **María Eugenia Correa y Matías J. Romani:** El lujo tecnológico (...) | **Victoria Irisarri y Nicolás Viotti:** ¿Más allá de la distinción? (...) (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 88, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Visiones del Diseño: Diseñadores Eco-Sociales.** **D. V. Di Bella:** Prefacio Cuaderno 87 / **D. V. Di Bella:** Prólogo Cuaderno 87 / **T. Irwin:** El enfoque emergente del Diseño para la Transición / **D. V. Di Bella:** Visiones del Diseño, Diseñadores Eco-Sociales. 3º Proyecto de la Línea de Investigación N°4 Diseño en Perspectiva (CMU-UP) / **S. Valverde Villamizar:** El diseñador como agente de cambio social: Análisis del caso Qom Lashepi Alpi [*Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2019*] / **M. Córdova Alvestegui:** Las campañas de comunicación visual como agentes de cambio social-ambiental: El circuito del agua en Bolivia [*Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2017*] / **P. Trocha:** Sombrero Vueltiao: Transformaciones de un objeto artesanal [*Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2017*] / **J. M. España Espinoza:** Las fibras vegetales: materiales ancestrales para un futuro sostenible en el desarrollo de productos / **C. Torres de la Torre:** El futuro de los plásticos o los plásticos del futuro / **A. de Oliveira:**

La emergencia del imaginario: contribuciones para pensar sobre el futuro del diseño / **A. R. Miranda de Oliveira y A. J. Vieira de Arruda:** Un entorno de realidad virtual inmersivo como herramienta estratégica para mejorar la experiencia del usuario / **M. E. Venegas Marcel, A. Navarro Carreño y E. P. Alfaro Carrasco:** Modelo procedimental para la caracterización y valoración de residuos de aparatos eléctricos y electrónicos, RAEE / **S. Geywitz Bernal:** Economía Circular. Implantación en Ingeniería, Fabricación y Diseño Industrial. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 87, octubre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos II. Roberto Céspedes:** Prologo | **Fabian S. Lopez Ulloa:** George E. Street y el Gothic Revival | **Ana Cravino:** Adolf Loos y la depuración del lenguaje. | **Sergio David Rybak:** El Deutscher Werkbund -Peter Behrens. Los Pasajes Del Lenguaje | **Martin Isidoro:** Gerrit Rietveld y de Stijl: silla roja y azul, casa Schröder en Utrecht | **Damian Sanmiguel:** El casablanquismo, una respuesta a la crisis del funcionalismo | **Genoveva Malo:** Entre la forma de habitar y las formas para habitar. Vivienda campesina y arquitectura vernácula: nociones morfológicas | **Anna Tripaldi Proaño, Toa Tripaldi Proaño y Santiago Vanegas Peña:** Explorando las relaciones entre los objetos y el espacio en el diseño de autor: Análisis Morfológico de la obra de Wilmer Chaca | **Cesar Giovanni Delgado Banegas:** Nociones del espacio interior entre las Lógicas de Coherencia Espacial y La Percepción Visual. El interiorismo de Zaha Hadid. | **Katerin Estefania Vargas Calle y Diego Gustavo Betancourt Chávez:** cultura tolita y su aplicación al diseño textil | **Paola Cristina Velasco Espín:** Plaza Urbina: tiempo, morfología y memoria | **Juan Daniel Cabrera Gómez:** Entornos escondidos del barrio Altivo Ambateño | **Maria Elena Onofre:** Evaluación de la creatividad en Diseño Industrial. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 86, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis. Ivana Mihal y Daniela Szpilbarg:** Prólogo: Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis | **Carlos Zelarayán:** Encrucijadas de la edición universitaria | **Alejandro Dujovne:** Gutenberg atiende en Buenos Aires. La edición universitaria ante la concentración geográfica del mercado editorial argentino | **Ivana Mihal:** La edición universitaria argentina a la luz de la Feria del Libro de Guadalajara: acerca de la internacionalización y digitalización | **Ana Verdelli:** Las editoriales universitarias de cara a los procesos de internacionalización de la educación superior: El caso de las políticas editoriales de EDUNTREF entre 2011-2017 | **Emanuel Molina:** El armado de un catálogo en una editorial universitaria. El caso de la Editorial Universitaria Villa María | Guido Olivares: Presencia de las Editoriales Universitarias en las convocatorias del Fondo Del Libro, Chile. 2013-2018 | **Juan Felipe Córdoba Restrepo:** Editar en la universidad, una construcción permanente | **Daniela Szpilbarg:** Políticas editoriales y digitalización. El caso de EUDEBA y el lector digital “Boris” | **Jorge M. Gorostiaga:** Digitalización en las revistas académicas de educación en Argentina | **Micaela Persson:** La Internacionalización de la Educación Superior a través de las revistas



científicas digitales en América Latina | **Ana Slimovich y Ezequiel Saferstein:** Análisis sobre los modos digitales de difusión de las grandes editoriales en Argentina: libros de “coyuntura política”. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 85, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Estrategias didácticas en escenarios de innovación tecnológica.** **Cecilia Mazzeo:** Prólogo | **Isabel Alberdi:** Buceando en lo profundo. Metodología en el proceso de diseño gráfico. Apuntes sobre estrategias para abordar la enseñanza de la etapa de relevamiento | **Luciana Anarella:** Los medios digitales y la autogestión de saberes. Una experiencia pedagógica en la enseñanza del diseño | **Gabriela Chavez Mosquera:** El pulgarcito educado | **Alicia Coppo:** Estrategias de enseñanza del diseño para una nueva generación. El rol docente y el vínculo con el estudiante en el marco de las TIC'S | **Leandro Dalle:** Taller-mediate. Reflexiones críticas sobre una experiencia de ampliación del taller de diseño al medio virtual/digital | **Cecilia Mazzeo:** Renovaciones y persistencias. El taller y las tecnologías digitales | **Patricia Muñoz:** Incorporación de nuevos contenidos a la enseñanza desde la investigación | **Guillermo Sánchez Borrero:** La enseñanza del diseño a través del Diseño Social y las nuevas tecnologías. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 84, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Creatividad solidaria e Innovación social en América Latina.** **María Verónica Barzola | Rita Aparecida da Conceição Ribeiro:** Prólogo: // *Eje 1. Análisis contextual y experiencias de comunidades:* **María Verónica Barzola | Marina Mendoza | Luiz Lagares Izidio | Luiza Novaes | Carlos Lange Valdés | Carolina Montt Steffens | Inés Figueroa Gómez // Eje 2. Diseño de innovación y pedagogía:** **Anderson Antonio Horta | Clara Santana Lins Cerqueira | Délcio Julião Emar de Almeida | Michelle Alvarenga Pinto Cotrim | Rita Aparecida da Conceição Ribeiro | Guilherme Englert Corrêa Meyer | Bruno Augusto Lorenz | Roberta Rech Mandelli | Marcelo Vianna Batista | Natalie Smith | Eric Haddad Parker Guterres | Elton Moura Nickel | Júlia Machado Padaratz | Paola Camila Dias de Moraes | Nathália Buch Abreu de Souza | Mirella Gomes Nogueira | María Magdalena Guajala Michay // Eje 3. Laboratorios de innovación social:** **Karine de Mello Freire | Chiara Del Gaudio | Ione Maria Ghislene Bentz | Carlo Franzato | Gustavo Severo de Borba | Cristina Zurbriggen | Mariana González Lago | María Mancilla García | Sebastián Gatica // Eje 4. Diseño de innovación para la integración social:** **Denise Siqueira | Lino Fernando Bragança Peres | Marcos Abilio Bosquetti | Marília Cecon Salarini da Rosa | João E. C. Sobral | Marli T. Everling | Anna L. M. S. Cavalcanti | Carolina S. M. Tavares | Bruna R. Machado | Bruna M. Bischoff | Murilo Scoz.** (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 83, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Investigar en Diseño.** **M. Matarrese y L. del C. Vilchis Esquivel:** Introducción. Investigar en Diseño. Multiplicidades epistemológicas y estéticas desde las que analizar la disciplina | *Eje 1.*

**Epistemología del Diseño: R. Ynoub:** Epistemología y metodología en y de la investigación en Diseño | **A. Cravino:** Hacia una Epistemología del Diseño | **V. Ariza:** El Diseño como objeto de estudio y como ejercicio de intervención | **M. Á. Rubio Toledo:** Consideraciones para la investigación simbólica en Diseño desde los sistemas complejos | **M. A. Sandoval Valle:** La investigación de aspectos sociales y culturales como estrategia de Diseño | **Eje 2. Epistemología y enseñanza del Diseño: L. del C. Vilchis:** Diseño, Investigación y Educación | **J. Pokropek:** La experimentación proyectual en la enseñanza: Enseñar a construir sentido | **L. F. Irigoyen Morales:** Propuesta de categorización de habilidades en estudiantes y profesionales noveles de Diseño | **M. S. De la Barrera e I. Carillo Chávez:** Factores que inciden en investigaciones para Diseño | **Eje 3. Epistemología del Diseño en y desde diversas perspectivas y casos: M. Martínez González:** Entre hacedores de cosas. El Diseño y la antropología en el estudio de los objetos de Cuanajo, Michoacán, México | **M. Kwon:** Reinterpretación del jardín japonés en el paisaje occidental del Siglo XX a través de tres paisajistas: James Rose, Isamu Noguchi y Peter Walker | **B. Ferreira Pires:** Adornos Confeccionados con Cabellos Humanos. De la Era Victoriana y de Nuevos Diseñadores | **N. Villaça:** Moda y Producción de Sentidos | **R. Pitombo Cidreira:** El cuerpo vivido: La expresividad de la aparición. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 82, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos. Roberto Céspedes:** Introducción | **Ana Cravino:** Prologo | **Jorge Pokropek:** Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales | **Ana Cravino:** La Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Un caso paradigmático de composición clásica | **Roberto Céspedes:** Diseño Andrógino: Charles Rennie Mackintosh | **Claudia Marcela Woodhull:** Una Aproximación Morfológica: Formas de la Pradera y su Intencionalidad Estética en el Espacio Interior y el Objeto | **Ricardo José Viveros Baez:** Organicismo: morfología y materialidad como expresión comunicante en un espacio arquitectónico | **Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación. Florencio Compte Guerrero:** Modernos sin modernidad. Arquitectura de Guayaquil 1930-1948. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 81, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Segunda Sección. D. V. Di Bella:** Prólogo de la Segunda Sección | **D. V. Di Bella:** Prefacio Diseño en Perspectiva | **L. C. Portugal do Nascimento:** Diseño en medio de feudos y campos: la oportunidad de la “rectificación de nombres” propuesta por Confucio en la Babel contemporánea de conceptos, términos y expresiones pegadizas recientemente forjados en el campo del diseño | **C. Soto:** Esto No es Diseño | **M. Marchisio:** El Fin de las Escuelas de Diseño | **I. Moroni and A. Arruda:** Comprender cómo los procesos de diseño pueden contribuir a la mejora de la capacidad innovadora en el universo de las *startup companies* | **S. Stivale:** Los Caminos del Diseño Sustentable y sus vinculaciones con la Investigación en Diseño | **M. González Insua:** Más

allá del Producto: un abordaje local sobre el Diseño de Productos-Sistemas-Servicios para la Sustentabilidad y Tecnologías de Inclusión Social | **T. Soares and A. Arruda:** Domos geodésicos como modelo de negocio en la gestión hotelera para el desarrollo de las economías locales | **N. Mouchrek and L. Krucken:** Diseño como agente de cambio: iniciativas orientadas a la práctica en la enseñanza del diseño | **N. Mouchrek:** Diseño para el desarrollo de la juventud y su participación en la sostenibilidad | **G. Nuri Barón:** La transición urbana y social hacia un paradigma de movilidad sostenible | **D. V. Di Bella:** Impacto de la Experiencia Diseño en Perspectiva. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 80, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Giros visuales.** **Julio César Goyez Narváez y Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura:** *Cruce de caminos.* Un estado del arte de la investigación-creación | **María Ximena Betancourt Ruiz:** La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas | **Vanesa Brasil Campos Rodriguez:** Marca M para Hitchcock - *Dial M for Hitchcock.* Los hilos y matices que se repiten en la obra del director | **Basilio Casanova Varela:** El arte de la creación | **Julio César Goyez Narváez:** Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación | **Trixi Allina Bloch y Alejandro Jaramillo Hoyos:** Mesa radicante: experiencia e imagen | **Esmeralda Hernández Toledano y Luis Martín Arias:** El cine como modelo de realidad: análisis de “Él” (Luis Buñuel, 1953) | **Alejandra Niedermaier:** Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad | **Wilson Orozco:** La representación ficcional de la pobreza en *Tierra sin pan* y *Agarrando pueblo* | **Juan Manuel Perez:** Macropoéticas y Micropoéticas de la representación del cuerpo en la iconósfera contemporánea | **Eduardo A. Russo:** Visualidades en tránsito: el cine de David Lynch | **Sebastián Russo:** El fuego (in)extinguible. *Imagen y Revolución en Georges Didí Huberman y Joao Moreira Salles* | **Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza:** La integración del cine expandido al espacio museístico | **Nicolás Sorrivas:** Black Mirror: El espejo que nos mira | **Valeria Stefanini:** El yo desnudo. La puesta en escena del yo en la obra de Liliana Maresca | **Jorge Zuzulich:** Dispositivo, cine y arte contemporáneo. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 79, febrero. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tiempos inestables. Un mundo en transición.** **M. Veneziani:** Prólogo | **M. Veneziani:** Diseño y cultura. Huellas japonesas en la Argentina | **V. Martinez Azaro:** Empatía y Diseño en un contexto de inmigración | **X. González Eliçabe:** La permanencia en el cambio. El poncho como bandera de libertad | **V. Fiorini:** Diseño de indumentaria: Nuevas estrategias de enseñanza y modelos de innovación en el marco del consumo de moda | **C. Eiriz:** La enseñanza de la metodología de la investigación en la era de la invención: Hacia un nuevo humanismo | **M. Buey Fernández:** Educar para no competir. La guerra de las naciones: nuevo escenario multipolar e innovación social como alternativa de adaptación | **M. del M. Ketlun:** Fases y redes en la metodología del Design Thinking | **C. I. Galbusera Testa:** La evolución de los modelos de enseñar-aprender diseño en el nuevo escenario generacional

| **M. F. Bertuzzi y D. Escobar:** Identidad y nacionalismo. Una mirada sobre la búsqueda de identidad y nuevas tendencias en el diseño de modas | **J. A. Di Loreto:** Rembrandt: estética, sujeción y corporalidad | **L. Mastantuono:** Nostalgia Cinematográfica | **S. Faerm:** A World in Flux | **S. Faerm:** Contemplative Pedagogy in the College Classroom: Theory, Research, and Practice for Holistic Student Development | **T. Werner:** Preconceptions of the Ideal: Ethnic and Physical Diversity Fashion | **M. G. Cyr:** China: Hyper-Consumerism, Abstract Identity | **N. Palomo-Lovinski and S. Faerm:** Changing the Rules of the Game: Sustainable Product Service Systems and Manufacturing in the Fashion Industry | **A. Sebek and J. Jones:** Immersion in the Workplace: A Unique Model for Students to Engage in Real-World Service Design. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 78, enero. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado. Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prefacio | **Eje 1: Etnicidades en la pantalla: Tzvi Tal:** Brechas y etnicidad. Personajes judíos violentos en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela | **Alejandra F. Rodríguez:** ¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine | **Eje 2: Construyendo la historia: Mónica Gruber:** Medios y poder: 1984 | **Adriana A. Stagnaro:** Lo imaginario y lo maravilloso de Internet. Una aproximación antropológica | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Humanismo y solidaridad en *El puerto* (Kaurismäki, Finlandia/Francia/ Alemania, 2011) | **Eje 3: Cine, historia y memoria: María Elena Stella:** Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización. Representaciones en el cine alemán | **Claudia Bossay P.:** *Libertadores*; bicentenarios de las independencias en el cine | **Marta N. R. Casale:** La imagen faltante, de Rithy Panh, testigo y cineasta. El genocidio en primera persona. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 77, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda, Diseño y Sociedad. Laura Zambrini:** Prólogo | **Carlos Roberto Oliveira de Araújo:** Metamorfose Corporal na Moda e no Carnaval | **Analia Faccia:** Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género | **Griselda Flesler:** Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda | **Jorge Leite Jr.:** Sexo, género y ropas | **Nancy de P. Moretti:** La construcción del lenguaje gráfico en el diseño de moda y la transformación del cuerpo femenino | **María Eugenia Correa:** Diseño y sustentabilidad. Un nuevo escenario posible en el campo de la moda | **Gabriela Poltronieri Lenzi:** O chapéu: Uma ferramenta para a identidade e a responsabilidade social no câncer de mama | **Taña Escobar Guanoluisa y Silvana Amoroso Peralta:** El giro humanista del sistema de la moda | **Suzana Avelar:** La moda contemporánea en Brasil: para escapar del Siglo XX | **Daniela Lucena y Gisela Laboureau:** Vestimentas indisciplinadas en la escena contracultural de los años 80 | **Paula Miguel:** Más allá del autor. La construcción pública del diseño de indumentaria en Argentina | **Gianne Maria Montedônio Chagastelles:** Arte y Costumbres: Los pliegues azules en los vestidos de vinilo de Laura Lima (1990-2010) | **Patricia Reinheimer:** Tecendo um mundo de diferenças. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 76, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y Comunicación: Experiencias estéticas y el flujo del tiempo**. N. Aguerre y M. Boivent: Prólogo | **V. Capasso**: Nuevas tramas socio-espaciales después de la inundación en la ciudad de La Plata: un análisis de experiencias artísticas y memoria colectiva | **J. Cisneros**: Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en “Diagonal Cero” | **V. de la Cruz Lichet**: Hacia una taxonomía de la Memoria. Prácticas artísticas colombianas en torno a la reconstitución de hechos históricos | **A. del P. Forero Hurtado, Y. A. Orozco y L. C. Rodríguez Páez**: El presente y el irremediable pasado. La reconstrucción de lo público desde la música rap de la Alianza Urbana en Quibdó-Chocó, Colombia | **F. Fajole**: Mirtha Dermisache: La otredad de la escritura | **E. García Aranguren**: Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro | **L. Garaglia**: “Cómo hacer palabras con cosas” | **L. Gómez**: El cine y esos pueblitos: Mediaciones culturales de la memoria nacional | **B. Gustavo**: Vanguardias, dependencia cultural y periodizaciones en lucha. La historización del arte argentino de los años ‘60 | **F. Jaubet**: Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega | **C. Juárez y J. Lamilla**: Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires | **I. Mihal y M. Matarrese**: Diversidad cultural y pueblos indígenas: una mirada sobre las TIC | **C. D. Paz**: De esta suerte se gobierna la mayor parte. La jefatura indígena examinada desde la intencionalidad performativa de la escritura etnológica de la Compañía de Jesús | **M. E. Torres**: Tiempos de Amor | **C. Vallina y C. Vallina**: Imagen y Memoria. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 75, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Artes Dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación**. **Laura Vazquez**: Prólogo | **Mara Burkart**: La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín* | **Laura Caraballo**: La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia | **Alice Favaro**: *La “Beya” durmiente*: entre reescritura y transposición | **Amadeo Gandolfo**: La historia interminable: *Langostino y Mangucho y Meneca* en *Patoruzito* (1945-1950) | **Sebastian Gago**: Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta* | **Jozefh Queiroz**: La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers | **Marilda Lopes Pinheiro Queluz**: Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini | **Analia Lorena Meo**: Anime y consumo en Argentina en las páginas de *Clarín*, *La Nación* y *Página 12* (1997-2001) | **Ana Pedrazzini y Nora Scheuer**: Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos | **Paulo Ramos**: O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais | **Roberto Elisio dos Santos**: O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor | **Facundo Saxe**: *Jago* de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare | **Pablo Turnes**: *Breccia Negro*: el testimonio de un autor | **Laura Vazquez y Pablo Turnes**: Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea | **Anibal Villordo**: La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes | **Máximo Esevenri**: Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo,

Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 74, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Primera Sección. D. V. Di Bella:** Prólogo de la Primera Sección | **T. Irwin:** Prefacio Diseño para la Transición | **D. Lockton and S. Candy:** Un vocabulario para las visiones del diseño para las transiciones | **G. Kossoff:** Localismo cosmopolita: la red planetaria de la vida cotidiana dentro de lo local | **A. . Gaziulusoy:** Postales desde los límites: hacia los futuros del diseño para las transiciones sostenibles | **C. Tonkinwise:** (Des)órdenes del diseño: sistemas de mediación de nivel en el diseño para la transición | **I. Mulder, T. Jaskiewicz and N. Morelli:** Sobre la ciudadanía digital y los datos como un nuevo campo común: ¿Podemos diseñar un nuevo movimiento? | **P. Scupelli:** Enseñanza del diseño para la transición: un estudio de caso sobre *Design Agility, Design Ethos y Ddesign Futures* | **J. Boehnert:** Diseño para la transición y pensamiento ecológico | **T. Irwin:** El enfoque emergente del diseño para la transición | **T. Costa Gomez:** Proyectos de transición en curso: una perspectiva del sur | **S. Hamilton:** Palabras en acción: Creando y haciendo el diseño para la transición en Ojai, California, un caso de estudio | **Ch. L. Dahle:** Diseñar para las transiciones: abordar el problema de la pesca excesiva en el mundo | **S. Rohrbach and M. Steenson:** Diseño para la transición: enseñanza y aprendizaje | **M. A. Mages and D. Onafuwa:** Opacidad, transición e investigación en diseño. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 73, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño. Ivana Mihal:** Prólogo. Narrativa transmedia. Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño | **Natalia Aguerre:** Arte y Medios: Narrativa transmedia y el translector | **Francisco Albarello:** El lector en la encrucijada: la *lectura/navegación* en las pantallas digitales | **María del Carmen Rosas Franco:** Nuevos soportes, nuevos modos de leer. La narrativa en la Literatura infantil y juvenil digital | **Florencia Lila Sorrentino:** Instantáneas: la lectura en los tiempos que corren | **Gustavo Bombini:** Didáctica de la lectura y la escritura y multimodalidad | **Mariana Landau:** Los discursos sobre tecnologías y educación en la esfera pública | **Mónica Pini:** Políticas de alfabetización digital. Educación e inclusión | **Lia Calabre:** Planos de livro e leitura em tempos da cultura digital | **Ana Ligia Medeiros y Gilda Olinto:** O impacto da tecnologia de informação e comunicação nas bibliotecas públicas: envolvimento comunitário, criatividade e inovação | **Eduardo Pereyra:** Juventudes y TIC: Estados locales frente al abordaje de la promoción de la lectura | **Daniela Szpilbarg:** Configuraciones emergentes de circulación y lectura en el entorno digital: el caso de Bajalibros.com. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 72, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño. Karen Avenburg y Marina Matarrese:** Introducción. Cruces entre

Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño | **Ivana Mihal:** Estéticas, lecturas e industria del libro: el caso de los e-books | **Laura Ferreño y María Laura Giménez:** Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda | **Silvia Benza:** El Distrito de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires: una mirada desde los usos de la cultura en contextos globales y locales | **Natalia Aguerre:** Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes | **Julieta Infantino:** Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas | **Verónica Griselda Talellis, Elsa Alicia Martínez, Karen Avenburg y Alina Cibeá:** Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones | **Verónica Paiva y Alejo García de la Cárcova:** Wright Mills y su crítica al diseño de segunda posguerra. Los aportes de la sociología al mundo del diseño | **Laura Zambrini:** Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género | **Bárbara Guershman:** Marcas de shopping o de diseñador. Los procesos de adscripción en la moda. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 71, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Materialidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias.** **Daniel Wolf:** Prólogo de la Universidad de Palermo | **Jorge Pokropek y Ana Cravino:** Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior | **Leila Lemgruber Queiroz:** Desmaterialización e inmaterialidad en el contexto contemporáneo del Diseño | **Maximiliano Zito:** La sustentabilidad de Internet de las Cosas | **Gabriela Nuri Barón:** La des-materialización de productos tangibles en una perspectiva de sustentabilidad | **Marina Andrea Baima:** El proceso de diseño desde la génesis de los materiales | **Marinella Ferrara and Valentina Rognoli:** Introduction by the School of Design of Politecnico di Milano | **Marinella Ferrara and Anna Cecilia Russo:** The Italian Design Approach to Materials between tangible and intangible meanings | **Linda Worbin:** Designing for a start; irreversible dynamic textile patterns | **Zurich Manuel Kretzer:** Educating smart materials | **Murat Bengisu:** Biomimetic materials and design | **Valentina Rognoli and Camilo Ayala Garcia:** Material activism. New hybrid scenarios between design and technology | **Giulia Gerosa and Laura Daglio:** Diffuse materiality in public spaces between expressiveness and performance | **Giovanni Maria Conti:** Material for knitwear: a new contemporary design scenario | **Giulio Ceppi:** Slow+Design as sustainable sensoriality: an innovative approach aimed to explore the new relationships among design, innovation and sustainability. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 70, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Presente y futuro del diseño latino.** **María Verónica Barzola:** Prólogo de la Universidad de Palermo | **Rita Ribeiro:** Prólogo da Universidade do Estado de Minas Gerais. FILOSOFÍA DEL DISEÑO Y CONTEXTO SOCIAL: **Jorge Gaitto | María Verónica Barzola | Celso Carnos Scaletsky, Chiara Del Gaudio, Filipe Campelo Xavier da Costa, Gerry Derksen, Guilherme Corrêa Meyer, Juan de la Rosa, Piotr Michura y Stan Ruecker | Anderson Antonio Horta.** EL DISEÑO COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL: **María Ledesma | Silvia Sasaoka, Giselle Marques Leite, Mônica Cristina de Moura y Luís Carlos Paschoarelli |**

**Caroline Salvan Pagnan y Artur Caron Mottin | Simone Abreu | Zulma Buendía De Viana | Elisângela Batista.** EL DISEÑO COMO FACTOR DE DESARROLLO ECONÓMICO: **María del Rosario Bernatene y Guillermo Juan Canale | Liliana Durán Bobadilla y Luis Daniel Mancipe Lopez | Ana Urroz-Osés | Camilo de Lelis Belchior.** FORMACIÓN PARA EL DISEÑO SOCIAL: **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro | Cristian Antoine, Santiago Aránguiz y Carolina Montt | Polyana Ferreira Lira da Cruz y Wellington Gomes de Medeiro | Carlos Henrique Xerfan do Amaral, André Ribeiro de Oliveira y Sandra Maria Nunes Vivone | Ana Beatriz Pereira de Andrade y Henrique Perazzi de Aquino.** (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 69, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo. Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prólogo | **Rodolfo Battagliese:** Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | **Lizel Tornay:** Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellochio, 2009) | **Victoria Alvarez:** Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal:** La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011) | **Moira Cristiá:** Frente al autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia / Argentina, 1985) | **Sonia Sasiain:** El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura | **Mónica Gruber:** Medios y poder: *1984.* (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 68, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño. Cecilia Mazzeo:** Prólogo. La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño | **Constanza Necuzzi:** Educación, enseñanza y didáctica en la contemporaneidad | **Inés Olmedo:** La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos | **Beatriz Galán:** Reconstruyendo el entramado de una sociedad creativa. Estrategias para la formación de diseñadores en contextos de complejidad | **Clara Ben Altabef:** Intenciones para una didáctica proyectual. Caso: asignatura Proyecto y Forma en la FAU-UNT | **Diego Giovanni Bermúdez Aguirre:** El estado de posibilidad de la Historia del Diseño | **María Ledesma:** Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una reflexión sobre su transformación en saber universitario | **Ana Cravino:** Enseñar Diseño: La emergencia de la teoría | **Mabel Amanda López:** Modos de decir y modos de ser: palabra e ideología en el taller de diseño | **Ana María Romano:** La construcción de la cosmovisión durante la enseñanza. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 67, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Componentes del diseño audiovisual experimental. Gonzalo Aranda Toro y Alejandra Niedermaier:**



Prólogo | **Alejandra Niedermaier:** Introducción | **María José Alcalde:** Reflexión acerca del ejercicio audiovisual como medio de expresión del diseño gráfico experimental | **Eugenia Álvarez Saavedra:** El diseño en las representaciones audiovisuales de la etnia Mapuche | **Laura Bertolotto Navarrete y Katherine Hetz Rodríguez:** Reflexión respecto de la conexión entre la disciplina del diseño y la audiovisual, como factor estratégico de desarrollo | **José Luis Cancio:** *Cerebus*, un modelo de edición independiente | **Rosa Chalkho:** La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film | **Antonietta Clunes:** Experimentación con medios análogos y su aplicación como recurso audiovisual, reflejo de un contexto latinoamericano | **Daniela V. Di Bella:** Ex Obra, la rematerialización de la imagen en movimiento | **Pamela Petruska Gatica Ramírez:** Ver y sentir (pantallas). Diseño, dispositivos y emoción | **Ricardo Pérez Rivera:** Acerca del método de la observación y algunos alcances al estudio experimental para la construcción de imágenes | **Juan Manuel Pérez:** Sobre subjetividades en la educación visual contemporánea: algunos componentes | **Eduardo A. Russo:** Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios | **Gisela Massara, Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza:** Tendencias en el Cine Expandido Contemporáneo. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 66, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 5ª Edición. Ciclo 2014-2015].** (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 65, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los procesos emergentes en la enseñanza y la práctica del diseño. M. Veneziani:** Prólogo | **M. Veneziani:** Moda y comida: Una alianza que predice hechos económicos | **M. Buey Fernández:** Involúcrame y entenderé | **F. Bertuzzi y D. Escobar:** El espíritu emprendedor. Un acercamiento al diseño independiente de moda y las oportunidades de crecimiento comercial en el contexto actual argentino | **X. González Elicabe:** Arte popular y diseño: los atributos de un nuevo lujo | **C. Eiriz:** Creación y operaciones de transformación. Aportes para una retórica del diseño | **P.M. Doria:** Desafío creativo cooperativo | **V. Fiorini:** Nuevos escenarios de las prácticas del diseño de indumentaria en Latinoamérica. Conceptos, metodologías e innovación productiva en el marco de la contemporaneidad | **R. Aras:** Los nuevos aprendizajes del sujeto digital | **L. Mastantuono:** Tendencias hacia un cine medioambiental. Concientización de una producción y diseño sustentable | **D. Di Bella:** El cuerpo como territorio | **V. Stefanini:** La mirada propia. El autorretrato en la fotografía contemporánea | **S. Faerm:** Introducción | **A. Fry, R. Alexander, and S. Ladhib:** Los emprendimientos en Diseño en la economía post-recesión: Parson's E Lab, la Incubadora de Negocios de Diseño | **S. Faerm:** Desarrollando un nuevo valor en diseño; del "qué" al "cómo" | **A. Kurennaya:** Moda como práctica, Moda como proceso: los principios del lenguaje como marco para entender el proceso de diseño | **L. Beltran-Rubio:** Colombia for Export: Johanna Ortiz, Pepa Pombo y la recreación de la identidad cultural para el mercado global de la moda | **A. Fry, G. Goretti, S. Ladhib, E. Cianfanelli, and C. Overby:** "Artesanías de avanzada"

integradas con el saber hacer; el papel del valor intangible y el rol central del artesano en el artesanato de alta gama del siglo 21 | **T. Werner and S. Faerm**: El uso de medios comerciales para involucrar e impactar de manera positiva en las comunidades. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 64, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación [Catálogo de Investigaciones. 1ª Edición. Ciclo 2007-2015]. Investigaciones (abstracts) organizadas por campos temáticos**: a. Empresas y marcas | b. Medios y estrategias de comunicación | c. Nuevas tecnologías | d. Nuevos profesionales | e. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes | f. Pedagogía del diseño y las comunicaciones | g. Historia y tendencia. **Selección de Investigaciones (completas)**: **Patricia Dosio**: Detección y abordaje de problemas o tendencias actuales en el arte y el diseño | **Débora Belmes**: Nuevas herramientas de la comunicación. Un estudio acerca del amor, la amistad, la educación y el trabajo en jóvenes universitarios | **Eleonora Vallaza**: El Found Footage como práctica del video-arte argentino de la última década | **Andrés Olaizola**: Alfabetización académica en entornos digitales | **Marina Mendoza**: Hacia la construcción de una ciudadanía mediática. Reflexiones sobre la influencia de las políticas neoliberales en la configuración de la comunicación pública argentina | **Valeria Stefanini**: Los modos de representación del cuerpo en la fotografía de moda. Producciones fotográficas de la Revista Catalogue. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 63, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine documental**. **Fernando Mazás**: Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves**: Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González**: La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky**: De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins**: Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás**: *Edificio Master*: la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta**: La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada**: Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita**: El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **Maria A. Sifontes**: El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 62, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes/ escrituras: trazos reversibles**. **Laura Ruiz y Marcos Zangrandi**: Presentación. El lazo imagen/escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **I. Blogs/escrituras**. **Diego Vigna**: Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin**: Daniel Link

y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escales:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo:** Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell:** Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 61, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades. María Gabriela Figueroa:** Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler:** Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo. Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **François Soulages:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Berardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier:** La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. García Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología**. Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incorvaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | **Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios**. Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen.** Julio César Goyes Narváez y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). Virtual Self, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito.** Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoleo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasa-**

**do - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivas: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Ceil!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza** | **La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el**

espacio teatral | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavićević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldo de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo**. Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE**. Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre al álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinaro y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación**. Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico**. (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas**. Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreedores de Strindberg** | **Distribución cultural**. Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la con-**

**dición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0** | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término “producto” en el ámbito cultural** | Tesis recomendada para su publicación: Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina**. María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cossío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinarios del sistema de la moda**. Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Elicabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable**. Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design**.



**Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas**. Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derechita. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista Catalogue** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholas y su mundo de polleras**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lisette Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías**. T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías**.

**Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración.** S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte.** Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones.** Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Saler-

no: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas**. Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica**. [Prólogo] | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La duchampización del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y desafíos de la comunicación**. Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cópola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas**. Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes**. Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación**. Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de

Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad.** Alberto Martín Isidoro: **Bizancio.** Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico.** Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico.** Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco.** Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial.** Gabriela Garófalo: **Siglo XIX.** Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas.** Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca.** Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter.** Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos.** Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications.** Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa.** Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas.** Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas.** Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros.** Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena.** Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y**

**lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos.** Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena.** María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study.** María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia.** Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina. Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación.** Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo.** Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural.** Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros.** Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo.** Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global.** Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder.** Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital.** Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby.** Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica.** Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica**

**ca: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño.** Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje.** Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje.** Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje.** Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje.** Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje.** Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje.** Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe. Manifiesto: Red Argentina del Paisaje.** Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell “la playa”.** Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental.** Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes.** Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso.** Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos.** Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad.** Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales.** Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje.** Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José.** Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje.** (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo.** (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos.** Paola Lattuada: **Introducción.** Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa.** Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias. Internet: el nuevo aliado de las relaciones públicas.** Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público.** Lorenzo A. Blanco: **entrevista.** Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas.** Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones.** Diego Dillenberger: **Comunicación política.** Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario.** Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas.** Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación.** Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina.** Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE.** Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles.** Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan.** Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno.** Allan McCrea

Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción**. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad**. Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara**. Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas**. Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad**. Silvia Gago: **Los límites del arte**. María José Herrera: **Arte Precolombino Andino**. Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política**. Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado**. Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña**. Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia**. Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular**. Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas**. Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano**. Máximo Eseverri: **La batalla por la forma**. Belén Gache: **Literatura y máquinas**. Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas**. Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales**. Eduardo A. Russo: **La movilización**



**del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).** Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediatisada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma.** Juan Reyes. **Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacualetto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve digresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.
- > Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.
- > Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

- > Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.
- > Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.
- > Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas.** Silvia Bordoy. **Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

## **Síntesis de las instrucciones para autores**

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

[www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc)

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

### **Artículos**

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

### **Importante:**

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

### **Consultas**

En caso de necesitar información adicional escribir a [publicacionesdc@palermo.edu](mailto:publicacionesdc@palermo.edu) o ingresar a [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php)

---







**Facultad de Diseño y Comunicación**

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
C1175 ABT . Argentina . [www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc)