

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Los aborígenes y el arte sartorial

Revalorización de la sastrería con tejidos de Gualaceo y Agato, Ecuador.

Jessica Karina Valle Chiluisa
Cuerpo B del PG
24/07/2014
Diseño de Indumentaria y Textil
Proyecto profesional
Diseño producción de objetos, espacios e imágenes

Agradecimientos

Quiero dedicar este Proyecto de Graduación (PG) a todas aquellas personas que me brindaron su tiempo para que este proyecto se presente de forma viable y que se presente de forma lógica y coherente.

Primeramente quiero agradecer a mi familia y de forma especial a mi madre que ha sido un pilar fundamental en mi vida, por apoyarme de manera contante en estudiar la carrera de Diseño de Modas.

También quiero agradecer a la profesora de taller de modas Alejandra Falbo y Analía Faccía, por brindarme sus conocimientos para poder diseñar una propuesta viable.

A continuación quisiera nombrar a mi profesor de Seminario II Fernando Caniza, por su disposición y su excelente forma de transmitir sus conocimientos acerca de la temática del PG, sobre todo por alentarme a presentar el proyecto en instituciones para crear un proyecto de inclusión. Además por su exigencia constante en la elaboración del proyecto ya que sin ella no podría haber llegado a esta instancia.

Para finalizar, quiero expresar mi profunda gratitud a Pablo Rosero quien estuvo apoyándome y cuidándome día a día durante meses en una de las etapas más difíciles que me obligo a estar en cama.

A todas aquellas personas gracias por apoyarme y darme fuerzas cuando.

Índice

Índice de figuras	5
Introducción	6
Capítulo 1 Diseño de autor	14
1.1 El diseñador de autor y su sentido de diferenciación	14
1.1.1 Identidad cultural	17
1.1.2 Integración de culturas étnicas a través del diseño	18
1.2 El futuro del diseño	21
1.2.1 El diseño de indumentaria y su relación con el arte	22
1.3 El rol del diseñador de indumentaria	22
1.3.1 Recursos del diseñador	25
Capítulo 2 Arte sartorial	29
2.1 Antecedentes de la sastrería	30
2.2 Identidad sastrera	33
2.3 La sastrería en el género femenino	34
2.4 Traje sastre	37
2.4.1 Traje sastre masculino	38
2.5 Tejidos usados en la sastrería tradicional	40
2.5.1 Tejidos internos	41
2.5.1.1 Forrería y entretelas	41
Capítulo 3 Moldería sastrera	46
3.1 Antes del patrón están las medidas	46
3.2 Traje sastre	50
3.2.1 Saco sastre	51
3.2.2 Chaleco sastre	53
3.2.3 El pantalón	54
3.2.4 Camisas de vestir o camisa de corte sastre	56
Capítulo 4 Tejidos artesanales	59
4.1 Influencia Incaica en el tejido andino	59
4.2 Tradición textil	61
4.2.1 Iconografía	62
4.2.2 Lectura textil andina	63
4.3 A tejer arte	64
4.4 El tejido y sus componentes	65
4.4.1 Componentes del telar	70
4.5 El rol del artesano	72
4.6 Proceso de tinción	74
4.7 Desarrollo local de Gualaceo y Agato	76
Capítulo 5 Colección	79
5.1 Fundamentos de la propuesta	79
5.2 Inspiración de la colección	80
5.3 Desarrollo del diseño	81
5.3.1 Simbología de la colección	82
Conclusión	88

Referencias bibliográficas	92
Bibliografía	94

Índice de figuras

Figura 1.	Tipos de solapas en los sacos sastre.	96
Figura 2.	Iconografía utilizada por los pueblos incas.	96
Figura 3.	Composición del tejido.	96
Figura 4.	Tipos de telares ancestrales; rejilla, de marco, persas y telar indio.	97
Figura 5.	Esquema geométrico de proporciones aplicado en figuras de Gualaceo.	97
Figura 6.	A la izquierda la imagen de Gualaceo y la derecha la imagen de Agato.	97

Introducción

El presente Proyecto de Graduación (PG) se encuentra enmarcado en la categoría Creación y Expresión, y dentro de la línea temática diseño y producción de objetos, espacios e imagen.

El tema de este PG es los aborígenes y el arte sartorial, surgió principalmente a partir de un trabajo desarrollado durante la carrera de la materia Taller de moda IV, en el cual se desarrolla la moldería de elementos de sastrería y la materia de Diseño de Accesorios II que fomenta la búsqueda del diseño propio, además de otras técnicas que se sustentan en los conocimientos que se adquirieron durante toda la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil. Además de la necesidad por encontrar prendas de sastrería como; el pantalón, saco de sastre, camisa y chaleco, elaborados con tejidos artesanales propios de Ecuador, ya que las prendas realizadas con tejidos autóctonos suelen carecer de diseño y por lo tanto no tienen el atractivo buscado por los consumidores.

La pertinencia del tema está dada a partir de la necesidad de propuestas de transformación y adaptación de tipologías básicas de sastrería combinadas con tejidos elaborados de forma artesanal, como los métodos de las aborígenes de Gualaceo (provincia del Azuay) y Agato (provincia de Imbabura), en Ecuador.

Por lo tanto, el objetivo general es dar a conocer una colección con influencia aborígen y sastrera. Además trabajar en forma conjunta, entre el diseñador de autor y los aborígenes de estas culturas, porque representan un punto fundamental que articulan conocimientos ancestrales capaces de transmitir valores que solo han sido plasmados en textiles, y transmitidos de generación en generación.

Así mismo, su objetivo específico es la revalorización del tejido, y posterior su difusión, para colocar a los tejidos como verdaderos transmisores de cultura y posicionar a sus creadores como importantes miembros de la sociedad, puesto que en épocas pasadas forman un pilar fundamental del crecimiento social. La importancia de incorporar y lograr la inserción social de estas agrupaciones a la sociedad se basa en el concepto de

crecimiento económico- social, y a su vez, se aprovechan los recursos naturales y autóctonos de cada región. Por ende es necesario conocer y tener en cuenta los conceptos utilizados en antigüedad basados en la naturaleza y los principios aplicados en sus diseños como la inclusión geométrica y la simetría.

En la actualidad el producto artesanal ha ganado importancia por su elaboración sostenidas en principios ecológicos, por ende la unión de diseñador de autor y las comunidades aborígenes dan como resultado un producto que respeta la naturaleza y brinda un diseño moderno, calidad, la versatilidad, la funcionalidad y con alto contenido cultural.

Es importante que durante este PG se tenga en cuenta que el diseño de autor en la actualidad desdibuja las tendencias de moda, porque no se basa en los criterios del mercado en el que se encuentra sino, que su diferencia radica en la toma de decisión para transmitir sus experiencias y vivencias desde un punto de vista sensorial.

Es por ello, que algunos diseñadores han incorporado técnicas de pueblos originarios a sus trabajos, pero debido a la gran cantidad de comunidades existentes resulta difícil lograr el reconocimiento de cada una.

Sin embargo no resulta menos importante la creación de estas colecciones obtenidas mediante el trabajo en conjunto con las “manos” de los aborígenes para dar a conocer sus saberes al mundo.

Para la realización de este PG la autora ha realizado una investigación de campo, basada en la investigación teórica encontrada de estos grupos originarios y los principios sartoriales, articulará los aspectos de sustentabilidad ecológica, identidad artesanal plasmados en un colección cápsula.

Para conocer el estado del conocimiento o del arte se realiza un relevamiento de antecedentes entre los Proyectos de Graduación de los alumnos y artículos de profesores, de la Facultad de Diseño y Comunicación, de la Universidad de Palermo.

Entre los que se puede encontrar a:

Audisio, N. (2011). *Diseño con identidad de autor*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Este Proyecto de Graduación (PG) tiene como objetivo posicionar al diseño argentino como un producto de valor agregado que represente un elemento de gran valor cultural capaz de ubicarse en un modelo internacional y se vincula con PG porque contiene una investigación de una colección de diseño de autor basado en la experimentación de técnicas.

Carrara, M. (2010). *La silueta masculina*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Este PG tiene como objetivo analizar los cambios de la silueta masculina hasta la actualidad y se vincula con el PG porque su investigación representa la morfología que se puede aplicar en la creación del PG que la autora ha planteado.

Coria, M. (2013). *Nostalgia del pasado*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Este PG tiene como objetivo principal la creación de una colección basada en la sastrería ergonómica y se vincula con el PG porque contiene una investigación basada en la morfología del cuerpo humano, antecedente necesario en la creación de una colección que fusiona la técnica del tejido en telar, el cual necesita un tratamiento especial para realizar un molde.

Calle, C. (2008). *La marca ciudad de Cuenca como elemento de participación social*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Este Proyecto de Graduación tiene como objetivo establecer el concepto de marca país y utilizarla como herramienta de participación social, basada en la promoción de la ciudad de Cuenca y contribuyendo al turismo. Se vincula con el PG porque analiza la situación de las culturas indígenas de Cuenca y elabora un plan basado en la indumentaria de la marca país y su revalorización cultural.

Del Puerto, V. (2013). *Entre el diseño y la producción textil*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Este

Proyecto de Investigación tiene como objetivo plantear nuevas herramientas para la formación de los Diseñadores de indumentaria y se vincula con el PG porque plantea aspectos de confección industrial y a su vez toma en consideración las falencias de los talleres de confección frente a un posible crecimiento de la empresa, de esta forma aporta información necesaria para plantear la designación de tareas en la producción del indumento.

Morello, C. (2010), *Huellas del pasado*, Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Este Proyecto de Graduación tiene como objetivo realizar un recorrido en las técnicas ancestrales precolombinas y la influencia sobre el desarrollo de una colección que fusiona la estética moderna con la cultura me la cultura Mapuche y lo que representa para la sociedad, y se vincula con el PG, porque su fin es revalorizar un cultura autóctona propia de Argentina y el PG que se desarrollará a continuación es la fusión de dos artes ancestrales como; la practica sartorial y los tejidos autóctonos de dos culturas aborígenes.

Pacheco, G. (2011), *Técnicas nativas de la Amazonia peruana aplicadas a la indumentaria*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Este proyecto de graduación tienen como objetivo realizar referencia de las técnicas nativas de la Amazonia Peruana, por medio de un estudio y análisis de las mismas, con las cuales se logró aplicarlas en la colección de a la autora, y se vincula con el PG, porque su fin es la revalorización y la fusión de técnicas, que se diferencian porque su enfoque es otro.

Ponce, A. (2012). *El tejido como relato social*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Este Proyecto de Graduación tiene como objetivo es realizar un recorrido sobre la función del tejido en la sociedad históricamente, haciendo énfasis en Latinoamérica, y se vincula con el PG, porque analiza el significado del tejido en la sociedad y su uso con respecto a los

mensajes que transmite. Además por su valorización del aporte del tejido artesanal a la sociedad.

Taboada, S. (2011). *Diseño de Autor: La inserción del diseño de autor en el mercado argentino*. Proyecto de graduación. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Este Proyecto de Graduación tiene como objetivo al igual que el trabajo anterior marcar la diferencia existente del trabajo del diseño de autor en el mercado argentino y se vincula con el proyecto ya que los fundamentos de exploración, reflexión y dirección, servirán con toma de decisión para realizar la colección del PG. Puesto que su contenido aporta a las bases que se requiere para que un diseñador de autor empiece a realizar una colección.

Vaccaro, L. (2013). *En sintonía con nuestras raíces*. Proyecto de Graduación. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Este Proyecto de Graduación tiene como objetivo el desarrollo de una colección que fusiona la estética moderna con la cultura mapuche y lo que representa para la sociedad, y se vincula con el PG, porque su fin es revalorizar un cultura autóctona propia de Argentina y el PG que se desarrollará a continuación es la fusión de dos artes ancestrales como; la practica sartorial y los tejidos autóctonos de dos culturas aborígenes.

Los autores mencionados durante este relevamiento de antecedentes fueron adaptados a la propuesta de la autora, ya que, dichos proyectos abordan temáticas y conceptos relacionados que ayudarán a profundizar y seguir el enfoque adecuado para cumplir los objetivos mencionados.

El marco teórico se apoyará en relevamientos de autores como; Jaramillo, H. (1998), y Sánchez, J. (1995), quienes hacen un aporte significativo sobre las culturas indígenas de las ciudades de Agato y Gualaceo, pueblos de la región andina de Ecuador. Además para profundizar los elementos utilizados por estas comunidades se tomará como referente principal al autor Acosta, M. (1952), quien expone estudios fehacientes sobre las fibras naturales y las consideraciones necesarias para aplicarlas en distintos campos,

por lo tanto su aporte ayudará en una adecuada selección de materiales y a concientizar el uso de los recursos medioambientales.

El PG presentado por la autora se ha planteado en cinco capítulos, de esta manera se abordará las temáticas que influyen directamente al PG, para ellos el relevamiento se realizará de forma general y mediante se avance con el proyecto finalizará de forma particular con el objetivo primordial del PG.

En el capítulo uno, se realizará un análisis sobre el desarrollo de diseño de autor frente a las nuevas propuestas de la industria de la moda, es preciso que los conceptos de diseño de moda y diseño de autor estén diferenciados porque realizar una colección basada en los principios artesanales y por ende ecológicos, ayudará a la preservación del medio ambiente. La problemática de contaminación ha crecido por los cambios industrializados y lo que desea la autora del PG es la vuelta del consumo de productos artesanales elaborados con el criterio de conciencia ecológica, más aun si en este criterio ecológico se encuentra relacionado con influencias autóctonas.

El capítulo dos abordará el tema de la sastrería, base necesaria para la realización del proyecto por lo tanto mostrar aspectos a tener en cuenta en la realización de prendas de sastrería y el significado que representan o se reflejan, ayudarán en la comprensión de los elementos que deberán estar presentes en la colección, como las prendas principales de la sastrería. En este capítulo se definirá las tipologías a usar en el PG, y a su vez se realizará un relevamiento sobre el traje sastre, que se convertirá en el diseño rector. Además, se realizará un análisis interno y externo de la sastrería, lo que conlleva a mencionar los tipos de tejidos utilizados para el rubro, la forma correcta de coser una prenda de sastrería y así llegar a la perfección del modelo.

Posterior se utilizarán algunos recursos básicos propios de la moldería para tener como resultado una prenda textil prolija y que respete los criterios de la sastrería. Es por ello que para el capítulo tres se realizará un análisis de la moldería.

El capítulo cuatro, analizará los tejidos realizados en telar artesanal, pues por su particular forma cuadrada o rectangular es importante comprender la complejidad que compone realizar los textiles. Para ello es necesario realizar un relevamiento sobre la influencia Incaica y su tradición textil, de esta manera se comprenderá sus principios de dualidad basados en la agricultura.

Otro punto fundamental en este capítulo es el relevamiento de las culturas Gualaceo y Agato de Ecuador y el análisis de los principales símbolos utilizados en la mayoría de sus objetos como; la cerámica, la alfarería y los textiles.

En el capítulo cinco, se desarrollará la propuesta de colección, para lo cual se aplicará los principios de las artes ancestrales vistas en el PG, para ello se la fundamentará y se desarrollará la simbología y los conceptos creativos y filosóficos tomados durante todo el PG.

El desarrollo de esta propuesta se realizará mediante una metodología teórica y práctica, que reflejará la propuesta en todo su desarrollo para que muestre desde el diseño rector hasta su producto final. Cabe mencionar que el contenido del PG se encuentra acorde a las exigencias académicas estipuladas y la incorporación de material adquirido durante la carrera de Diseño de indumentaria y textil de la autora.

La autora ha tomado una metodología que consta de técnicas de descripción como; la investigación, la toma de datos, el análisis y la interpretación de la materia prima existente relacionados con el PG titulado Loa aborígenes y el arte sartorial. Además incorporará las entrevistas realizadas a los visitantes de estas comunidades.

Po lo tanto, el PG contribuye con carias disciplinas como; las moldería, técnicas de producción, diseño etc. Esta relación la realizo porque el PG aporta con los objetivos de revalorización y preservación de saberes ancestrales, que poco a poco desaparecen por la falta de apoyo social, es por ello que la creación de un colección ayudará a la revalorización ancestral. Con respecto al aporte académico; el PG realiza un desarrollo

que se puede aplicar a distintos procesos técnicos que se desarrollan en la carrera como; el teñido, tejeduría y confección de prototipos.

Para finalizar la autora considera que el PG es un contribución basada la investigación teórica y de campo que aporta a la realización de cualquier proyecto real que implique temas de cohesión social, comercial y de preservación de saberes. Además concluye que la producción de prendas de sastrería con material artesanal dentro de un marco social es una opción valiosa a tener en cuenta ya que genera una contribución hacia la sociedad y al futuro del planeta.

Capítulo 1: El diseñador de autor

En este capítulo se realizará un relevamiento sobre el diseño de autor para identificar cuáles son sus fortalezas, luego se analizará de qué forma actúa el diseño de autor en la industria textil y los recursos de los que se vale para la creación de sus objetos.

Para la realización de este capítulo se utilizará como antecedente los trabajos denominados *El diseño de autor como generador de innovación* (Sanagua, 2012), *Consideraciones sobre moda, estilo y tendencia* (Dora, 2012), *Diseño con identidad de autor* (Adusio, 2011), *El emprendimiento del diseñador en Cuenca, Ecuador* (Machuca, 2012), *El poncho Cosmopolitan* (Rodas, 2011) y *Guía para diseñadores de autor* (Suarez, 2013), por su recorrido contextual sobre la representación del trabajo de un diseñador de autor y la integración de grupos aborígenes en la sociedad globalizada. Además de plantear la manera en que contribuye la integración de las culturas étnicas en la sociedad y como generan una nueva necesidad dentro de la misma.

1.1 Diseño de Autor y su sentido de diferenciación.

En este subcapítulo primero se realizara un breve análisis sobre la moda para establecer el campo de estudio del PG que es el diseño independiente y que representa en la sociedad actual

La moda en la actualidad representa un sentimiento de estrato social de masas que permite al individuo expresarse ante las situaciones más cotidianas de la vida, presentándose de diversas formas. La influencia que representa la moda en la sociedad es tan grande que casi nadie puede escapar del poder que ejerce, a tal punto que logra que los individuos cambien su opinión sobre sus consumos para encontrar una imagen idealizada por la moda. (Salquin, 2006, p.8).

En la industria textil los términos; moda, estilo, y tendencia son mal usados de manera continua para confundir le mente del individuo que lo único que busca es adaptarse a la sociedad cambiante sin importarles que deba cambiar su estilo de vida, costumbres y

hábitos de consumo solo por un sentimiento de pertenencia que se le impuso por la industria.

La moda, como movimiento de cambio constante, se apoya en tendencias y estilos reflejados en grupos sociales específicos, donde el sentido de pertenencia prevalece ante cualquier criterio, aquella sensación relacionada con el placer producido por la novedad.

La necesidad de mostrar una nueva propuesta de indumentaria que no sea un movimiento monetario fue el primer paso que dio apertura a los diseñadores de autor además de una fuerte crisis económica y social por la que encontraba a finales del 2001 algunos países. Como consecuencia se dio un nuevo movimiento que era el nacimiento de emprendimientos independientes.

Por lo tanto, la oportunidad de explotar su propio ingenio y creatividad a favor significaba una herramienta clave para resurgir de la crisis sin invertir un capital enorme y diferenciándose de la moda pasajera.

La diferencia estriba en los criterios: mientras que las prendas diseñadas con criterios masivos para impulsar el consumo generalizado sigue con obediencia ciega las tendencias de moda, el diseño de autor, en cambio, es casi autónomo con respecto a estas tendencias, ya que se nutre de sus propias vivencias y por eso comparten criterios con el arte. (Saulquin, 2006, p.16).

También hay que señalar que el diseñador de autor o independiente crea desde conceptos que no necesariamente están vinculados con la moda; sus elecciones pueden ser cualquier tema pero se verá reflejado el sello personal de diseñador, es por esta razón que se pueden encontrar propuestas extravagantes, sobrias o minimalistas.

Las creaciones de los diseñadores de autor tienen como característica fundamental la funcionalidad, el confort, su practicidad, la individualidad y la materialidad artesanal, a diferencia de la moda que se presenta como a un adorno para significar el cuerpo, entre los que se destacan en Argentina; Mariana Dappiano, Jesica Trosman, Mary Tapia, Araceli Pourcel, Manuel Rasjido, Martin Churba, Vero Ivandi y Marcelo Senra, etcétera. (Vaccaro, 2013).

Muchos de los diseñadores mencionados se sienten identificados con los materiales sustentables y ecológicos. Mientras otros optan por combinar opciones ecológicas y tecnológicas pero lo importante es, que crean a partir de nuevas experiencias sin seguir tendencias de moda, de esta manera han logrado mantenerse y volverse marcas reconocidas a nivel internacional.

Otro fenómeno que impulso a los nuevos diseñadores fue la creación de la carrera universitaria denominada diseño textil y de indumentaria por parte de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires en 1988. Con la iniciativa propuesta por la FADU dio inicio a otras universidades y escuelas a incorporar esta carrera. La creación de la carrera nació por la necesidad de exportar lo que previamente se había copiado de otros países, de esta manera se generarían diseños propios. (Saulquin, 2009).

A partir de entonces la creación de la Carrera de Diseño de Indumentaria y los concursos de diseño de diferentes empresas han aportado para su desarrollo.

Entre las ferias que impulsan e impulsaron el desarrollo a favor de los diseñadores se encuentran varias empresas textiles, universidades y escuelas de diseño. Una de ellas es la Universidad de Palermo (UP), que con su Departamento de Diseño y Comunicación realizan eventos y desfiles para que los alumnos de la carrera participen en las distintas actividades y estén preparados para el mercado. Asimismo, cada año realizan concursos y muestras para promocionar los productos de los estudiantes, crean grandes posibilidades porque les permite tener la oportunidad de darse a conocer sin gastar dinero.

Los diseñadores de autor a través del tiempo se han logrado posicionarse en el mercado como una propuesta innovadora y creativa, para garantizar un producto con características diferenciales, las mismas que hacen que los indumentos perduren a través de la temporalidad.

1.1.1 Identidad Cultural

La identidad cultural es un componente decisivo en el diseño de autor es por ello que este subcapítulo estará destinado para explicar el significado en la sociedad. Primero se partirá desde el término identidad como el conjunto de atributos o características propias con lo que se identifica una institución y con los cuales quiere que lo identifiquen. “La identidad es, tanto para el receptor como para el emisor, un mensaje predominantemente connotado; solo un volumen mínimo de mensajes de la institución aluden de modo específico y directo a su identidad”. (Chávez, 2005, p.25).

En contraposición de los conceptos expuestos, el término cultural se define a la identidad cultural como un conjunto de costumbres, hábitos, símbolos, valores y dogmas que trabajan como un todo dentro de un grupo social y que actúa como identificador, de esta forma generan en la sociedad un sentido de pertenencia que comparten el mismo interés. El PG al estar enfocado en un revalorización de técnicas ancestrales permite que este subcapítulo de un preámbulo sobre sus objetivos. Tal estudio se realiza porque las culturas no son iguales, cada una tiene sus subculturas correspondientes.

A través de la historia en la industria textil el sentimiento de pertenecía a existido en la población pero orientada a otra cultura, no a la preservación de la propia. Ideas que se han instaurado a causa de la naturaleza simbólica que se encuentra en el sistema. Esto quiere decir que el individuo se volvió parte de la sociedad de consumo, que a través de las facilidades tecnológicas desaparecieron las barreras territoriales existentes.

La búsqueda de la identidad cultural en Latinoamérica nace de la necesidad de reencontrarse consigo mismo, esto quiere decir buscar en las raíces del individuo para poder definirse ante la sociedad, especialmente con la herencia étnica con a cuenta la mayoría de países.

Esta herencia cultural se perdió por causa de un aceleramiento propias del ser humano por avanzar. En la actualidad todos los países que conforman América Latina realizan un

rescate cultural, porque han visto la necesidad de revalorizar la identidad propia ya que la han perdido por la influencia europea.

Estas sociedades a lo largo del tiempo ha presentado un sentimiento de rechazo a la herencia cultural, a esa herencia indígena que caracteriza a América Latina, las propias culturas indígenas son las únicas en preservar su identidad. Es por esta razón que los diseñadores de autor eligen trabajar conjuntamente con estos aborígenes para que su identidad no se pierda, además porque están consiente que el conocimiento que les brindan les permite transmitir esos valores. Transformándose los indumentos en un elemento que permite relacionar los discursos simbólicos y afirman la identidad.

La identidad cultural para los diseñadores de autor representa un factor competitivo y a su vez conservan su esencia. Además permiten al individuo relacionarse con su yo interior, permitiéndose abordar ese proceso de individualización. Se concluye entonces que la investigación de los elementos que conforman la identidad indígena como sus trajes típicos y sus procesos de elaboración sirven como medio para la descontextualización de como resultado indumentos contemporáneos con identidad étnica.

1.1.2 Integración de culturas étnicas a través del diseño

El problema de la cohesión de culturas o la integración social en general es un problema que se presenta en los países como manifestación de desigualdad. El proceso de integración que debe traspasar leyes y documentos, para volverse una realidad de un sistema globalizado que no se preocupa por el prójimo.

La integración como proceso evolutivo abarca un modelo donde ningún individuo prevalezca sobre otro, un modelo en el que los participantes lleguen a consensos si existieran conflictos.

Los factores que han provocado esta estratificaciones son; el crecimiento de la población, la división de terrenos, la pobreza, las migraciones, entre otros, propios de un modelo

capitalista. Por esta razón es necesario el reconocimiento de los derechos culturales de los indígenas.

En la actualidad el proceso de cohesión de indígenas se lo ha realizado mediante el trabajo en conjunto de diseñadores que desean revalorizar esos valores.

La importancia de pueblos indígenas dentro de la sociedad tiene como objetivo permitirles dar a conocer sus costumbres y tradiciones, que va más allá de los intereses económicos, por lo tanto no tiene que ser un tema ignorado por las empresas multinacionales, ya que representan un valor cultural de gran aporte para la humanidad.

Gran parte de América Latina ha impulsado programas de recuperación de identidad sin éxito, esto se debe a que no son tratadas y aplicados con seriedad en la sociedad. Con respecto a la globalización que influye en la integración social según Franco y Di Filippo (1999) en un capítulo destinado a La Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) titulado *Mercados de trabajo, competitividad y convergencia* exponen que:

Uno de los interrogantes más importantes asociados al proceso de globalización atañe al tema de la convergencia (o divergencia) de los niveles salariales y condiciones laborales entre las economías que participan de dicho proceso. Tras constatar que, a lo largo del presente siglo se ha acentuado la divergencia entre los niveles de vida y condiciones salariales entre el “norte” y el “sur”, el trabajo examina las perspectivas futuras en este campo atendiendo a las nuevas condiciones del escenario mundial y latinoamericano. (1999, p.15).

Durante años los indígenas han sido relegados a ocupar los lugares más bajos dentro de la escala social. Esto sucedió por diversos procesos de colonización que marcaron las problemáticas más latentes de la sociedad, en el cual el indígena está condenado a la miseria y marginación social. La autora considera que la mayoría de países con problemas de integración o marginación que integran América Latina, un tercio de su población vive en condiciones en las que predomina la pobreza extrema, pero dicho fenómeno se incrementa porque los sectores rurales son los más afectados.

Para continuar se ampliará el análisis propuesto para el PG, se examinará de qué manera puede influir la integración de las poblaciones aborígenes en la sociedad.

Además cuales son los factores que aportan en la preservación de los valores étnicos como herramienta de superación y crecimiento.

Los procesos de globalización e industrialización hicieron que los conocimientos étnicos aplicados en diversas ramas se vayan a perder, su valor monetario no competía con las grandes industrias, porque realizar sus productos les llevaba vario tiempo entre la preparación de la materia prima a la elaboración final. Elaborar los objetos indígenas implicaba que para tener la materia prima, por ejemplo debían obtener la fibra, lo que conlleva que debían buscar plantaciones o en su defecto cultivarlas para luego con procesos naturales que aplicaban se conviertan en un libra lista para ser hilada, proceso que tendrían que traspasarle al valor monetario.

Por ende apareció un nuevo fenómeno conocido con “valor agregado” como reconocimiento a la labor que representaban para las culturas aborígenes los procesos artesanales que aplicaban en los diferentes objetos. Es por esta razón que nace la necesidad de incorporar estos saberes para incorporarlos a diseños contemporáneos.

También hay que considerar los riesgos que se corren al incluir a las comunidades indígenas en los movimientos globalizados, lo que conlleva que la integración que se realice debe ser de manera efectiva para mantener ciertos criterios para no alterar la identidad de los aborígenes y a su vez resguárdalos.

Como se mencionó, las investigaciones realizadas sobre el reconocimiento de las poblaciones aborígenes o autóctonas en la sociedad hay ido incrementándose, porque se encuentra asociada como individuos que aportan gran contenido sociocultural, estudios expresados por el interés de comunidades aborígenes a integrarse en un modelo equitativo que les permita competir con las grandes industrias. Un ejemplo de valoración por parte de los gobiernos es el apoyo brindado a las campañas realizadas con la marca país, en la que trabaja desde la expectativa del consumidor.

La indumentaria es uno de los sectores que en los últimos años ha incluido a los pueblos aborígenes en el diseño de sus colecciones, de esta forma transmiten esa identidad

cultural a las siluetas, las líneas y texturas expuestas en sus diseños. Más adelante se explicará de qué manera interviene y cuáles son los criterios que se tienen en cuenta para incorporarlo en el PG.

Se puede concluir el pilar fundamental de una sociedad cohesionada, radica en la distribución de ingresos equitativos, porque es la única forma que los individuos sean libres para apoyarse y perseguir objetivos comunes, para esto es necesario incluir de forma igualitaria a todos los grupos sociales para que tengan una participación activa y decisiva en la sociedad.

La cohesión social como herramienta de integración en el diseño, radica en el mejoramiento de la calidad de vida de los grupos marginales y a su vez establecen lazos de paz entre los grupos marginales, con el fin de priorizar estrategias de cambio que beneficien a todos en un ambiente de paz. Ya que la integración social es un elemento fundamental en el avance económico de cualquier nación que influyente directamente las políticas de estado y la economía.

1.2 El futuro del diseño

En la actualidad, el futuro de las profesiones dedicado al diseño radica en generar nuevos procesos de cambios, de proponer ideas innovadoras, nuevas formas de expresión donde se aplique la con identidad propia.

La indumentaria como eje principal de una de las formas de expresión no verbal y búsqueda personal, además de generar una variedad de cambios donde el individuo pasa por una verdadera exploración personal.

Según Squicciarino afirma: "El aspecto exterior desempeña un papel importante para fijar y mantener una imagen de nosotros mismo y tiene un peso considerable de cara a la autoestima y al sentimiento de seguridad en la propia persona. (1998, p.38).

El futuro del diseño de autor es muy diferente al de la moda, debido a sus características diferenciales. Como se mencionó anteriormente hoy en día la sociedad busca una

identidad propia no una tendencia de masas. Por esta razón es importante recordar que todo proceso de diseño se basa en el análisis y experimentación de nuevas técnicas.

En la indumentaria el proceso de búsqueda que requiere la materialización de un indumento, conlleva varios procesos de análisis y experimentación, donde el error juega un papel importante en la combinación de técnicas ya que de esta manera se establecerá cuáles son las que se adapten al textil.

Para que una colección de indumentaria sea vista por sus posibles clientes desde un punto masificado debe pasar por un sinnúmero de pruebas que demuestren que están aptas para el mercado. En cambio el diseño de autor tiene sus ventajas porque al ser independiente de la moda y fiel a sus principios, la colección pasa solo por una aprobación propia del diseñador.

Por lo tanto, el futuro del diseño de autor en cualquier ámbito depende de su rol como creativo, que será visible en la calidad, diseño e innovación de su producto.

1.2.1 El diseño y su relación con el arte

En este subcapítulo se planteará una breve explicación sobre la comparación del diseño de indumentaria y su relación con el arte, desde dos puntos de vista. El primero relacionado con el diseño y el segundo enfocado en el mercado.

El diseño textil y las artes plásticas en la actualidad se relacionan entre sí, como impulsador de nuevas experiencias creativas. Al referirse a diseño de indumentaria se hace referencia a un campo donde el desarrollo de propuestas funcionales es el rol principal. Por lo tanto hay que diferenciar los tipos de diseñadores de indumentaria para identificar quienes se considera que están ligados con el arte.

Primero están los diseñadores que se basan en la creación de productos para un mercado masivo, por lo tanto su objetivo es la rentabilidad y dejan a un lado su relación con el arte. Por otro lado están los diseñadores de autor que se enfocan en un producto que tramita un mensaje por medio del discurso sensorial.

Según Saltzman (2004), este encuentro se dio a fines de la década de los ochenta con el surgimiento de muchos grupos que unían el arte con la moda. Desde ese momento se convertirá en un espacio que les permita libertad creativa, que pronto se reflejaría en las calles. La experimentación plástica propia del arte permitía una nueva experimentación artística de los sentidos en los diseñadores de indumentaria, de esta manera nacían nuevas ideas para crear objetos innovadores.

En la actualidad la relación que existe se puede denotar en los museos con las muestras, performance o instalaciones e incluso en las pasarelas en el montaje del escenario.

Mientras que, si se estudia desde un punto de vista relacionado con el mercado del arte se puede encontrar algunas similitudes la principal es cuando, se coloca el precio a una obra porque el precio de una obra está compuesto por dos parámetros, el primero es el valor simbólico y el segundo el valor del mercado.

La unión de estos dos factores se complementan como una función de atracción y repulsión, porque el artista más se aleja de lo cotidiano y del mercado, termina acercándose al público, esto se debe a que las personas prefieren lo diferente, lo único.

La autora se refiere a valor simbólico habla de conceptos idealistas e intelectuales que va más allá de ser medido en términos monetarios. Se relacionan con la trayectoria del artista, que dependerá de la cantidad de obras presentadas y participación en ferias, Bienales a nivel internacional, situación que se puede comparar en el diseño de indumentaria en las presentaciones de las colecciones en las Semanas de Moda a nivel mundial, ya que mientras más participaciones tengan en el mercado mayor reputación ganará.

El valor monetario en cambio, refleja la cantidad de dinero que se utilizó en la producción, el tiempo que le llevo realizarlo y el trabajo manual que son factores que se pueden medir de forma tangible.

Por lo tanto, desde este punto de vista se puede comparar la indumentaria como obras de arte, especialmente aquellas que tienen un mayor trabajo artesanal como: la alta costura y la sastrería

1.3 El rol del diseñador

Para analizar el rol del diseñador de indumentaria primero hay que describir su estado en la actualidad. La toma de partido de todo diseñador parte de la generación de estímulos presentados por los individuos hacia un nuevo producto, que pueden ser estético o funcional. Tiene como objetivo primordial solucionar las problemáticas planteadas en la sociedad, para lo cual debe realizar una exploración artística, la misma que se verá reflejada en la materialización del proyecto. Los factores que influyen dentro del proceso creativo pueden ser sus propias concepciones culturales y sociales en las que se desarrolla por ejemplo formas, siluetas o colores. Con respecto al diseño de indumentaria se puede decir que diseñar implica desarrollar un conjunto de prendas que sean el resultado de estudios e investigaciones aplicados a determinados materiales que fueron puestos en experimentación previa, que a su vez se acoplen los aspectos sociales y psicológicos.

Como se mencionó algunas personas consideran el diseño de autor un arte mientras que otros lo comparan con él, ya que comparten algunas características de expresión.

El diseñador de indumentaria cumple un rol proyectual, analítico, reflexivo y crítico, capaz de identificar problemas e idear soluciones por medio del objeto de diseño. Considera al diseño como un proceso proyectual y no como la materialización del objeto.

Es por esto que primero tienen que pasar su idea creativa por un proceso de análisis, darle una función al objeto diseñado, buscar los materiales necesarios para que los procedimientos que se han planeado se adecuen al costo y al impacto que realiza en el medio ambiente, que finaliza con el indumento terminado y empacado.

El indumento como medio de expresión se define como una actividad capaz de proyectar y coordinar elementos propios del individuo para pasar de lo invisible a lo visible, con esto se quiere decir que la indumentaria juega un papel importante en los sentimientos que existen entre el indumento y el individuo.

Hasta el momento se ha analizado al indumento como medio de expresión y como cumple el diseñador su rol, pero a continuación se realizará énfasis en los criterios que se deben tener en cuenta para la creación de una colección de indumentaria dirigida a un target específico.

En puntos anteriores se trató sobre el estudio previo del diseño, el mismo que consiste en el análisis de dos etapas; una de ellas es el contexto social y el otro es el cuerpo humano. El primero de estos se refiere al análisis previo en el que se vinculan el diseño y la sociedad, en el cual se preverán las necesidades principales de los individuos y la manera de satisfacerla.

El segundo se relaciona la anatomía del cuerpo humano y los criterios o principios al momento de bocetar, ya que cada individuo es diferente.

Entonces el rol del diseñador, de cualquier ámbito, juega un papel importante dentro de la sociedad con individuo proyectual considerado un canal de comunicación, en el cual los individuos proyectan su identidad transformándose en un objeto de deseo.

1.3.1 Recursos del diseñador

A continuación se plantearán los métodos y componentes necesarios para diseñar, a su vez cómo optimizar tiempo y esfuerzo. El subcapítulo explicará de qué manera lo puede hacer y cómo aplicarlos a sus diseños, de esta forma se permitirá que se apropien de estas metodologías y las adapte a sus conocimientos para que genere sus propias experiencias.

Para comprender a fondo los conceptos de diseño es imprescindible describir elementos que intervienen al diseñar un objeto. Para empezar a definir los componentes del diseño

hay que precisar las diferentes etapas del diseño. Porque diseñar un objeto representa tener un plan previo, y para llevarlo a cabo es necesario pasar por algunas etapas; la primera que debe consistir en la observación, luego la planeación, después diseñar y para finalizar la producción del mismo.

La originalidad y el estilo, son elementos valorados en el mercado que funcionan como medio de expresión plasmado en diversos soportes, por ende el diseño es un medio que permite transmitir un concepto con un objetivo específico, en el caso del PG son prendas de vestir con valor étnico.

Para que el diseño sea práctico y funcional, el diseñador debe buscar la mejor forma posible para que el objeto sea conformado, fabricado, distribuido, usado y relacionado con su ambiente. Existen cuatro categorías dentro del diseño de son; los elementos prácticos, los conceptuales, los visuales y el de relación.

Un diseñador puede trabajar sin un conocimiento consciente de ninguno de tales principios, reglas o conceptos, porque su gusto personal y su sensibilidad a las relaciones visuales son mucho más importantes, pero una prolija comprensión de ellos habrá de aumentar en forma definitiva su capacidad para la organización visual. (Wong,1991, p.9)

Los elementos que constituyen el diseño conviven unos con otros y en muchos casos resulta complejo diferenciarlos. Mientras que, el diseño de autor al ser independiente puede coincidir con sus experiencias o no, porque en ocasiones los principios son dejados a un lado para inclinarse a determinados estilos, pero es importante tener en cuenta los principios, para mejorar la comprensión en la organización visual de los proyectos.

Además que uno de los principales elementos son; los visuales, ya que de acuerdo a los conceptos de imagen citado por diversos autores el individuo tiende a conservar en su mente la primera impresión, de esta manera los principios conceptuales se transforman en visuales, porque aquel objeto invisible se convierte en visible por medio de las formas, medidas, color y textura.

Además la representación, el significado y la función se encuentran dentro de los elementos prácticos, para continuar con el ejemplo mencionado, se establece de forma clara que el tejido representa una forma estilizada que ha sido derivada de la naturaleza, que transmite un mensaje y cumple una función determinada. Otro recurso es la relación, que corresponde a la ubicación y relación de un grupo de elementos pueden ser; de dirección, posición, espacio y gravedad. (Wong, 1991)

El diseñador usa estos recursos para plasmar una textura o un módulo por ejemplo la repetición de recortes ubicados estratégicamente para darle significado al objeto diseñado.

El proceso de que conlleva diseñar, como se mencionó requiere de un análisis completo de la necesidades actuales del individuo, pues como se mencionó antes una de las características es responder a un necesidad y es por medio del análisis que comprenden diferentes criterios en los que se expone algunas soluciones al problema. Luego de encontrar una solución posible y viable se continuará a la producción del objeto.

Los elementos citados coexisten en los diferentes campos por ejemplo en el campo textil también se encuentran pero se toman en consideración tres elementos específicos entre los que se encuentra la silueta, la línea y la textura.

Aunque hay actores que consideran que el color y el espacio también debe considerar como elementos primordiales. Estos conceptos son elementos que se puede percibir en cualquier momento porque juegan un papel importante en la decisión de compra del individuo.

La textura táctil es usada por los diseñadores de autor pues pasan de algo bidimensional a un objeto tridimensional por medio de la intervención de técnicas textiles como; desgastados, arrugados, etc.

Los recursos propios de un diseñador autor y después del análisis sobre los recursos generales de cualquier diseñador, se tiene el dibujo del figurín que de acuerdo a la

habilidad que posea se realizará de forma manual, tecnológica o con técnicas mixtas, para ello se debe tener en cuentas las siluetas de individuo.

Según Saltzman (2004), la silueta representa el contorno que dibuja el cuerpo del individuo que a su vez trabaja como límite del volumen aplicado, estas siluetas pueden ser silueta trapecio, reloj de arena, recta, bombeé. En cambio sí se estudia la silueta desde su línea envolvente podría ser anatómica, envolvente, insinuante y volumétrica. Estos elementos de diseño son aplicados en el diseño para luego pasarlos a la moldería. Por ende, el collage una forma directa de usar texturas visuales, este puede ser un proceso en el que intervengan diferentes materiales.

Se puede concluir que a través de este capítulo se establecieron los criterios más importantes que diferencia a un diseñador de autor.

La teoría citada en el PG servirá de guía para plantear la armonía en la colección y pasar del diseño plano al bidimensional mediante el uso de la moldería. De esta manera, con el análisis realizado la autora concluyó que los diseñadores de autor tienen un futuro próspero en un mundo masificado, porque a través de tiempo cambian sus formas de comportamiento con respecto al consumo, que se basa en una mentalidad con conciencia ecológica que valora y reconoce el trabajo artesanal.

Las herramientas se convierten en su mayor aliada porque ha demostrado que su trabajo no un improvisado sino que hay una estructura organizada, analizada para logran un producto de calidad.

El análisis realizado tiene importancia para la construcción del PG porque marca las pautas y herramientas necesarias para la construcción de la colección e integrar de forma armoniosa dos saberes artesanales como la sastrería y los textiles de determinado grupo aborígen.

Capítulo 2: El arte sartorial

El arte sartorial a través de los años se ha transmitido de generación en generación.

En la actualidad la información que se obtiene sobre este tema resulta escasa debido a los avances tecnológicos. Por esta razón con el tiempo han perdido el verdadero significado cultural que representan, ya que realizar un traje con lleva varios factores, que se podrán reflejar durante este capítulo.

La falta de formación en la técnica artesanal sartorial en los diseñadores de indumentaria han causado que se recurra a terceras personas, pero el problema radica en que estas personas no cuentan con la preparación adecuada.

En este caso, la producción artesanal se convierta en una producción de masas, porque se suprimen piezas de relleno para hacerlo más rápido de esta manera solamente corresponde a un producto en serie.

La sastrería y la alta costura, por sus características y su permanencia a través del tiempo son consideradas independientes de la moda, esto se debe a que no se rigen por tendencias de masas como se analizó en el primer capítulo.

La cultura de utilizar prendas que tengan un corte sastre en la antigüedad era sinónimo de elegancia y prestigio, movimiento social que marcaba el estatus que seguía objetivos económicos y políticos. En la sastrería la distinción de cada traje se marcaba por el tipo de corte por ejemplo, el corte inglés, el italiano, el europeo o el americano.

La autora toma como referencia el escrito *Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano* (González, 2013) y el libro titulado *Ropa de hombre* (Hopkins, 2011) como referentes para el desarrollo porque aportan referentes históricos y realizan un análisis parcial sobre el enfoque que debe tener la sastrería.

Además en el siguiente capítulo se explicará y sustentará de qué manera influye el arte sartorial en el PG y porqué es importante la revalorización de este saber artesanal que en la actualidad se encuentra en peligro por la escasa preparación del oficio.

2.1 Antecedentes

Para comprender el significado de la sastrería como vestimenta de hombre y de la mujer es necesario realizar un relevamiento sobre las primeras apariciones en la historia, porque implica descifrar y valorar cada corte en su forma más simple.

Los orígenes de la vestimenta datan de las primeras agrupaciones sociales cuando el hombre comienza a cubrirse, en este punto se proponen dos puntos de vista uno religioso y el planteo de una necesidad para sobrevivir.

La razón de que el hombre empiece a cubrir su cuerpo radica en protegerse frente a las inclemencias del medio, como las climáticas y para cubrir sus partes íntimas mientras realizaba actividades de peligro como; la caza, la pesca, etc. La búsqueda intuitiva propia del ser humano lo llevó a experimentar con algunos materiales que le brindaba la naturaleza y es así que la vestimenta fue adaptándose con el tiempo.

Los materiales que usaban cada vez tenían que responder a nuevas necesidades, el contacto constante que tenían con la naturaleza y su estado nómada les exigía que los materiales utilizados fuesen resistentes.

Según Deslandres (1998), existen tres motivos principales por el cual, el hombre utiliza la vestimenta, la primera afirma el enunciado anterior que se basa en la necesidad de cubrir a un cuerpo frágil, en cambio, la segunda apunta a la estética porque con la vestimenta se mejora la apariencia y se reafirma el sentimiento de pudor, de pertenencia característica propia del ser humano.

La indumentaria a través del tiempo se convirtió en un sistema de significación que se traduce en una herramienta de comunicación no verbal capaz de influir en las personas, además realza la belleza del individuo.

La evolución del traje con el tiempo se dividió en dos grupos: la primera se puede representar en la vestimenta de los griegos, que consistía en utilizar un tela ajustada al cuerpo por medio de broches y cinturones técnica denominada drapeado, mientras que la

segunda se realiza de manera meticulosa por medio del corte de piezas se logra un traje ajustado por medio de costuras. (Deslandres, 1998, p. 99).

Como se mencionó antes el traje evolucionó y se hizo conocido porque era un privilegio que solo se les permitía a la nobleza y religiosos, porque usarlas representaba un alto costo.

Según Hopkins (2011), las características principales de la sastrería comenzaron en la edad media con la aparición del traje. Los mismos que cumplía dos funciones específicas; la primera desempeñaba un papel práctico mientras que la segunda consistía en marcar la posición social, que se podía percibir desde un punto estético. Mientras que la vestimenta de la milicia en aquella época tenía que ser funcional, porque el único fin era proteger al cuerpo y realizar sus deberes militares.

Tiempo después la vestimenta de la milicia evolucionó y su elaboración se hacía de manera detallada y minuciosa que influía en la burguesía, por esta razón empleaban pieles o escamas de metal para recubrir las armaduras proporcionándoles mayor agilidad con sus movimientos. Además se fabricaban prendas para usar dentro del traje en forma de camión sin mangas de esta forma había espacio para utilizar rellenos.

En el siglo 16, España era uno de los países con mayor demanda de este tipo de indumentas, por consiguiente los sastres necesitaban más ayuda. El único inconveniente era que sus conocimientos por décadas fueron transmitidos de generación en generación y para conseguir ayudantes a la altura debían pasar varios años hasta alcanzar reconocimiento. Juan de Alcega un reconocido sastre del gremio español decidió difundir sus técnicas de patronaje y publicó su primer libro titulado *Libro de geometría, practica y traça*. Los conocimientos difundidos en el libro ayudaron en el perfeccionamiento y progreso de la sastrería, porque las sociedades adineradas exigían perfeccionamiento y nuevas técnicas en sus vestimentas. (Alcega, 1580).

Tiempo después con la revolución industrial el avance social creció a gran escala, la tecnología marcaba los avances más significativos de cada rubro entre ellos la industria

textil. Después de la revolución industrial y posterior a la revolución francesa la aplicación de los saberes en el campo de la matemática, geometría y geografía se comenzaron a aplicar con mayor grado de rigor y el perfeccionamiento en la industria textil se hizo eminente. Es así que la sastrería es uno de los sectores más vigilados.

La necesidad de concurrir a eventos sociales e institucionales era un privilegio por ese motivo seguir las normas de protocolo era fundamental y el uso de prendas específicas dentro de los actos comenzaba a tener connotación de respeto, elegancia y distinción. Como se mencionó las chaquetas de color azul usada por los marinos y la vestimenta militar fueron de gran influencia para la sastrería tradicional por esta razón los géneros utilizados en la sastrería antigua no han sufrido cambios drásticos por ejemplo; la paleta de color, los avíos, los textiles, el tipo de corte y métodos de confección o de ensamble. Los botones por décadas se convirtieron en los marcadores de posición formal en la prenda.

En el siglo 20 la indumentaria se fue transformando en sobria, relajada y se marcaba por las actividades de recreación de los hombres, además contaban con gran influencia de los gustos musicales de la época. Entre los países con más reconocimiento en su labor sartorial se encontraba Reino Unido, porque su dedicación logró que se ganaran un lugar estratégico en el mundo llamado la calle de Savile Row en Londres que en la actualidad su reconocimiento es mundial. Con el aumento de las demandas de personal, al igual que España los sastres londinenses fueron organizándose para crear la asociación de sastres británicos con el fin de cumplir de forma organizada los pasos y reglas que deben seguir para que los trajes cumpla con ciertas características tradicionales, es de esta manera, se podía seguir conservar su reputación ante la sociedad.

A partir de las reglas marcadas por los talleres del buen vestir de países como; Reino Unido, Italia, Estados Unidos y España, el compromiso entre el sastre y su cliente se hizo más evidente porque se exigía perfección en el corte. Según Peña (2005), las personas que acudían a los talleres no tenían que ir apresurados, porque el compromiso

del cliente implicaba que se tomen las medidas necesarias, además de realizar la mejor elección del textil, ya que el traje deberá ser atemporal.

La contribución de la información desarrollada en este capítulo hacia el PG tiene el objetivo de tomar las características principales de corte para revalorizar y conservar el arte sartorial.

2.2 Identidad sastrera

Como se mencionó la sastrería se define de acuerdo a las características diferenciales que proporcionan un tipo de corte específico como; el inglés, el italiano, el europeo y el americano cada corte tiene su particularidad.

El corte inglés es uno de los importantes en Londres, es por ello que es fundamental seguir con las normas de *Savile Row* que establece que el corte deberá seguir las líneas naturales del cuerpo masculino sin exagerar, para mantener un estilo sobrio. El corte tenía que favorecer la contextura de los hombres británicos, por ello, el uso de aberturas en las chaquetas era usada para darle caída en las caderas, de esta forma se puede lograr una silueta delgada y alta. Otra de las características que hacen que este corte sea único es la postura que tiene que tener el hombre para que el traje se luzca, y se muestre su personalidad. (Hopkins, 2011, p, 66).

El corte italiano a diferencia del inglés es de construcción ligera, esto quiere decir que la utilización de textiles y entretelas son de peso liviano para que el individuo pueda tener mayor movimiento. Los mismos que se arriesgan cuando se trata del uso del color y el diseño del tejido, como resultado se cree que el italiano es individualista. Además, la italiana también se diferencia por ser entallada y llamativa. La sastrería americana logró desarrollar carácter combinando ambas sastrerías, por una parte tomó la influencia europea y mecanizó el proceso de fabricación, de esta manera, nació el *prêt à porter*.

La sastrería americana se considera universitaria desde un punto de vista de respeto por la tradición y la herencia sastrera, para lograr un traje relajado. A continuación se hará un

paréntesis para establecer los inicios de la sastrería femenina para dar continuación a las partes que conforman un traje sastre masculino y femenino.

2.3 La sastrería en el género femenino

Los orígenes de la sastrería femenina datan a principios del siglo 19. La influencia de los indumentos masculinos como la chaqueta fue el primer cambio que se hizo evidente en actividades relacionadas al ocio, el primer signo fue la aparición *del frac coats* que era una variación de la levita, un abrigo largo hasta las rodillas, con botones dispuestos en su longitud hasta la altura de la cintura.

A medida que el tiempo pasaba las variaciones se hicieron notar con la única característica en común la forma cónica de la falda porque mientras más se aleja de la cintura se amplía. Con la participación activa de las mujeres en la sociedad, la llegada de cambios en las mujeres poco a poco se hizo notar en sus trajes ostentosos. A partir de la mitad del siglo 19 la práctica de deportes en la clase social aristocrática se popularizó bajo la consigna de salud y competición. El surgimiento de equipamientos para facilitar la práctica deportiva era necesario para facilitar el movimiento de las mujeres de vestidos ostentosos y voluminosos. Los deportes habituales eran el croquet y el tenis, porque en aquella época cabalgar aparte de ser un deporte masculino mientras que para las mujeres era un medio de transporte que las obligaba a sentarse de lado como una dama. (Deslandres, 1998, p. 217).

El pantalón por décadas permaneció como símbolo de virilidad, era exclusivo del sexo masculino, permitir que todas las mujeres usaran uno resultaba una idea inaceptable. La mujer fue diferenciada por décadas, el uso del corsé y las faldas amplias, en cambio el pantalón en la sociedad se introdujo poco a poco, pero tuvo su momento de crecimiento gracias a la difusión que se hacía entre las clases sociales sobre lo que estaba de moda. Los anuncios también difundieron la noticia de que estudios aseguraban que el uso diario del corsé causaba daños irreparables porque eran demasiado ajustadas y afectaba la

salud femenina al causar; falta de respiración, desviación de órganos y sobre todo causaba un sometimiento de largas hora preparándose, por esta razón muchas mujeres se atrevieron a usar nuevas prendas de vestir.

La noticia de nuevas tendencias se hacían notar, una de ellas era de un corsé camisola y los pantalones usados por el interior de las faldas pronto se proyectarían al exterior con diseños atrevidos. El uso del corsé camisola era el primer paso a la liberación y practicidad en la indumentaria, porque era una combinación de la camisa de hombre y el corsé que les proporcionaba una figura femenina tan admirada por el género masculino.

El primer signo de la influencia masculina en los guardarropas de la mujer después de las chaquetas de hombre fue un pantalón usado debajo de las faldas y un corsé camisola.

Amelia Bloomer tiempo después luchó por los derechos de las mujeres, porque intentaba cambiar la ideología de la moda femenina, de esta forma promovió los indumentos apropiados que un futuro les permitirá realizar nuevas actividades. Su visión se enfocaba en la adaptación del traje masculino en el cuerpo de la mujer, para ello presentó un modelo de pantalón turco que contaba con una forma de enagua larga, floja y estrecha en el tobillo. Esta situación no causó buena impresión en la sociedad e hizo que la rechazaran, ya que fue tomada como un insulto a la sociedad, como se mencionó, permitir que las mujeres usen prendas viriles no estaba aceptado por la sociedad elite y en poco tiempo cayó en el olvido incluso por aquellas mujeres que apoyaron su causa. (Corradini, 2010).

Las nuevas actividades de recreación obligaron a crear equipos especiales entre ellos la bicicleta, entonces es cuando se retomó en uso de pantalón por debajo de las faldas.

Montar bicicleta no era fácil, el uso de los vestidos le imposibilitaba moverse con facilidad y algunas decidieron usar el pantalón amplio y ceñido que no sobrepasaba las rodillas, al cual lo llamaron *bloomers* como reconocimiento a su creadora abrió las posibilidades de una nueva era en el armario femenino.

Durante la Segunda Guerra Mundial el uso del pantalón en las mujeres de bajos recursos económicos se debía a la falta de ayuda por parte de sus esposos, porque cuando los hombres asistían a los campos de batalla las mujeres se quedaban solas y tenían que cumplir los papeles masculinos. Sin embargo, el uso de pantalón se popularizó con las propuestas innovadoras de la diseñadora francesa Gabrielle Bonheur recocida en el mundo de la moda por su marca llamada Coco Chanel quien le da un toque de feminidad y elegancia a las prendas masculinas, para ella menos era más. (Arnal, Benjo y Carcassonne, 2009).

Así es como la influencia de la sastrería ingresa a los guardarropas femeninos para luego con diseñadores como Yves Saint Laurent el esmoquin femenino tome el lugar que se merece en la sociedad. Esta lucha de libertad social, de igualdad de condiciones, servirá para las futuras generaciones como una palanca de cambio social capaz de convertirse en abanico de posibilidades tanto políticas como estéticas; un movimiento que en la actualidad represento un abanico de posibilidades.

La inclusión del traje sastre en el sexo femenino por Coco Chanel proponía un estilo denominado andrógino por la industria de la moda, pronto se esparció en toda Europa como símbolo de libertad a la opresión, desde entonces el uso de prendas de origen masculino se incorporase al guardarropas femenino.

En la actualidad a pesar de incluir el pantalón como prenda de sastrería femenina es común el uso de las faldas como una variación del traje sastre, el traje le brinda a la mujer el poder de transmitir carácter profesional y le dan mayor jerarquía. Además el uso de conjuntos con cortes sastre es muy usado en las escuelas y uniformes militares como signo de distinción y respeto. Muchas de las mujeres incorporan lazos o moños para reemplazar la corbata y convertirlo en un indumento más femenino.

Un traje sastre femenino puede variar de acuerdo a la falda que se use pero siempre conservara las reglas básicas de la sastrería como el corte, el color, y la materialidad.

Es importante aclarar que las bases de la sastrería son fundamentales tanto para el arte sartorial como para alta costura. Se considera que la construcción de la historia de la sastrería masculina para entender de qué manera fue implementado la sastrería en el guardarropas femenino, para que en un futuro la construcción de la prendas guarden los aspectos más importantes de este arte y que el uso de las piezas que conforman una prenda de sastrería mantenga las características más importantes para luego incorporarlas en el PG.

Se puede concluir que durante décadas las prendas femeninas se realizaban de forma anatómica para darle sensualidad a la silueta femenina; dejar de usar vestidos abultados representó para la industria textil y de forma especial para la sastrería un signo de liberación.

2.4 Traje sastre

El traje sastre como se mencionó es un símbolo de elegancia, se lo considera como tal, porque marca normas de comunicación no verbal que configuran parámetros de etiqueta y ceremonial que otras prendas de uso casual no logran alcanzar. La elección del color, el corte, la materialidad y la confección de un traje son los elementos más importantes que dan referencia del buen gusto tanto del cliente como del sastre.

La autora lo asociar como símbolo de comunicación toma como referencia principal el significado de la paleta de colores, porque está demostrado que el color puede influir en el estado de ánimo y su textil puede influir en la percepción que tienen sobre el individuo que lo porta.

El corte que tienen los trajes tanto masculino como femenino son distintos y se debe a la anatomía del cuerpo, incluso dentro del mismo género la silueta y la forma varía, es por este motivo que cuando se acuda un sastre se deben hacer la cantidad de pruebas necesarias para que el traje ajuste a la perfección del cuerpo.

Un traje sastre se entiende por "... un atuendo compuesto por pantalón, chaleco y saco cortados de la misma tela y el profesional sastre/a" (López, 2012 p, 89), en la actualidad el traje más usado es el de dos piezas llamado ambo que está compuesto de dos piezas, el saco tiene la particularidad de ser desestructurado o entallado según sea la elección del cliente sin importar el tipo de corte.

2.4.1 Traje sastre masculino

La renuncia a la ornamentación a través del tiempo fue la razón de lograr una sastrería sobria que ha perdurado durante décadas debido a su desarrollo de tipologías como; casacas, chalecos, pantalones y sacos. La casaca la prenda que un futuro evolucionaría hasta convertirse en el traje sastre tradicional.

Los cortes sastres como el inglés y el francés por medio de su rivalidad por ser considerados los mejor contribuyeron al nacimiento de chaleco como una evolución de la casaca. Desde entonces el saco de caballero se convirtió en una de las piezas de sastrería tradicional más complejas, ya que requiere de una concentración minuciosa por el detalle para alcanzar la prolijidad a la hora de realizar el corte y construcción para esto se necesita de la ayuda de

...el *cutter* o cortador ...pues diseña el corte y corta la tela, que el *tailor* o sastre unirá en primera prueba en primera prueba, y tras la prueba al cliente realizara los ajustes para proceder al encuartado y armado final de la prenda. En teoría un cortador podría armar solo el traje, ya que antes de alcanzar un puesto de tanta responsabilidad ha pasado por instancias de perfeccionamiento que lo hace dominar a fondo de la labor. (López, 2011, p.90)

Como variaciones del saco se hallan la chaqueta de tweed que posee un corte la parte baja del centro de la espalda, poseer cortes rectos razón por la cual se lo asocia con un estilo británico. Este y otras características específicas se las retomara en el próximo capítulo para el desarrollo de la moldería.

El blazer cruzado, el blazer recto y el saco de abrigo que poseen características especiales de acuerdo a la ocasión, además el corte que tengan definirá la morfología final de la prenda y carácter al traje.

Al nombrar a la chaqueta como principal elemento en el traje sastre masculino se tiene como principal foco de atención el cuello, pieza táctica para darle carácter al indumento. Las camisas como se mencionó formaba parte de la vestimenta íntima hasta su exteriorización, la importancia del cuello se remonta al uso de la gorguera, luego a los cuellos desmontables que poseían bordados en diferentes tamaños, el diseño dependía del poder adquisitivo del cliente.

De esta manera la evolución dio la apertura a las solapas, trabajan como una extensión del cuello que marcaba la profundidad del escote, que a su vez marcaba la posición del cruce, las pinzas y el bolsillo de la tapeta. Otro elemento característico son la mangas sastre que son referente indiscutible, sin importar el tipo de corte que se realice para el traje los cortes que llevan esta pieza son diferentes por su moldería.

El pantalón es una de las prendas básicas que constituye un traje sastre y en todos los guardarropas, el uso de esta prenda alcanza un estilo elegante y sofisticado. El pantalón en la sastrería tradicional debe ser recto, de buena calidad, con costuras perfectas y en lo posible se deben tener en cuenta que el minimalismo es un herramienta fundamental dentro del diseño sartorial, porque “los trajes fijos es exactamente lo opuesto a los trajes de moda, cuyo valor consiste fundamentalmente en su novedad, y que son despreciados al menor signo de estar fuera de moda” (Flugel, 1953. p. 173).

Por lo tanto, lograr un buena prenda significa que el sastre realizo en el proceso de elección del textil, del tipo de corte a utilizar y una supervisión en todo el proceso de moldería y confección, para que el traje se adapte a las necesidad de su cliente. De esta manera el traje soportara la temporalidad de las tendencias impuestas por los fenómenos de masa, marca indiscutible de la sastrería tradicional.

2.5 Tejidos usados en la sastrería tradicional

Los tejidos de confección en la sastrería lo conforman varios materiales, el saco es un ejemplo de ello, en la parte interna se encuentran ubicados de manera estratégica varios materiales para darle la forma peculiar del traje.

Es por esta razón que resulta un aspecto importante aprender a diferenciar los tejidos usados en el exterior y los que se destinaron para el interior de la prenda. Los textiles usados en la sastrería en su mayoría se encuentran clasificados dentro de los planos. En el mercado actual se puede encontrar un sin número de telas de tejido plano y tejido de punto, su diferencia radica en el tipo de construcción del textil porque será la que determine la elasticidad que poseerán.

Establecer la diferencia entre el tejido plano y el tejido de punto aporta las herramientas necesarias el desarrollo del PG porque el deseo de la autora es revalorizar la sastrería y la revalorización de los tejidos realizados en telares de cintura por comunidades indígenas.

La diferencia entre los tejidos planos y de punto es la disposición de los hilos, dicho en otras palabras el entrecruzamiento que se produce entre el o los hilos que conforman el textil. Los tejidos de punto al estar constituidos por un solo hilo que se ha entrecruzado sobre sí mismo produce un tejido elástico a lo largo y ancho de la tela, mientras si se trata de un tejido plano no tendrá elasticidad o será mínima porque es el resultado del cruzamiento de varios hilos dispuestos de forma vertical y horizontal. Los hilos que se encuentran en forma vertical se denominan urdimbre mientras que los hilos horizontales son la trama.

A su vez los planos se clasifica de acuerdo con la composición del ligamento, entre los fundamentales están la sarga, tafetán o raso. La composición del ligamento es fundamental ya que determina la figura a formarse en el textil por medio de los derivados de los ligamentos principales. (Hollen, Sanddler y Langford, 1997).

La sarga y el tafetán los ligamentos por preferencia en el rubro de la sastrería porque estos ligamentos brindan la estabilidad a la prenda. Cabe aclarar que la elección de tela o de la materia prima que se va a usar para la confección del traje sastre por generaciones fueron realizadas con fibras naturales por su calidad, tacto y durabilidad que le aportaba a la prenda.

El uso de una fibra peinada da como resultado una tela de tacto suave y sedoso ideal para trajes usados en eventos formales como casamientos. Mientras que las fibra cortas son ideales para trajes de uso cotidiano. En la sastrería los textiles con fibra natural más codiciados son; la lana, el lino, el casimir, la alpaca.

Los diseños figurativos elegidos por tradición son; la espiga, cuadro príncipe de gales, cheviot, ojo de perdiz, la pata de gallo, la franela de lana y sobre todo el tweed tejido que generalmente es usado por su composición, las fibras son de diversos colores. Cabe mencionar que una chaqueta de sastrería siempre va a tener tres tipos de telas.

Para la forrería se debe utilizar telas que tengan poco peso, además debe ser suave al tacto, esta elección se debe realizar minuciosamente porque la forrería estará en roce contante con las otras prendas o incluso en contacto directo con el cuerpo, a continuación de este subcapítulo de explicar sobre los tejidos internos como forrería y entretelas que se necesitan para que el traje sastre quede prolijo.

2.5.1 Tejidos internos

Los tejidos internos como su nombre lo explica corresponden a las piezas textiles que se encuentran escondidas.

En la unión de las piezas del traje se utilizarán diferentes puntadas manuales usadas también en la alta costura entre ellas; el punto escondido, el punto por encima, punto escapulario, y el punto picado. El punto escondido consiste en pequeñas puntadas casi invisibles a simple vista que se utiliza para unir el borde del forro al dobladillo del traje.

El punto escapulario une las esquinas de entretela interna a la prenda se realiza mediante pequeñas puntadas en cruz que abarquen los dos tejidos, estas y otras puntadas se podrán observar en el cuadro denominado cuadro de puntas utilizadas en la sastrería y alta costura. (Ver cuadro de costuras en cuerpo C, p. 3).

2.5.1.1 Forrería y entretelas

La forrería corresponde a las piezas dispuestas en el interior de prendas como el saco y chaleco, esta debe contar con las características pertinentes para que, cuando se use la prenda debe deslizarse con naturalidad.

La forrería al estar en contacto directo con otras prendas delicadas debe ser de materiales suaves agradables al tacto; como sedas o similares.

En la actualidad el uso de telas que contengan fibras naturales y sintéticas se extendió por el costo que representaban las forrerías naturales, por lo tanto, en la actualidad existen una variedad infinita de calidades. La importancia de elegir una forrería de calidad es mantener la calidad del traje, la materialidad debe ser proporcional a la calidad del tejido externo, pueden ser lisas o con motivos discretos para no opacar el trabajo artesanal.

Mientras que las entretelas usadas en los indumentos sirven para proporcionar cuerpo o rigidez a la prenda, al encontrarse ubicadas en el interior del tejido externo y la forrería le dan forma y soporte cumple su función específica de evitar que la pieza se deforme por el uso normal, por se logra un indumento de larga duración.

Son usada para armar bolsillos, cuellos, puños, carteras para ubicar los botones, para ello es importante tener en cuenta a que pieza se va aplicar, porque depende de ese punto que se optará por el grosor de entretela, además afectaran de forma directa al acabado final de las piezas.

Las entretelas para sastrería en general se componen de crin de caballo y lana.

Se puede encontrar que las entretelas tejidas proporcionan estabilidad si son cortadas correctamente al hilo o al bias si se desea una mayor caída.

La autora ha considerado hacer una diferenciación sobre estos dos cortes usados en la sastrería para diferentes textiles, el corte al hilo como su nombre lo indica se realiza paralelamente a la línea del hilo horizontal o vertical y corte al bias, quiere decir que las piezas se han cortado con un ángulo de 45° grados, esto permite un corte con prendas que caigan de forma natural por el cuerpo.

Existen varios grosores y tipos de telas como; las termofusionables, las tejidas, las no tejidas y las tricotadas. Las entretelas no tejidas están compuestas de fibras sintéticas o artificiales que pueden estar unidas por medio de procesos químicos o térmicos.

Las ventajas de esta entretela es que permite cortarla en cualquier dirección, no son elásticas y le dan un buen soporte a la prendas. Las tricotadas en cambio dan estabilidad y son de tacto suave. Las termofusionables son las más utilizadas en la actualidad en el rubro textil porque son rápidas de usar y colocar, se adhieren con presión por medio de calor por esta razón se pueden colocar de manera industrial o casera. A diferencia de la termofusionables se encuentran las entretelas cosidas que son del mismo material y peso que las anteriores pero carecen del elemento químico que le permite fusionarse por medio de calor. (López, 2010).

La fliselina es la entretela más usada en la industria porque es económica y ligera.

Después de tener una explicación sobre los tipos de entretelas existentes se realizara un breve listado sobre las más usadas en la sastrería para darle forma y otras para rigidez. Además para darle forma se encuentran la *mello dot* que contiene pegamento dispuesto en forma de lunares que pueden ser tejidas o no tejidas y para su colocación se necesita calor por su condición de ser termofusionables igual que el *mello weft*.

A diferencia de la anterior esta entretela solo se puede encontrar tejidas por lo tanto posee elasticidad horizontal y son de materiales sintéticos.

Entre las que dan rigidez están; la percalina, la cintura armada, la funda o fondo de bolsillo, la entretela de lana, chorizo de manga, hombreras de estopa y arañita, estas también forman parte de la moldería sastrera porque algunas ya vienen en diseños específicos para ser colocados en la prenda. La percalina es un elemento compuesto de algodón y su función principal es darle cuerpo a la prenda, también se encuentran las que son para la cintura que están prácticamente armadas y como su nombre lo indica son para darle cuerpo a la cintura de los pantalones sastrero. (López, 2010)

Para el armado de los bolsillos es importante nombrar la espigada que puede ser de algodón o mezcladas con lienzos todos dependerá del presupuesto. En la pechera del molde delantero es usual encontrar piezas que están compuestas de lana, de esta manera tienen mayor firmeza, también la utilizan en cuellos.

La hombrera de estopa en cambio viene con un formato estándar, para finalizar se tiene al chorizo de manga y la hombrera de estopa que en realidad vendrían a ser piezas específicas de la sastrería pero que se pueden encontrar en el mercado.

La hombrera de estopa corresponde a la pieza que se encuentra en la sisa delantera y posterior.

Luego de la explicación del tipo de entretelas se realiza una explicación sobre las consideraciones a tener en cuenta si se aplican por medio de costuras y no por golpe de calor. Para unir las se realizan costuras con un punto específico llamado punto *picado*, permitiéndole al traje adaptarse a la silueta del cliente.

Para finalizar este capítulo se concluye que el capítulo tuvo con fin dar un preámbulo sobre el significado de la sastrería en la sociedad y sus tipos de componentes que serán necesarios en el diseño y moldería de las prendas.

Abordar este capítulo permitió a la autora realizar un enfoque sobre el significado del proceso que conlleva a la realización de un traje a medida, además de la técnica aplicada por los maestros sastres diferenciándose de los procesos masificadores de la industria textil.

Otro punto de abordar el tema de este capítulo es dar un preámbulo para continuar el siguiente que se refiere a la moldería sastrera que será fundamental en la revalorización de las técnicas ancestrales aplicadas con textiles elaborados artesanalmente propias de un grupo étnico.

Capítulo 3 Moldería sastrera

En el capítulo tres se presentan los aspectos primordiales que se debe tener en cuenta cuando se realizan los moldes de sastrería, además de forma especial las diferentes piezas, las puntadas manuales y la intervención del sastre.

Se puede definir como el proceso que se requiere para pasar de un plano dimensional a un tridimensional de una prenda.

En el capítulo se continua con el análisis del capítulo dos, se basará en la correcta fusión textil, de esta forma se logrará favorecer la silueta del cliente.

En la sastrería, es un punto significativo porque su confección se realiza con textiles de distintos pesos u proporciones que poseen poca elasticidad o en su defecto nulo, por esta razón la prenda tiene que tener la suficiente amplitud para que el individuo pueda realizar cualquier actividad y a su vez se adapte al cuerpo de una forma armónica. Para el proceso de transformación de moldería se utilizarán las tipologías básicas de la sastrería que son saco sastre, chaleco, pantalón y camisa de las cuales se derivaran los diseños con influencia étnica para el PG.

3.1 Antes del patrón están las medidas

Para comenzar con el capítulo se realiza un relevamiento breve sobre los pasos necesarios para realizar la moldería.

El primer paso hacia una moldería perfecta es la correcta toma de medidas, entre las que se puede distinguir las fijas, las deducibles y las complementarias. Las medidas complementarias son de gran importancia porque permite realzar las partes favorecedoras del cuerpo.

Las fijas en cambio pertenecen a las medidas aplicadas directamente del cuerpo en cambio, en las que se encuentran el largo total, el largo de manga, el largo de espalda, etcétera. Las medidas que se pueden reducir son los contornos de cintura, cadera, pecho, la sisa, escotes de cuello y como particular la inclinación del hombro, pero esta

última corresponde a una elección de corte. Se obtienen al dividir las medidas las veces necesarias para que el resultado se adapte al molde que se realiza. Porque como se mencionó anteriormente el molde se realiza dentro de un plano bidimensional, mientras que la prenda es su transformación a un cuerpo tridimensional. Cepeda (comunicación personal, agosto de 2011).

La primera medida que se debe tomar, es del talle de espalda, se procede midiendo desde la primera vértebra cervical, hasta el contorno de cintura, siempre y cuando se siga las líneas naturales del cuerpo humano, en este caso la columna vertebral.

Luego se puede medir el largo total, porque ya se tienen identificado el lugar donde se empezara a medir con lo cual solo se prolongará su medida hasta el dorso y la aceptación del cliente, se marcará el largo del saco.

Para continuar con la espalda, se encuentra la medida centro de espalda que servirá con eje central, se mide de forma recta desde la primera vertebra hacia el hueso que sobresale en el hombro.

Para tomar la medida de largo de la manga, el brazo debe formar un ángulo recto luego fijar la cinta métrica en el hueso del hombro hasta el codo y del codo, y tomar la medida de la muñeca o en su defecto la medida que se desee para el largo de la manga.

La medida del talle delantero en el saco sastre se deberá colocar la cinta métrica en la primera vértebra de la columna, después rodear el costado del cuello y bajar por la parte más prominente del pecho hasta llegar a la cintura. Después se tienen las medidas que serán divididas o llamadas deducibles para elaborar el molde a la mitad, el contorno de pecho se deberá medir por el recorrido de la cinta métrica en forma horizontal, para esto se la pasara por debajo de los brazos y sobre los omóplatos, se podrá identificar esta medida porque toma la medida más prominente del pecho. El contorno de cintura como su nombre lo indica es la medida que recorre la cintura la única diferencia con el contorno de cadera es la posición de la cinta métrica en la parte más pronunciada de la cadera,

para ellos se considerará los centímetros de flojedad adecuada a cada parte del cuerpo para que el traje final se ajuste con naturalidad. (Suárez, 1981, p. 18).

Para las complementarias de la sastrería, la sisa se obtendrá al rodear por completo la parte más alta del brazo y para marcar la profundidad primero se deberá tener las medidas que forman un ángulo recto entre la sisa y la primera vertebra de la columna. Luego de marcar la sisa se podrá establecer la profundidad de la misma. Como se mencionó de forma anterior el conocimiento de geometría es necesario para la correcta toma de medidas.

Para marcar el alto de hombro se deberá tomar desde la mitad del hombro, para luego seguir de forma vertical por la línea de la sisa hasta llegar la línea de la cintura. Después se podrá trazar los tipos de sacos deseados, pero para realizar el chaleco es necesario la medidas del profundidad de escote y el largo del chaleco, estas medidas se tomarán desde la primera vertebra de la columna hacia la ubicación del primer y último botón que se desee del chaleco respectivamente. (Suárez, 1981, p.190)

La primera medida para el pantalón es el largo total, se deberá tomar desde la línea de la cintura hasta el empeine del pie, se tomará de forma perpendicular. El tiro se tomará al colocar la cinta métrica desde la cintura delantera hasta el centro de la cintura de espalda y pasar por la entrepierna, mientras que el largo de tiro se medirá desde el vértice de la entrepierna hasta el empeine del pie. El contorno de cintura y contorno de cadera para el pantalón se tomara de la misma forma explicada anteriormente y tener en cuenta que no deberán quedar flojo. Luego se procederá a medir el contorno de rodilla, este debe ser calculado con los centímetros de flojedad que se desee en el pantalón, este proceso se deberá repetir con la medida de la botamanga o contorno de tobillo.

En el trazado de la moldería se deberá respetar las medida tomadas del individuo y la modificaciones que se tomen se lo realizará de acuerdo al modelo que se confeccioné, para esto se deberán realizar los moldes con papel resistente, esta etapa es una de las más importantes, ya que son las medidas principales aplicadas a la tipología base. El

indumento más importante de la sastrería el saco sastre, por lo cual es necesario que se realice por etapas como; las piezas externas, la forrería, las entretelas y las piezas internas como las hombreras.

Otro elemento característico en la moldería de sastrería es la ubicación de las pinzas. Por lo general, en la moldería se deja un centímetro de costura que está destinado a la costura del indumento pero en la sastrería se dejará más centímetros todo depende de quien lo solicita y del sastre, como se mencionó de manera anterior el traje sastre debe perdurar años por esta razón, se debe tener en cuenta que en ese transcurso el individuo puede sufrir algunos cambios en su cuerpo y es preferible que el traje se pueda modificar por la parte interna para abrir las costuras y proceder a agrandar donde se desee.

Una vez que se tengas las medidas mencionadas se deberá proceder al trazado del molde y se considerará que el trazado solo corresponde a la mitad del molde final, porque al cortar la tela se encontrará doblada a la mitad o al hilo. Luego se hilvanan las piezas para hacer las pruebas necesarias y se pueda realizar las correcciones pertinentes.

Se trazará solo la mitad del molde porque para realizar el corte el textil se encontrara encimada o doblada a la mitad. Piezas como el bolsillo se deberá usar percalina para que no se deforme, estas y otras piezas como pinzas se deberán planchar para que acoplen correctamente con las puntadas necesarias que se mencionaron antes.

Para finalizar, el corte de la forrería y vistas deberán dejar por lo menos tres centímetros de flojedad en la espalda para dar comodidad al cliente y que la forrería no quede extremadamente ajustada.

En la moldería también se encuentran los piquetes que sirven para señalar la ubicación de costuras, pinzas, ubicación de bolsillos, etc.

La necesidad de utilizar piquetes se debe a la exactitud que se requiere en la moldería para que cada pieza coincida a la perfección. Otro aspecto a tener en cuenta en el trazado de la moldería es el hilo de tela, esto quiere decir que el molde debe estar ubicado en forma paralela al orillo de tela o el largo de la misma.

A continuación se presentarán las prendas básicas de la sastrería y la media que se debe tener para poder tener un buen molde. Es primordial que el traje quede prolijo, para esto se debe evitar la acumulación de tela y bordes irregulares.

3.2 Traje sastre

El traje sastre está compuesto de diversas telas y un sin número de cantidad de piezas pequeñas, es por esta razón que se deberán dividir las piezas de acuerdo al textil que se van a utilizar, además se deben separar las piezas internas y externas para no confundirlas. Dentro de la sastrería tradicional la prolijidad es un aspecto primordial, por esta razón se debe evitar la acumulación en las costura y las arrugas por la falta de manejo de la plancha, de esta manera se logrará terminaciones perfectas.

Mientras que para evitar el abultamiento de tela se deberá recortar el excedente y la entretela ubicados en las costuras. La autora también hace mención sobre el uso del piquete que son pequeños cortes en el sobrante de costura o ancho de costura, de esta manera se evita que la pieza se deforme en las costuras.

Un traje sastre está compuesto de saco, chaleco, pantalón y camisa, acompañado de corbata, el pañuelo y los zapatos.

De acuerdo al corte de la moldería se pueden encontrar los trajes sastre de corte italiano, inglés y el corte americano como se explicó en el capítulo dos. También hay que agregar que un traje sastre requiere de tiempo, paciencia y exactitud, un buen sastre le muestra al cliente las múltiples opciones en textiles y colores por medio de catálogos de esta manera se puede optar por la mejor opción.

Los pasos a seguir para la confección de un traje sastre es comprar el textil, luego se procederá a realizar la moldería, tizarla, cortarla y coserla. Para el trazado de la moldería es necesario el uso de papel manilla para el trazado de moldes, también en el trazado de las piezas delanteras se deberá aumentar centímetros para evitar que las costuras lateral se vuelvan visibles. (López, 2010).

3.2.1. Saco sastre

En este subcapítulo se le dará importancia a las medidas y piezas necesarias, a continuación es necesario identificar cada parte del traje sastre como el saco, se definirá las partes principales de la prenda identificar la ubicación de sus partes. El saco más usado es el recto con dos botones y bolsillos de pechera que tienen como vivo cintas de la misma tela. Las solapas suelen ser largas y su con escote central pronunciado. Como variaciones del saco sastre está el saco recto de tres botones, considerado el más elegante por tener las solapas cortas por eso se considera que tiene un buen equilibrio visual. El saco cruzado con dos o tres botones se puede identificar por la doble fila de botones.

El cuello sastre está compuesto de; el pie de cuello, el cuello, la muesca, la solapa, la línea de doble de la solapa y el traslapo que es la superposición de tela que se da en la parte frontal, una es para ubicar los botones y otra los ojales, trabaja como la cartera de una camisa. Se entiende por solapa a la prolongación de tela que se encuentran por encima de los botones y entorno al cuello. La solapa se puede presentar de diferentes formas, pero las principales y usuales son tres; la de pico, las redondas y las de muesca. (Ver figura 1: Tipos de solapas en los sacos sastre en página 5).

Según Peña (2005), para que la solapa se encuentre en el lugar adecuado es necesario plancharlo con cuidado para que la línea oblicua que determina la holgura del cuello tenga el *quiebre* adecuado. Otro elemento distinto del cuello es el ángulo que se forma entre la solapa y la punta del cuello, la misma que cambia de acuerdo al modelo del saco sastre. Las pinzas y los costadillos son elementos característicos en la confección a medida, ayudan a entallar el saco permite que se logre un acople preciso.

Las medidas principales que se necesitan para la confección de un saco sastre son; contorno de pecho, contorno de cadera, contorno de cintura, ancho de espalda, ancho de hombro, largo de la manga, contorno de muñeca, medida de sisa, la altura del talle, el largo total de saco y se deben medir como se explicó en el capítulo dos.

Con las medidas ya tomadas y calculadas se procederá al trazado de la moldería base, la misma partirá de un rectángulo obtenido por las medidas principales, el largo de talle y la cuarta parte del contorno de pecho, a partir de este rectángulo se procede a colocar cada medida hasta obtener el molde delantero y espalda del saco.

Para realizar el trazado del cuello se debe unir el molde delantero y espalda por la línea del hombro, posterior se ubicaran las medidas necesarias para formar el cuello y la solapa. Es importante que la base del delantero coincida sin ningún error con la espalda, una de las características diferenciales de un saco sastre son sus mangas, en las que se alojan una pinza de entalle, sobre manga y la otra bajo manga.

Los bolsillos principales que se encuentran en esta prenda son; el estilo sastre, el bolsillo de ojal respunteado, el bolsillo con solapa, bolsillo simulado, y el bolsillo de pecho.

El bolsillo de ojal sastre es considerado como uno de los más tradicionales y usados en la sastrería, cuando se encuentra cosido a la prenda tiene forma rectangular con una abertura horizontal en la mitad.

El bolsillo de ojal respuntado en cambio solo se diferencia por tener un respunte como costura de refuerzo por el contorno del bolsillo tradicional. A diferencia de los bolsillos nombrados el bolsillo de ojal de ballena tiene forma de triángulo pequeño en sus lados horizontales actúan como refuerzos y para finalizar se tiene los bolsillos simulados que solo se muestra un rectángulo alargado, este tipo de bolsillos se ubican en el interior del saco sastre.

La manga sastre se caracteriza por tener una breve curvatura y por estar formada por dos piezas.

La manga clásica sastre está compuesta por dos piezas: una más grande que cubre el hombro y la parte superior o exterior del brazo, y la otra, más pequeña, que cubre la parte inferior o interior del brazo...Algunas mangas sastre de corte menos masculino y menos clásicos, se cortan más estrechos de los habitual y, en lugar de llevar en la botamanga la clásica abertura con botones, se adornan con una tabilla o con otro tipo de remate. (CEAC, 2000, p. 21).

Una peculiaridad de los sacos sastres es la abertura o tajo en la espalda pueden ser dos o una, esto dependerá del corte del traje ya que permite que el individuo tenga mayor movilidad.

Para las hombreras de un saco sastre el corte y el gusto del cliente marcarán las pautas del grosor, pero es aconsejable usar las que mejor se adapte al cuerpo y que al coserlas sobresalgan un centímetro desde la costura del hombro. Como se mencionó la forrería deberá acompañar las formas del traje de manera armónica, para ello se recurrirá al incremento de centímetros de flojedad y para evitar la deformación del saco por la ubicación de los bolsillo se usará percalina o cualquier otro género fino.

3.2.2 Chaleco sastre

El chaleco sastre es una prenda que complementa el saco sastre, en la antigüedad los chalecos estaban confeccionados con una amplia variedad de elementos decorativos como encaje y bordados pero en la actualidad esas prácticas cambiaron.

Los chalecos al ser prendas sencillas no tienen dificultad para su construcción las medidas utilizadas son la altura de talle, el ancho de espalda, el contorno de pecho, el contorno de cintura y el ancho de hombro. Para la realización de la mordería primero se dibuja un cajón con la altura de sisa y el largo de talle, después de realizar esos pasos se procede a dibujar la mitad del ancho de espalda y la medida del pecho, a la cual se le deberán sumar dos centímetros para darle amplitud.

Después de tener marcado lo que va a ser el chaleco se prosigue a realizar los puntos de entalle y la profundidad del escote. Luego de marcar los puntos mencionados se dibuja la inclinación del hombro, la sisa y el lateral, de esta manera se tienen el molde de la espalda y se puede realizar el delantero. A partir de la espalda se realizará el delantero, primero se calculará las medidas de sisa, la profundidad del escote, la cartera y las pinzas. Los bolsillos usados en el saco sastre pueden ser; bolsillo de ojal respunteado,

un bolsillo ojal o bolsillo de ojal con ballena. Después de tener los moldes cortados con su respectiva forrería y marcados los piquetes se procede a coser y posterior a planchar.

3.2.3. El Pantalón

El pantalón sastre o de vestir es una prenda de corte recto que deben ser cómodo con bolsillos en sus costados y a la cintura, para la confección se usan telas ligeras que den como resultado una buena caída. Con el paso del tiempo las variaciones de pantalones han aumentado, es por esta razón que se debe establecer los pantalones tradicionales en la sastrería, porque para el PG es importante la revalorización artesanal. Entre los pantalones más tradicionales tenemos al pantalón recto, el pantalón con pinzas y el pantalón que se estrecha de manera natural hasta la botamanga.

Uno de los acabados característicos del pantalón sastre es su forrería, también se consideran otras características propias del pantalón sastre según Hopkins (2011), “las perneras forradas hasta a las rodillas aportan confort y permite cierto desplazamiento al sentarse y levantarse. Los acabados alrededor de la cinturilla son características muy visibles en unos pantalones y se considera una marca de calidad” (2011, p. 94). Para que las cinturas queden reforzadas se recurrirá al uso de entretelas y cintas para reforzar los bordes así se evitará que se abran. Mientras que las botamangas los vivos internos ayudaran al peso para un adecuada caída.

Para realizar la moldería del pantalón el primer paso es la toma de medidas, las principales son el contorno de cintura, contorno de cadera, largo de tiro y el largo de rodilla. Se parte de un rectángulo con la cuarta parte de la medida de cadera por el largo total del pantalón, luego se ubican las medidas de la altura de cadera, la altura del tiro y la altura de la rodilla, ya con las medida marcadas se procederá a darle los centímetros necesarios para armar toda la moldería.

El uso de las pinzas es un punto a considerar en el pantalón sastre porque ayuda a disimular algunos aspectos, además de darle una mayor amplitud en zonas específicas.

Las líneas laterales y pliegues del pantalón funcionaran como eje vertical del que distribuirán las medidas sobrantes. La correcta ubicación permite que la costura lateral y el tiro de la entrepierna que bien ubicada. (Chunman Lo, 2011, p.96).

El saco y el pantalón sastre son indumentos que poseen en lugares estratégicos centímetros de costura sobrante, esto se realiza para poder modificarlo en un futuro. La ubicación de los bolsillos traseros se ubica de acuerdo al criterio personal y en su mayoría son los bolsillos de ojal respunteado.

Los pantalones sastre tienen una línea clásica gracias a los dobladillos de las botamangas, este efecto se produce porque al realizarlos se corta la sensación de rectitud dándole mayor elegancia además de evitar el desgaste que se produce con el zapato.

En este punto de PG hay que mencionar que en los trajes sastres femeninos, el uso de la falda reemplaza al pantalón, pero dependerá de la elección del cliente.

El corte de la falda tendrá un corte recto aunque en la actualidad las mujeres prefieren las faldas tubo, sea cual fuera la elección tendrá una forrería interna que ayudará a deslizarse por el cuerpo. El trazo de la moldería se necesita tres medidas, el contorno de cintura, el contorno de cadera y el largo total, se comienza con un rectángulo con las medias del largo total y el cuarto de cadera más uno para el delantero, después se bajaran dos centímetros del largo de falda para darle forma a la cintura y se marcan las pinzas de entalle.

Para la espalda se parte igual de un rectángulo del largo total por la cuarta parte de la cintura más cuatro centímetros y se procede igual que el delantero.

La única diferencia en la falda recta y la falda tubo es la amplitud de la botamanga, para lograr esta forma solo se debe descontar unos centímetros del ancho de la falda recta. Después polo resta unir el nuevo punto con el extremo de la cadera y de esa forma ya se tiene el lateral de la falda.

3.2.4 Camisa de vestir o camisa de corte sastre

A través de tiempo la camisa ha cambiado y su confección industrial ha relegado el traje artesanal al olvido, cabe recalcar que una prenda producida en masa nunca tendrá el mismo calce que una prenda a medida. Con respecto a la camisa de sastre en la antigüedad los colores claros y el blanco fueron considerados prendas de excelencia y marcaban la condición social del individuo. Eran consideradas un signo de burguesía, porque el individuo tenía que tener varios cambios de camisa y capital suficiente para mantenerlas siempre limpias. (Roetzel, 2004).

La evolución de la indumentaria permitió que los cuellos dejaran de ser una pieza desmontable para ser incluida en la camisa directamente. En la actualidad los tejidos preferidos para confeccionar camisas son el algodón, el lino o punto de seda, esto se debe a la calidad y la caída de la tela.

En el diseño de la camisa se establecerá que la manga deberá cubrir por el brazo hasta la mitad de la mano extendida, para que al momento que se levante la mano y que la manga no se suba de manera excesiva. Para el trazado de moldaría básica de una camisa se tendrá en cuenta el diseño de la manga larga con doble puño y el cuello de la camisa.

Como se menciona en el PG el cuello forma parte fundamental de la vestimenta sastrera que cumple una función práctica y una estética. Se considera que esta bien confeccionado si las puntas tocan la pechera de la camisa para esto se recurría al uso de ballenas para evitar que se deforme, cabe mencionar que de acuerdo al corte sastre que lleve el traje se elige la mejor opción para el cuello por ejemplo; el inglés, el italiano, el *pin-collar*, el americano, el *pointed collar* y por último el abotonado elegido por su estilo casual. (Hopkins, 2011).

Las medidas necesarias para realizar la camisa de vestir son; el contorno de pecho, el contorno de cadera, la medida de espalda, las mangas, el ancho de hombro, el espacio para la corbata, el largo de cuello, ancho del pliegue de la camisa en la espalda, el largo

de camisa y el ancho de la manga del saco, con esta medida procederá al trazado del molde. Se establece que el molde partirá de un rectángulo con las medidas de un cuarto del contorno de pecho más tres centímetros de flojedad por el largo total, a partir de este rectángulo se marcarán las medidas restantes como la profundidad de escote, ancho de hombro, contorno de sisa, luego se le dará unos dos centímetros en la parte baja de la camisa para el ruedo. En la espalda se ha diferenciado a través del tiempo por llevar un recorte superior llamado canesú.

El molde de la manga como el cuello también parten de rectángulos establecidos por el ancho y el largo de la pieza, hay que aclarar que la moldería que se explica en el PG se refiere a un moldería artesanal no industrial, es por esta razón que los moldes que se presentan solo pertenecen a la mitad de la prenda. Con la moldería tizada en la tela, el cortador procederá a cortar y marcar con piquetes cada pieza.

En la moldería industriales se realizan los mapas de operación para los procesos de armado de una prenda, pero el PG al ser un trabajo artesanal no es necesario que se arme una ficha completa, pero a continuación se realizara una explicación sobre los pasos que se deben seguir. Primero se deberá preparar cada pieza por individual esto quiere decir colocar las entretelas y plancharlas. Con las piezas prepararas como; puños, cuello, pie de cuello, canesú, cartera y la tapeta que es la pieza que se encuentran en la manga para botonarla se procederá a coser la camisa en dos partes, por una lado todas las que pertenecen al delantero y después todas las que correspondan a la espalda. Luego se unirán las dos piezas delantero y espalda por el hombro, seguido de la costura de las mangas solo por el lado de la sisa. El cuello en cambio se deberá empezar a coser por el pie de cuello al escote.

Para finalizar se realizará una costura por los laterales para unir la espalda con delantero y los botones con sus respectivos ojales. Luego la prenda se planchará y se doblará para su entrega.

Otro punto que diferencia a la camisa sastre masculino y femenino es su acceso, esto quiere decir que se reconocerá una camisa masculina porque se cierran de izquierda a derecha y las mujeres en cambio de derecha a izquierda, esta diferencia viene marcada por años de tradición cuando el hombre usaba pistolas y espadas para defenderse de esta manera les resulta práctico sacarlas si ocurría alguna eventualidad. Mientras que las mujeres su labor materna se facilitaba porque al abrirse de izquierda a derecha seguía con sus actividades domésticas.

El aporte que realiza este capítulo es el acoplamiento del capítulo dos porque su continuación permite el reconocimiento de los procesos de moldería de manera rápida, ya que cada tipología tiene sus elementos característicos que se marcan para realzar cada parte del cuerpo y ayudar al trabajo de transformación y a su vez de revaloración de la sastrería que es el objetivo principal de la realización de PG, además aporta información sobre los elementos estructurales y utilitarios, para que se conserven las líneas del arte sartorial y se combinen con otros materiales que provienen de un grupo de aborígenes del Ecuador.

Capítulo 4: Tejidos artesanales

En este capítulo primero se realizará una breve reseña sobre el periodo inca y su relación con el tejido. Por lo tanto se realizará un análisis sobre los factores que intervienen en el tejido. Se describirá de manera puntual algunos iconos usados en los pueblos Gualaceo y Agato, porque el relevamiento de la iconografía será utilizado para el desarrollo de la colección que se presentara en el capítulo cinco.

Como se mencionó antes la importancia de realizar un estudio sobre los textiles usados en la región andina es importante, porque en la actualidad se necesita realizar una revalorización de los pueblos indígenas y su conocimiento para que estos saberes ancestrales no se pierdan, situación que en la actualidad ocurre con mayor frecuencia.

4.1 Influencia Incaica en el tejido andino

La región andina por su clima y ubicación ha permitido que los aborígenes hayan desarrollado un tejido con gran contenido cultural.

Para el desarrollo del proyecto se eligió dos pueblos de la región andina del Ecuador, es por esta razón que se debe realizar un análisis sobre la iconografía utilizada para representar diferentes situaciones de la vida aborígena, por ende se realizará una breve reseña sobre la influencia que tuvieron de los incas y qué criterios se conservan.

El periodo inca o *Tahuantinsuyo* data del siglo XII, aunque existen varios mitos sobre sus inicios. Según Oberem (1988):

..el Inca tenía el título de “Intipchurin” (del sol su hijo) y era enviado por el dios Sol para sacar de la “barbarie” a los pueblos conquistados y enseñarles la agricultura, la construcción de sistemas de riego y formas de vida civilizada... (1988, p. 73).

Según el mito, envió a dos de sus hijos, *Manco Cápac* y *Mama Oello Huanco*, que comenzaron su camino para buscar las tierras sagradas. Cuando llegaron a Cuzco sabían que era el lugar bendecido, para iniciar un proceso de enseñanza.

El mito dice que *Mama Oello Huanca* conocía los secretos del tejido, por esta razón era ella quién se encargaba de enseñarles a las mujeres la labor de hilar, tejer y confeccionar. Mientras que *Manco Cápac* organizó a los hombre para la conquista de nuevas regiones.

El imperio inca creció gracias a la gran cantidad de batallas ganadas por bendecidos de la tierra, *Túpac Yupanqui* hijo de *Manco Cápac* y *Mana Oello*. Su población se extendía por toda la región andina, entre los países que pertenecían a los incas eran; Ecuador, Perú, Bolivia y algunas regiones del norte de Chile, alcanzaron unos diez millones de habitantes. Según la historia inca el epicentro del imperio fue la ciudad de Cuzco, pero para su consolidación debían tener puntos estratégicos en otras regiones, es así como crean uno en Tomebamba una ciudad de la provincia de Cuenca - Ecuador que también fue el lugar de nacimiento de su hijo *Huayna Cápac*. (Borchart y Moreno, 1997).

La elaboración de los textiles incaicos se diferenciaba por; la función que iban a cumplir y el telar que hubieran de usar. Se dividían en tejidos domésticos y los bendecidos del sol, por esta razón antes de realizar los tejidos se debían conocer el oficio del individuo que iba a usar el tejido.

El líder de los incas por ser considerado hijo del Sol vestía los mejores textiles. De esta forma se convirtió en un objeto que podían tributar al Inca, este sistema consistía en dar un tributo regular hacia su deidad el Inca, además también tenían que cultivar las tierras conquistadas, a cambio de estos tributos se le brindaba seguridad y lana para que continúen con su trabajo textil.

El textiles también era usado como recompensa para los guerreros, y como signo de mediación, porque consideraban que el textil representaba la riqueza de una familia. Por lo tanto, el textil representaba un modelo clave esa sociedad, un ejemplo del valor que representaban los textiles es la cantidad de tejidos que les acompañaban en sus procesos funerarios.

En ese período de riqueza se fomentaba la agricultura, la poesía y la cerámica, después de años de apogeo muere con el inca llamado Atahualpa, que comandaba a la población, y que a causa de la matanza indiscriminada por parte de los españoles se dispersaron.

El nivel que habían alcanzado los incas era tan grande que incluso Pizarro elogiaba sus textiles, ya que muchos de ellos eran de una calidad superior a la que tenían los españoles. A pesar de los cambios impuestos por los españoles los incas conservaron su esencia cultural, la misma que se refleja en algunos iconos usados por agrupaciones aborígenes en la actualidad.

4.2 Tradición Textil

Los depósitos usados como guardamentos de tributo al Inca pronto fueron descubiertos por los españoles, quienes por medio en engaños y sobornos lograron entrar en el imperio Inca para capturar a Atahualpa y someter a su pueblo, ya que era la única forma de quedarse con las riquezas encontradas en el *Tahuantinsuyo*. Entonces ya con la conquista española el pueblo tuvo que adaptarse a un nuevo modelo de explotación y expropiación.

Por ende, el desarrollo textil andino fue el resultado de la conquista de territorio y un nuevo ordenamiento social, político y religioso, plasmados en escritos. Los tejidos andinos se formaron poco a poco como una necesidad de unir conocimientos ancestrales y un presente que les exigía adaptarse para su supervivencia. (Moya, 1988).

Con la intervención de la colonización aparecen las primeras empresas textiles denominadas obrajes, en los cuales se iban a realizar todas las actividades necesarias para la producción de los tejidos.

De esta manera abastecían a la demanda de los pueblos, se especializaron en determinados textiles, y conservaron su iconografía inca.

En la región andina con el pasar del tiempo se afianzó su relación vinculada con el trabajo agrícola, pastoral y textil, donde el mujer y el hombre cumplían roles específicos

para ayudarse mutuamente. Principio que les permitió la supervivencia y pronto ayudaría en el desarrollo de nuevos equipos mecánicos que les facilitará el trabajo como el telar.

4.2.1 Iconografía

El inicio de la escritura en la sociedad inca comenzó con el periodo arcaico que consistía un ordenamiento de tribus y aldeas. En este periodo la escritura en el cuerpo cumplía dos roles, el primero:

...el poder y la ley inherentes a toda la escritura no son autónomas e independiente en la sociedad, ni actúan sobre/contra ellas, sino que “incorporarlos; en segundo lugar, la escritura iguala a todos los miembros del grupo, ya que todos son portadores del mismo mensaje, imborrable e inolvidable: tú no eres ni más ni menos que los demás; tú no te perteneces sino que perteneces al grupo. (Sánchez, 1995, p.9).

Pronto su necesidad de formar un objeto de soporte que transmita su pensamiento, comienzan a simplificar y abreviar sus iconos para dejar de ser percepciones artísticas marcadas en el cuerpo humano.

Después de un cambio social fueron incorporadas diferentes objetos como; la cerámica y la textil, etcétera.

Convirtiéndose el textil en un tipo de escritura *ideogramática*, es por ello que se considera al tejido como un elemento fundamental para comprender la relaciones sociales de un grupo determinado.

Por lo tanto, para el PG es importante mencionar algunos de los principios usados por los incas que luego fueron transmitidas a distintos grupos aborígenes.

Los signos más por las civilización incaica eran los geométricos como; los círculos, los rectángulos y romboidales, que eran ubicados estratégicamente para formar otras figuras.

Mientras que para representar a sus dioses usaban cruces o estrellas como signo de algo divino.

Pero según Sánchez (1984) el ordenamiento iconográfico se desarrolló a partir de la asociación de la práctica de los cultivos, esto quiere decir que la disposición de sus

sembríos, la simetría, y la posición concéntrica se presentaba en las tramas de los tejidos. (Ver figura 2. Iconografía geométrica utilizada por los pueblos incas, p.97).

Por lo tanto, el pensamiento agrícola mostraría como su organización podría ser implementada en otros campos, y así mostrar un nuevo ordenamiento textil, donde el espacio juega un papel fundamental. (Ver figura 3.Composicion del tejido, p. 97)

Como se mencionó su manera de representar varios signos es su ordenamiento conjunto, es por ello que dentro de los tejidos los diseños y colores que se encontraban en una cuadrícula correspondían a una consonante. Los colores utilizados eran el blanco, negro, rosado, amarillo, amarillo oscuro, azul, azul oscuro, celeste, verde y verde oscuro, morado, morado oscuro y otros colores que se no se pueden identificar como; el *billpinto* que responde a un zona geográfica de Cuzco. (Burns, 1981).

Otro elemento que fue utilizado como icono en los textiles era el uso de plumas, el fin de mostrar su riqueza por medio de la incrustación de plumas de aves codiciadas en el reino Incaico.

4.2.2 Lectura textil andina

El análisis que se presenta en este capítulo partirá de la primicia, el espacio organizado entre la iconografía andina representa un ordenamiento agrícola, como se mencionó anteriormente. Esta organización en la actualidad se encuentra en las artesanías textiles de algunas poblaciones de la región andina.

La composición utilizada en la región andina sigue un ordenamiento, que se basaba en la simetría, los paralelismo y las dualidades, como se explicó antes los incas usaban figuras geométricas que las ubicaban en un orden repetitivo y a sus vez simétrico, por este motivo el autor hace énfasis en que los elementos usados representan la racionalidad de esas sociedades. (Sánchez, 1995).

Estas simetrías se refleja en la vestimenta utilizada en la actualidad, este análisis se comprobó por parte de estudio de campo realizado por la autora que consistía en, tomar

una pieza realizada por un pueblo aborígen como Agato y doblarla por el centro para que se cree un eje imaginario, como resultado se obtuvo elementos figurativos que coincidan tanto en composición, como en colorimetría.

Todas las figuras de los aborígenes andinos muestran un esquema fundamental del su relación con el ordenamiento agrario. De acuerdo con la figura 2, se puede concluir que para la composición de las figuras en el periodo inca eran importantes los esquemas de repetición tanto de tamaños como colores con el fin de formar una imagen armónica y simétrica. Cada espacio es proporcional en su extensión y posición, mientras que dentro de este se puede construir una infinidad de iconos que tienen el mismo patrón que el eje imaginario. Hasta ahora se analizó un ordenamiento figurativo textil basado en la agricultura, modelo que usaban para el trabajo en las parcelas.

El trabajo en parcelas consistían en la división lineal del terreno basado en un ordenamiento lógico, primero se hacían las zanjas principales en los que depositaban las semillas, al comprobar que el terreno era fértil y sin plagas se hacían otras zanjas paralelos al principal, al tener en consideración el espacio entre sembríos para que crezcan son problemas. A partir de este también sembraban otras plantas en forma horizontal que servían para proteger los cultivos de las inclemencias del tiempo. estos saberes fueron pasados al telar y que poco a poco experimentaron con nudos y contraste de colores.

Por lo tanto, para hacer una lectura adecuada del textil se deberá primero identificar los ejes principales y a su vez sus subdivisiones hasta llegar los iconos con los que se ha realizado, para luego realizar una lectura en conjunto.

4.3 A tejer arte

A tejer arte, hace referencia al tejido como una herramienta lúdica, que ha desarrollado una simbología basada en un principio básico y lógico como el agrícola, pero que le ha permitido experimentar una gran variedad de combinaciones que para un individuo que

se encuentra fuera de este sistema representa una verdadera utopía del artesano. Este juego de creatividad que se establece entre el tejido y el artesano es el punto de encuentro para que otros individuos por medio de la observación y análisis puedan comprender el contexto histórico que se le presenta.

En los últimos años los descubrimientos arqueológicos han ayudado a reconstruir la historia andina, esto sucedió gracias a que los objetos encontrados se encontraban en perfectas condiciones y se debió al uso del tejido como parte de los rituales funerario. Esta costumbre consistía en cubrir el cuerpo con finos paños tejidos especialmente para la persona que iba a morir, estos tejidos permitieron ubicar estos objetos dentro de un periodo determinado, y a su vez se consideran como obras de arte por su contenido mitológico y actuar como un canal para comprenderlos.

A pesar de los recursos utilizados por diferentes campos son pocas las personas que valoran el arte textil. A continuación se realizará un relevamiento sobre el método usado para la creación de estas piezas de arte.

4.4 El tejido y sus componentes

La construcción de un tejido requiere un conocimiento sobre los materiales e instrumentos que intervienen en su composición.

A continuación se iniciará el subcapítulo con una explicación sobre los textiles, los telares y fibras utilizadas en la elaboración. Se entiende por la palabra tejido a toda clase de telas elaboradas por muchos hilos que se entrecruzan alternadamente y controlada para formarlas. Como se mencionó en el capítulo referente a la sastrería existen dos tipos de tejidos de punto y de telar. Las técnicas pueden ser de punto puede; croché, agujas o con las manos.

En la región andina el más usado es de cintura, aunque cabe resaltar que existen muchas variaciones con respecto a la estructura y tamaño, que cada región ha desarrollado.

Para realizar un textil es necesario pasar por varios procesos como; obtención de la fibra, limpieza, hilado, teñido, secado, para luego ubicar el hilo en el telar y proceder a tejer con algún diseño.

Los aborígenes para su proceso textil utilizan fibras naturales, porque, es un recurso que les brinda la naturaleza. Las ventajas principales de utilizar fibras de origen naturales es su capacidad de aislante térmico frente al calor y al frío, otra de las ventajas es su capacidad de absorción y la resistencia a la resiliencia.

El primer paso para la obtención de la materia prima era la preparación de la fibra que iniciaba con la obtención, si se trataba de una fibra animal se iniciaría con el trasquilado del animal, luego pasan por un proceso de limpieza donde se eliminan las impurezas por ejemplo; hojas, bichos o pequeños palos. Después de tener la materia prima limpia se preparaba de acuerdo a la calidad, como se mencionó antes los tejidos se tejían de acuerdo a la persona que los iba a adquirir por ello se tenía en cuenta la finura, el color y calidad, porque se utilizaba toda la materia prima para no desperdiciaba nada. Después se limpia y separada, se llevaba a lavado, para ello utilizaban raíces de árboles para formar una especie de *shampo* que lo mezclaban en agua, en el cual introducían la lana y la dejaban reposar para que se blanquee. Después de lavarlas las dejaban secar y formaban el hilo. Las fibras más utilizadas eran de algodón, de ovejas, alpacas, llamas y cabuyas.

Para realizar el proceso de hilado, se estiraban y retorcerían tantas veces como sea necesario para darle el grosor y resistencia deseada al hilo, no importaba si se interrumpía su proceso ya que podían empalmar las fibras sin necesidad de hacer nudos, mientras hacían otras actividades domésticas. Con los hilos preparados los llevaban a las ruecas para formar grupos de hilos, que serían llevados luego a un proceso de teñido. Para finalizar los ubicaban en el telar y empezaban a tejer.

“El telar es uno de los más revolucionarios inventos del Neolítico. Es una máquina realmente compleja que soluciono diversas necesidades humanas” (Eiroa, 1994, p.51).

Los telares en sus inicios eran hechos con ramas de árboles. En la actualidad representan un elemento tecnológico imprescindible para la elaboración de telas de tejidos planos. Se data que el primer telar consistía en la utilización de ramas de árboles que eran fijados en la tierra y se disponían de manera horizontal. Los hilos colocados en forma horizontal los llamaban urdimbres, posteriormente el telar realizado con árboles fueron reemplazados por una estructura fija de madera en forma vertical. La modernización de sus estructuras se basó en la incomodidad que representaba realizar estas labores, este cambio permitió que los textiles se realicen de manera práctica y rápida en comparación con su estructura inicial.

En la actualidad existen diferentes métodos para realizar un textil y como consecuencia de la industrialización los artesanos han perdido espacio dentro del mercado es por esta razón que se necesita realizar una revalorización de su trabajo, porque estos saberes autóctonos se pueden perder a través del tiempo, debido al poco apoyo que han tenido a lo largo de la historia.

Los primeros grupos sociales transformaron su sistema de tejido y se apoyaron en los materiales que tenía en su entorno, como consecuencia del avance de la humanidad los telares de cintura en la actualidad se convirtieron en telares industriales. En la actualidad la población indígena representa años de tradiciones, valores y saberes que se han transmitido de generación en generación durante décadas.

El telar de cintura consiste en una estructura de forma cuadrada o rectangular, donde se encuentra dos palos horizontales y dos paralelos que están inmovilizados por correas. Los enjulios o piezas de madera utilizadas en el telar, se ubican en los extremos de la urdimbre y se fija a una estaca que se encuentra clavada al piso que puede ser un árbol, un poste, y otro enjulio se ajusta a la cintura del tejedor que se arrodilla o se sienta, y de esta manera se logra que la tela se tense sin la necesidad de otro marco adicional. Para realizar la trama, los hilos se entrecruzan por arriba y por debajo de la urdimbre y con

ayuda de los dedos se ajusta el tejido. En un futuro cambiarán el uso de sus dedos por una herramienta llamada lanzadera. (Chahud, 2007)

El telar de cintura, como cualquier herramienta o máquina que elabora un textil tienen ventajas algunas ventajas como; la versatilidad para confeccionar diversas tipologías, el uso de los enjulios trabaja como una prolongación de los brazos, como detalle las orillas terminadas en el textil dan el toque artesanal y único. También se puede encontrar algunas desventajas como; las medida de tejido se acota a la estructura o tamaño, también se puede mencionar que el peso que producen un telar de cintura es un factor que impide que las tejedoras se desplacen con facilidad. (Ver Figura 4: Tipos de Telares ancestrales, p.98).

Durante años la técnica del telar de cintura fue una técnica que se popularizó, al igual que aumento el porcentaje poblacional y la demanda industrial logró que los telares automáticos se utilicen de manera masiva. Entre los tipos de telares se encuentran; el de rejilla, el horizontal del suelo, el de marco, el de pesas y el del indio como se lo llama por los indígenas. Para describir la técnica que será usada en el PG primero se establecieron las diferencias existentes en los telares. El mecanismo de telar por rejilla se compone de un número determinado de varillas que se colocan entre sí de manera paralela, en el centro se encuentra un orificio que está fijado por estructuras transversales que puede ser dos varillas y a su vez la urdimbre se separa en pares e impares. Las urdimbres que pasan por el espacio que se formó entre las rejillas son los pares, mientras que los impares cruzan estos agujeros.

Luego la calada se forma cuando la rejilla se dispone a subir para que los hilos impares se eleven para pasar la trama, a su vez los hilos pares se encuentran estáticos, de esta forma el ligamento tafetán o derivados de la misma, esta técnica es usada por algunos grupos étnicos de Bolivia cuyo conocimiento fue introducido desde Europa.

El telar de marco al igual que el telar horizontal de suelo se dispone sobre barras colocadas en el piso donde se fijan los hilos de urdimbre ayudados de un elemento que

servía de apoyo que son los lizos para que la malla caiga o se separen. Otro de los telares usado por los indígenas en el telar de pesas que a diferencia de los otros dos las barras se colocan de forma vertical compuestas de madera, también tiene dos barras gruesas apoyadas en la pared con cierta inclinación y separadas para colocar los hilos de urdimbre. La utilización de una barra extra de madera es necesaria para lograr separar los hilos de urdimbre y formar la calada del ligamento por donde cruza la trama. De la misma manera que los telares mencionados la utilización de los lizos es fundamental en todos los telares. El telar de indio o el telar de pedal funcionan de una manera particular, ya que la utilización del pedal logra que se eleve de manera conjunta un número determinado de hilos para formar el ligamento, mientras que el telar de pedal consta de dos rodillos el del indio está compuesta de una estructura rectangular de bambú. (Frederiksen, 1982)

A continuación se utilizará como referencia el escrito titulado *El tejido como relato social* del autor Ponce (2012) en los que describe algunos aspectos de los telares de cintura o llamados por el nombre de *ahuano* en algunas regiones andinas, cabe mencionar que el nombre puede cambiar de región en región. El telar de cintura es uno de los más utilizados por los grupos aborígenes ecuatorianos. A continuación se nombrar las partes de un telar de cintura, como se mencionó los palos que cumplen la función de postes se llaman *jahuan* y de los cuales se amarrará dos palos que serán los travesaños donde se colocara los hilos de urdimbre. Para conseguir que la urdimbre permanezca en su lugar se colocara un palo delgado y se envolverá los hilos de la urdimbre. Para mantener la ubicación y la tensión de los hilos se utilizan palos delgados que permitan que el movimiento de la urdimbre se desarrolle con facilidad. La *illahua marca* es el palo que sostienen los lizos que sostienen algunos hilos de urdimbre y permite que la trama pase, los pilladores en cambio son los palos que pasan de manera continua dentro de la urdimbre. Para finalizar la descripción del telar de cintura se tiene el cinturón del telar o

capeche y la *hizanche* que es el palo que se emplea para pasar los hilos de trama. Algunos artesanos utilizan el *pjchi* que le ayuda a desenredar los hilos de urdimbre. Los cambios tecnológicos y la revolución industrial dieron inicio a una nueva etapa de mejoramiento, donde los procesos conocidos de manera popular cambiaron para convertirse en procesos automatizados, el objetivo primordial era lograr una alta producción y es así como aparece el primer telar moderno, mientras que el objetivo del PG es realizar una revalorización de telar de cintura y el telar de marco que aún se conservan en algunas regiones andinas.

4.4.1 Componentes del telar

Para continuar con PG es necesario conocer e identificar los nombres de las piezas y términos principales que se relacionan con los telares, si bien existe una gran variedad los términos usados para identificar cada parte son las mismas.

Uno de los términos que se usará en el PG es ligamento que se refiere al resultado de entrecruzar varios hilos, para que se forme el ligamento es necesario que los hilos ubicados en un ángulo de 90° suban y bajen de forma alternada varias veces hasta que se tenga como resultado el tamaño de la tela que se desee. Los términos trama y urdimbre son usados para identificar a los hilos colocados de forma horizontal y longitudinal de forma respectiva, la identificación de estos dos conceptos radica en tensión que va a recibir cada hilo de acuerdo a su posición. Por ejemplo la urdimbre al soportar tensiones elevadas y roces constantes de la lanzadera debe tratarse de manera distinta que la trama, en algunos casos los hilos usados en la urdimbre tienen una cantidad mayor de cabos en su hilo que a simple vista no se ven porque tienen un proceso de torsión. Para la trama suelen usar hilos decorativos o de fantasía, esto se debe a que en un ligamento los hilos en la trama son los que más llaman la atención. Después de identificar la trama y la urdimbre el reconocimiento del orillo de una tela se realiza de manera rápida, porque como su nombre lo dice el orillo se encuentra en el

costado longitudinal de la tela, otra manera de identificar el orillo de una tela es la identificar la trama, como se mencionó antes la trama no está sometida a tanta tensión en comparación con la urdimbre por lo tanto presentar ciertas ondulaciones y poseerá un pequeña cantidad de elasticidad dirección horizontal. (Hollen et al., 1997).

Para cortar tipo cualquier tela hay que identificar el orillo, de esta manera se podrá aplicar el corte necesario por ejemplo un corte en sesgo se refiere a un corte en diagonal y es usado para crear mayor caída de una prenda.

Al utilizar la expresión de corte al hilo se refiere a la dirección que tiene el hilo que compone el tejido.

Hace unos años atrás era común rasgar la tela por la trama para realizar sabanas y después realizar lo dobladillos, ya que estos siempre quedaban derechos, en la actualidad hay que cortar la tela de forma muy derecha sin tomar en cuenta los hilos de trama sino fijarse que el corte quede perpendicular a la urdimbre, por ende cuando se trata de una tela realizada en telar artesanal hay que tomar en cuenta los aspectos que se mencionaron sobre las posiciones del corte y la ubicación de los molde en la tela. Un elemento a consideran en la telas es la cuenta de hilos esto quiere decir cuántos hilos hay por pulgada cuadrada, para ello se deben contar los verticales y horizontal, su importancia radica en que el resultado revelará la calidad y durabilidad, por ejemplo cuando los hilos son muy delgados la cantidad por pulgada aumenta, como resultado un tela con taco suave.

Como se mencionó antes otro de los factores a tomar en cuenta es la cantidad de cabos que tienen un hilo y su materialidad, porque en la actualidad la mezcla de fibras naturales y manufacturadas porque a menudo son utilizadas para abaratar costos. Otro de los términos a usar es la palabra resiliencia que se refiere al poder que tiene para soporta el arrugamiento. El *pilling* en cambio son las aglomeraciones o bolitas que se producen por el rozamiento con otras superficies y el término avío se refiere a los materiales usados para complementar la prenda por ejemplo: cierres, botones, cintas, etc. Se nombraron el

significado de estas palabras para seguir con la explicación y comprensión que existen entre las fibras naturales y manufacturadas.

Durante el PG se mencionó a las fibras naturales como la materia prima principal del proyecto, a continuación se explicará algunas diferencias de los tipos de hilos que existen en la industria para analizar el porqué de la elección de las fibras naturales en el PG.

En la actualidad los textiles más utilizados en el mercado son los tejidos compuestos de fibras artificiales y sintéticas, la diferencia de estas fibras textiles se encuentra en la composición de cada una.

Las fibras artificiales tienen un parte celulósica o natural, estas fibras se crearon con el fin de suplantar a los textiles naturales, mientras que las fibras artificiales no tienen ningún componente celulósico porque son creadas en su totalidad en laboratorios. La importancia de realizar este análisis radica comprender la composición y métodos que se pueden aplicar a cada fibra, ya que no todas las fibras tienen la misma resistencia o reacción a diversos componentes.

4.5 El rol del artesano

En la actualidad su labor no ha logrado tener el reconocimiento que se merecen, esta situación se refleja en las condiciones en las que viven, pues su trabajo se encuentra en segundo plano frente a los precios de las grandes industrias y la decisión de sus consumidores frente a precios pequeños. En este subcapítulo se realizará un análisis sobre la importancia del rol del artesano en la actualidad,

Estas personas y de manera específica los miembros de grupos étnicos ha sido encasillados dentro de los estratos sociales más bajos, en la actualidad los únicos grupos capaces de transmitir la cultura de un país pues desciende de manera directa de sus ancestros, sus saberes son transmitidos de generación en generación por ende los tejidos de los grupos étnicos representan verdaderos lienzos de aprendizaje.

Se definen su trabajo como aquel que realiza un objeto con conocimientos adquirido por tradición de determinado pueblo y su única herramienta principal son sus manos, cuyo objeto cumpla alguna función decorativa o funcional en el que refleje las características típicas predominantes de su comunidad. (Herrera, 1996, p.9).

Dentro de la clasificación de los oficios de los artesanos se puede encontrar; los que se dedican a la cestería, la alfarería, los calados, los bordados, los ebanistas, los hilados y los que realizan instrumentos musicales, pues cada uno tienen un rol específico.

En las comunidades aborígenes los oficios del género femenino está enfocado a los labores domésticos como; la crianza de sus hijos, el cuidado de los animales domésticos, la elaboración de artesanías y textiles, mientras que los hombres cumple roles donde demuestran su fuerza y su inteligencia como; la caza, la herrería, la comercialización y cualquier oficio en el que puedan demostrar su poder.

En la actualidad los roles de los hombres y mujeres han cambiado, un ejemplo de esta evolución social es la elaboración de los textiles, pues como se mencionó antes era una actividad femenina que poco a poco cambió con fin de dejar un legado y que no se pierda con las nuevas generaciones.

Uno de los saberes más antiguos es la elaboración de textiles en telares manuales y es por medio de este método que se realizará la revalorización de los grupos étnicos mencionados, para ello se adaptarán algunas técnicas de corte y costuras mencionas en el capítulo de sastrería. Aunque puedan ser técnicas básicas serán las que mejor se adapten al PG.

A través del tiempo el uso de textiles realizados con telares manuales se han incrementado, porque el consumidor incorporó ciertas políticas ecológicas, para aprender a valorar una prenda por su calidad, durabilidad y estética.

En la actualidad la importancia de la implementación de saberes ancestrales radica en la revaloración y preservación de culturas, además de contribuir con el cuidado del planeta.

Con respecto a los procesos que se van a utilizar en PG para aplicar en los textiles es

importante recordar que el trabajo del artesano que se analizará son los textiles elaborados en telares manuales por aborígenes andinos.

4.6 Proceso de tinción

Los procesos de tinción por parte de las comunidades aborígenes como se ha venido mencionado en el PG son realizadas en su totalidad artesanalmente.

El proceso de pigmentación es un proceso aplicado a varios objetos con el fin de embellecerlos y acentuar ciertos mensajes.

Los tintes los obtenían de plantas, animales y minerales, como acción natural del individuo por experimentar, los aborígenes usaron varios elementos para tratar de teñir, pero algunos colores se perdían como los lavados así que empezaron a buscar elementos que les ayudaran a fijarlos. En la actualidad este elemento corresponde a los *mordentes* que se utilizan para fijar los colores en los textiles.

Algunos mordentes se mezclaban con el tinte preparado, mientras que otros se utilizaban antes de la tintura de esta manera preparaban al hilo para teñirlo. Entre las comunidades aborígenes los mordentes utilizados tenían como componente las sales y ácidos, por ejemplo; el musgo, líquenes, barro, el limón, la raíz de lengua de vaca y la orina fresca de un niño. La orina era utilizada por su alto contenido de sales y amoníaco natural, mientras que para fijar y teñir utilizaban técnicas de maceración y fermentación

En la actualidad el uso de estos mordentes y tintes es muy baja, esto se debe al incremento de tintes artificiales se encuentran en el mercado, y los únicos que aún conservan algunas técnicas son los aborígenes.

Una ventaja de usar colorantes naturales es la tonalidad de cada pieza teñida por esta razón se considera que cada pieza tejida será única.

Las tinturas que usaban los aborígenes tenían como primicia se solubilidad con el agua, porque se podían incorporar durante o después de obtener el textil y que a su vez que su color permanezca durante años

Los tintes naturales se clasificaban de acuerdo en tres; la primera corresponde a los colorantes que no necesitaban de mordentes como; el nogal, líquenes, achiote, etcétera.

El nogal era una planta que se aprovecha en su totalidad. Para que el fruto sirva como tinte, era necesaria que las semillas sean recolectadas antes de que maduraran, porque el fruto del nogal tenía que ser carnoso para poder machacar y formar una masa jugosa. Después de tener la masa la mezclaban con el agua y obtenían los matices marrones. Las hojas también eran utilizadas para fijar el tinte.

Después estaban los que necesitaban ser sometidos a procesos de maceración y fermentación como; la arcilla y el añil, este último tinte provenía de las hojas de una pequeña planta, su proceso consistía primero en la recolectarlas, después podían optar por dos métodos el primero sumergir las hojas en recipiente de agua o agua mezclada con orina.

Mientras que el segundo método era formar un pasta con las hojas y luego mezclarla con orina. Para finalizar el proceso los hilos eran dejados en los recipientes con el fin de que se produzca una fermentación y pueda obtener el color deseado. Y por último los que necesitaban de algún mordente como el maíz morado, la flor de coya, la planta tres esquinas, la cochinilla etc. (Colsubsidio, 2000)

El proceso para obtener el tinte consistía primero en molerlo finamente la hoja, semilla, raíz, tallo o fruto para formar un polvo o un pasta, que luego será mezclado con agua caliente. Entonces con el tinte caliente se sumerge los hilos el tiempo necesario para que alcance el color deseado.

A continuación se realizara un listado con los colores y la obtención de las mismas.

El rojo se obtenía de algunos minerales, del achote y la *cochinilla*. La cochinilla si era mezcla con el limón se volvía un color naranjado, mientras que el achote en pocas cantidades y mezclado con colores amarillos tomaba un color naranja.

El azul se obtiene del añil, los marrones en cambio se obtenían de las arcillas, de algunas semillas. El color verde lo obtenían principalmente de una planta llamada chilca. (Colsubsidio, 2000).

Existen tres formas de tinción de las fibras, una en teñido en hilo y el teñido en pieza, por esta razón el teñido en hilo es la más utilizada por los aborígenes, porque los diseños los tenían en sus mentes y les resultaba más fácil realizar los tejidos con los hilos tinturados. Después de considerar y tener una visión referente al telar, los materiales y los procesos de teñido que conllevan a la realización de una prenda, se puede considerar a los tejidos artesanales como uno de las labores más complejas y manuales que existe en la actualidad.

4.7 Desarrollo local de Gualaceo y Agato

Las ciudades elegidas para el PG son; Agato y Gualaceo pertenecientes a la sierra ecuatoriana que a través del tiempo se han quedado rezagadas al olvido. Ecuador es un país situado en el noreste de América del Sur, con una superficie de 283 561 km², ubicado sobre la línea equinoccial y la cadena montañosa de los Andes o cordillera de los Andes, su división territorial lo conforman veinte y cuatro provincias divididas en regiones; sierra, insular, costa y amazonia, las cuales se dividen en cantones, que a su vez se subdividen en parroquias según la Enciclopedia de Ecuador. La provincia de Azuay se encuentra en la región sierra con una extensión de 8639 km² y una población de 662.109 habitantes. La capital de Azuay es la ciudad de Cuenca que cuenta con una ubicación privilegiada, limita con provincias de la costa y sierra, su temperatura oscila desde los 16° a 35° centígrados de acuerdo a su ubicación en relación con otras provincias, como consecuencia de su diversidad de climas el desarrollo de la flora y fauna es abundante, convirtiéndose en uno de los cantones con un alto nivel representativo. La ciudad de Cuenca cuenta con más de 4.000 talleres artesanales que elaboran artículos de plata, oro, madera, tejidos y bordados, su artesanía es muy valorada en el mercado

nacional e internacional. Otavalo en cambio es parte de la provincia de Imbabura que pertenece a la región andina, es una de las ciudades con más población indígena del Ecuador, es famosa por la fabricación de tejidos de lana, algodón y su excelencia en manufacturas de cuero, aunque en la actualidad se utilizan fibras de ciudades cercanas (Avilés, 2012).

La ciudad de Agato es una de las ciudades donde la influencia de los conquistadores españoles no tuvo efecto, por lo que sus costumbres ancestrales se mantienen de manera pura y autóctona. Gualaceo cuenta con una temperatura aproximada de 17° centígrados al estar localizado en una zona considerada como valle subtropical en la provincia de Cuenca, la ciudad es conocida como “el jardín del Azuay” debido a que la mayoría de las plantas existen en gran proporción debido a que el suelo es uno de los más fértiles dentro de la ciudad de Cuenca.

Gualaceo, Agato se encuentran en una zona donde su temperatura oscila en los 10 °C y 28 °C, donde se puede encontrar las dos estaciones muy definidas: seca y húmeda. Al tener este clima se presenta una variedad muy amplia de materiales para teñir y elaborar los hilados.

Gualaceo proviene del vocablo cañarí gualasseo, que se deriva de gual, que significa Guacamaya. Cuenta la historia que después de salvarse de un gran diluvio, los hermanos Antaorrapangui y Cusicayo fueron recibidos en su hogar por dos aves de esta especie, convertidas en mujeres por la gracia del Dios Viracocha. El primero de los hombres murió y el segundo se casó con la una damicela, y tomó de concubina a la otra; procediendo de ellos la descendencia y después de muertos, de sus cuerpos y almas los ríos y valles que hasta hoy embellecen a este pueblo azuayo. Otros historiadores relacionen el término Gualaceo, con Lugar donde duerme el río. (Mina, 2013. p.8).

La manufactura artesanal es practicada por la mayoría de los pobladores de la región, uno de sus recursos de mayor ingreso económico es la tejeduría en telar de cintura, método que aprendieron de sus padres y que ha sido transmitido de generación en generación. Una tela hecha de forma artesanal requiere ciertos cuidados, porque su construcción se realiza de una manera diferente a la industrial. Los tejidos de las

ciudades Gualaceo (Provincia del Azuay), y Agato (Provincia de Imbabura) pertenecientes a Ecuador, serán modelos de estudio para la aplicación de la sastrería, un arte que implica perfección en sus acabado y terminaciones puramente realizadas a mano, para luego introducirlas al mercado internacional.

Se ilustrarán algunas figuras usadas por los aborígenes de estos dos pueblos, para realizar un análisis comparativo que sirva con referencia para futuras investigaciones usadas en estos pueblos, análisis se partirá del estudio iconográfico de las fajas que usan las mujeres aborígenes de las regiones.

Para tomar como referencia el análisis que se realizó a partir de la imagen incaica, se podrá aplica criterios de dualidades, simetrías y repetición. (Ver figura 8: A la izquierda la imagen de Gualaceo y la derecha la imagen de Agato.)

Los iconos más usados por estas regiones es el camino del inca, las serpientes, las llamas, el cóndor, el pico de cóndor y a las mujeres incas.

La siguiente imagen de la izquierda corresponde a la ciudad de Gualaceo mientras que la que está dispuesta en la derecha proviene de la población de Agato.

En estos iconos se pueden identificar las dualidades que se mostraron en la imagen incaica analizada antes. Si se identifica el eje central de las figuras se denotar el desdoblamiento de las imágenes. En la actualidad el significado de muchas de las figuras no son claras y se debe a que durante generación fueron transmitidas de generación en generación pero en los últimos años con los avances tecnológicos se han ido olvidado. (Ver Figura 10: A la izquierda la imagen de Gualaceo y la derecha la imagen de Agato, p.98)

Después de realizar una breve análisis sobre los criterios principales que se aplicar en la iconografía de los pueblos de Agato y Gualaceo. El análisis realizado en este capítulo nos ayudará a plantear la colección inspirada en los principios de dualidad usada por los aborígenes

Capítulo 5.- Colección

Este capítulo al ser la última fase del PG se enfoca en el desarrollo de la colección de autor, para ello se toma los conceptos y análisis realizados a lo largo de cada capítulo como fuente de inspiración como; la sastrería tradicional y los tejidos artesanales para lograr una revalorización. Además, se establecerá los puntos más importantes que se utilizarán en la colección como; el tipo de silueta, la moldería, el telar, los métodos de que se pueden aplicar para facilitar el corte y por último un punto importante es la elección de algunos tintes naturales y la paleta de color.

A partir del análisis y lineamientos detallados en el capítulo anterior sobre la iconografía textil se aplicará el mismo estudio en otras figuras utilizadas en las regiones de Agato y Gualaceo.

A continuación se definirán los aspectos necesarios para la creación de una colección y luego se procederá al planteo de la moldería, de esta manera se podrá definir los diseños y tejidos usados en cada pieza, que serán modificados de acuerdo a la función que vayan a cumplir.

5.1 Fundamentos de la propuesta

La propuesta de crear una colección que combine saberes ancestrales de las poblaciones aborígenes de Agato y Gualaceo con otro como el arte sartorial, emerge de la situación actual de diferenciarse de los fenómenos de masa y como medio para revalorizar conocimientos que con el tiempo han desaparecido. Además se desea que la colección forme un lazo sentimental con el individuo.

En el primer capítulo se estableció que el diseño de autor es un movimiento que genera nuevas propuestas y que transmite un mensaje en particular, en este caso será la revalorización del arte sartorial y tejido autóctono como idea rectora.

La acogida que se pretende con la colección se basa en el cambio de la sociedad actual con respecto al pensamiento ecológico, debido al uso desmedido de las empresas por usar

químicos que ha provocado un cambio negativo que se refleja en los acontecimientos climáticos suscitados últimamente e incluso en algunos problemas de salud como alergias.

Con relación a la revalorización del trabajo artesanal cabe destacar que la preservación de estas artes permite que se incluya a los aborígenes en sociedades globalizadas de forma controlada para que su legado rico en iconografía se preserve.

A continuación se presentará la colección que tiene como filosofía es crear prendas únicas con conciencia social y mantener el control de calidad.

5.1 Inspiración de la colección

La inspiración de la colección como se mencionó a lo largo del PG es la sastrería tradicional y el uso de los saberes aborígenes. La elección del tema que inspira el PG es un análisis sobre las diferentes tipologías y sobre todo la procedencia de algunos materiales usados por los antepasados, sus colores, la iconografía, la lana e incluso su proceso de cultivo y obtención de la materia prima.

Los aborígenes de los pueblo de Agato y Gualaceo en Ecuador, representan comunidades con pocos habitantes que se podría considerar como una debilidad con respecto a su progreso, la idea del PG es ayudarlos a integrarse y que se valore su conocimiento, ya que muchos de los habitantes son longevos y su conocimiento puede llegar a desaparecer, al poder seguir transmitiéndolo de generación en generación.

Una de las razones de su importancia radica en que son los únicos que se encargan de darle textura a sus tejidos, inspiran nuevas formas y sobre todo conservan algunos iconos propios de su cultura, son ellos quienes proponen nuevos tejidos y lo plasman por medio del uso de color.

La paleta que se utiliza en el proyecto se componen de: colores tierra, blancos, azules, violetas, crudos, ocre, negros que provienen de la propia naturaleza, y mediante varios teñidos se logrará el color deseado, para ello se usa la información analizada en el

subcapítulo titulado *Procesos de tinción* donde se detalla de donde proviene cada color y también el método de nudos, que consistía en anudar la parte que no se quiere teñir.

Con respecto al diseño se realizarán cinco conjuntos compuestos de chaquetas, chalecos, pantalones, blusas y faldas como variante del pantalón.

Para las primeras pieles o prendas exteriores se utilizará los colores marrones, violeta azulado y blancos como signo de representación de las dos culturas aborígenes nombradas en el PG, otra opción de colores es la mezcla de tonos rojizos, camell y caobas, estas mezclas se realizarán con los aborígenes, ya que se pretende trabajar conjuntamente con el artesano.

La colección que se presenta a continuación enlaza los puntos básicos de una prenda con diseño de autor; la versatilidad, la funcionalidad, la originalidad y el costo razonable que se merece el consumidor, el diseñador y los artesanos. (Ver figura 9. Panel conceptual en cuerpo C, p. 6)

5.2 Desarrollo del diseño

En el capítulo dos se realizó un breve relevamiento sobre la vestimenta de la mujer y se llegó a la conclusión que en aquella época la incomodidad no importaba, su fin era mostrar la silueta para sobresalir ante los demás. En el desarrollo de la colección se deberá tener en cuenta que la silueta que se busca es la masculina, prendas que destaque a la mujer pero conservando un estilo andrógono.

Aunque se desea una silueta masculina recta, se desea resaltar la parte femenina con recortes para crear recursos visuales que estilicen la figura. Estos recortes se aplicaran en los sacos sastres, pantalón, camisa y falda.

La articulación que se utilice en este trabajo definirá la calidad del producto para ello se utilizarán las costuras principales usadas en la sastrería artesanal.

Otro recurso que se utilizara para evitar que la tela se *deshilache* es usar varios tejidos mandados a hacer con las medidas de las piezas de la tipología a crear, para luego

marcar el molde, superponer las piezas y coser por las costuras principales, para luego recortar de esta manera se evita que la pieza pierda hilos, mientras se cose.

Aunque es una técnica básica, resulta de gran importancia para el PG y su creación de tipologías únicas.

Para realizar las uniones de las piezas es importante dejar un centímetro más de lo habitual, que luego se disminuirá cuando las uniones principales estén cosidas, de esta forma no se corre el riesgo que el tejido se deforme. Falbo, A. (Comunicación personal, diciembre del 2011). Para los acabados la utilización de cintas de algodón ayudarán a darle terminaciones prolijas, y como tercera opción de corte para realizar la tipologías se utilizarán los sobrantes de las fibras naturales porque como se mencionó en el capítulo cuatro, los aborígenes utilizaban todas las fibras.

Este procedimiento se realizará con los sobrantes de hilo, para ellos será necesario que se abra y se forme el vellón, para que después solo con agua jabonosa las fibras y una aguja las fibras se acoplen este proceso se llama *afieltrar*.

Todas las opciones mencionadas siguen lineamiento artesanales. La aplicación de las figuras étnicas va ser en lugares estratégicos como cuello mangas, vivos, y forrería.

Como se mencionó en el capítulo cuatro la existencia de varias alternativas de textil facilita la producción de la colección, por ejemplo para la creación de las tipologías se utilizarán la lana de camélido, algodón, lanas de ovejas, pero hay que considerar que aún se utilizarán algunos avíos y éntrelas que se encuentran en el mercado. La iconografía utilizada en este proceso serán los principios geométricos de las poblaciones indígenas.

5.3.1 Simbología de la colección

La simbología utilizada en el proyecto como se mencionó corresponde a ideologías basadas en la dualidad y complementariedad, los mismo que se ven representados en los tejidos.

Después del análisis realizado con una imagen típica de los pobladores de Agatos se puede generalizar con los iconos desde una perspectiva basada en los espacios y sus subdivisiones.

El significado de los iconos usados por estas comunidades como se mencionó en muchos de los casos se perdió, mientras que otros se conservaron, para el proyecto se tomaran con iconos principales; el camino del inca, las líneas quebradas, el pico de cóndor y la línea quebrada.

La figura 5, se presentan varios elementos dentro de la simbología Incaica como el camino del inca, esta figura se formó por la repetición de rombos que responden a un lineamiento basado en la unión de los incas desde una visión de sociedad organizada. (Ver Figura 5. Esquema geométrico de proporciones aplicado en figuras de Gualaceo, p.98). Las escaleras que se forman entre los rombos corresponden a la unión de la tierra y el cielo, lo que transmitía la adoración que tenían a su madre tierra pues era ella quien les proveía todos los recursos para vivir.

Se hace referencia al camino del inca pues es el recurso más utilizado en ponchos, fajas y mantas por las comunidades de Agato y Gualaceo. No se puede establecer los colores de cada imagen, porque esto dependía del estado de ánimo de las mujeres que lo tejían, si están tristes usaban una paleta fría o monocromática y si estaban contentas hacían uso de todos los colores que tenían.

En la figura 6, se puede apreciar como interviene el sistema de dualidad, donde prevalece la repetición consecutiva de una figura dispuesta en dos sentidos. (Ver figura 6. A la izquierda la imagen de Gualaceo y la derecha la imagen de Agato, p.98)

En la figura 6, se hace referencia a la representación indígena de la mujer y la relación con el cóndor como un ave sagrada. Se consideraba al cóndor como un animal sagrado porque era signo de fertilidad, los aborígenes de Gualaceo decían que cuando el cóndor movía sus alas, hacía que las nubes se unieran para que lloviera y fertilizara sus tierras.

Además en esta figura se puede apreciar al cóndor y al triángulo como representación de la fuerza de los tres mundos, el de arriba, el de abajo y este mundo.

Al realizar todo el trabajo artesanal se garantiza la pureza de los indumentos, la lana, el algodón y el lino serán los protagonistas de los sacos sastres.

Con respecto a la moldería y el diseño se tratará de hacer pocos recortes para mantener en la identidad de la sastrería.

Después de realizar este relevamiento sobre las figuras que se usan en PG se puede decir que la relación que existía entre la tierra y los aborígenes de Gualaceo y Agato va a poder plasmados en los diseños con contenido sastrero. Se dice que la moldería que se trabajará también cumple ese principio de repetición y un eje imaginario.

5.4 Colección

La colección se representará por medio de Geométrales ya que servirá como herramienta para entender el diseño sin perder su esencia, porque los geométrales son los únicos que representan en forma exacta las proporciones que tiene un objeto, dado que el figurín es una representación estilizada del diseño que al proyectarlas en la realidad se pueden deformarse.

Para iniciar el proceso primero se diseñará el saco sastrero corte hombre (ver: imagen 4 saco 1 en el cuerpo C, p. 6), para este diseño no importará el recorte ya que se utilizará un molde de saco básico, el elemento aborígen se lo realizará por medio de la utilización del tejido, se utilizará principalmente la lana de oveja teñida con un color bordo con la que se obtendrá por medio del tinte de cochinilla para crear un color rústico que se adapte al textil y a la tipología este teñido se realizará durante media hora para que tome color.

La espalda del saco tendrá el tajo tradicional de forma escondida para que no se note, de esta manera el cliente tendrá mayor movilidad.

Para el diseño del segundo sastrero (ver: imagen 5 saco sastrero 2 en cuerpo C, p.6), en este diseño se utiliza el recurso del recorte doble en la parte delantera y la espalda, se realiza estos recorte para facilitar la moldería que se plasme en el tejido de algodón, la tela con el icono del camino del inca se utilizara en la mitad de los recortes delantero, el fin es seguir con el lineamiento de dualidad y ordenamiento agrícola. Como método para evitar que el tejido se deshilache primero, se realiza los moldes y se tiza en el tejido con los 2,5 centímetros más para la costura, luego de tener los moldes en el tejido se procederá a coser y después se aplicará la técnica de afieltrado parcial para que el sobrante de tela de una de forma parcial para cortar el sobrante. Las pinzas deberán ser abiertas y aplicar la misma técnica de afieltrado.

Para la colección la autora presenta quince prendas entre las que se puede encontrar sacos, camisas, pantalones y faldas. Dichas prendas se realizan cuando el tejido ya tendrá las figuras deseadas y su teñido este realizado en su totalidad.

Los colores que comprenden esta colección serán colores oscuros y pasteles, porque serán realizados con frutos y hojas por lo tanto no se pueden obtener colores brillantes.

Mientras que la materia prima a utilizar es el algodón en distintos grosores.

A continuación se detallarán las prendas principales, ya que el mismo procedimiento se realizará en todas las tipologías. La falda 1 (Ver figura 13, en cuerpo C, p.10), presenta un corte de falda recta con cintura alta, se recurre al recorte en forma oblicua para que la figura de la mujer que utilice el indumento no se pierda, ya que los cortes se basan en la sastrería masculina.

El textil usado en esta falda es la lana de oveja, para lo cual se deberá especificar al artesano que el hilado debe ser de fibra fina. Para su construcción se mandará a realizar tejidos con las medidas de la falda para que se realice la misma técnica pueda tizar, coser, que consistía en tizar, coser, cortar y darle las terminaciones.

Para el diseño de la falda 2 (Ver figura 13, en cuerpo C, p.10), se utilizará el corte tubo, tiene un recorte en la parte frontal donde se ubicará el tejido con del camino del inca con

las lagunas en forma de círculo. Para la moldería y su costura se seguirán los procedimientos explicados en la figura de saco sastre 2. Mientras que para el teñido se utilizara la arcilla.

El diseño de la camisa 1 (Ver figura 23, en cuerpo C, p.20), este diseño presenta el patrón básico de una camisa de hombre, sin pinzas y solo con un bolsillo ubicado a la altura del corazón, el cuello utilizado corresponde a la camisa de vestir. La incorporación del tejido se lo hará en piezas específicas con el bolsillo y el pie de cuello. La figura a presentar es el la mujer con el cóndor. El color de la camisa será blanco.

La camisa 2 (ver figura 25, en cuerpo C, p.22), este diseño tendrá un cuello básico y un recorte en la pechera. Este recorte se los hace para darle mayor movilidad porque su corte es una curva en ambos lados del pecho, los moldes serán simétricos. El tejido a utilizar es el algodón y su color será blanco.

En chaleco (Ver figura 14 en cuerpo C, p.11), este diseño se presenta como una modificación al chaleco básico, tiene do bolsillos delanteros y en la espalda las sisas serán muy pronunciadas en forma de medio círculo, el color es un verde oscuro que se lo obtendrá por medio de las hojas de nogal, para ello se necesitara sumergir los hilos media hora ya que el tejido es la lana de oveja.

El pantalón (Ver figura 33 en cuerpo C, p.30), es de corte sastre recto, en el que se ha dividido la pinza delantera en dos para distribuirla y que quede un tejido abultado. El color usado en este pantalón es un marrón claro que será obtenido por medio de la tintura de arcilla y un periodo de fermentación. En la cintura se colocara la iconografía del cóndor como símbolo de divinidad.

Mientras que los sacos se realizaran de un solo tono con detalles de iconografía en lugares estratégicos para que no recarguen el diseño, ya que lo principal es conservar la sastrería tradicional.

Cada diseño presentado en la colección, está dirigido a la anatomía de la mujer, aunque sus cortes sean masculinos por medio de las pinzas se podrá adaptar a la mujer. Para su confección es indispensable que el diseñador acompañe siempre el proceso.

Conclusión

Durante la construcción de este Proyecto de Graduación se llegaron a múltiples conclusiones que se relacionan entre sí, dicho resultado se logró mediante las investigaciones y análisis sobre temas que influyen directamente en la temática estudiada. Por lo tanto, el caudal de conocimientos adquiridos en la construcción del PG y sus conclusiones parciales de cada capítulo se entrelazaron para presentar una propuesta que responde a una necesidad real y que representa un aporte importante para los profesionales del rubro e incluso para la reivindicación social de pueblo marginales.

Asimismo, se reflexionó sobre la influencia de diferentes disciplinas que actúan e influyen entre sí y que forman un verdadero quiebre en los prejuicios instaurados en la sociedad porque por medio de su intervención se puede realizar una revalorización de saberes ancestrales que en la actualidad representan una evolución social que se transmite por medio de la vestimenta.

Además, por medio del PG se reflexionó sobre los cambios que transformaron a la sastrería y su influencia en la sociedad, asociándolo a la intervención de diseño de autor, ya que los dos movimientos claves fue mostrar un nueva propuesta innovadora que marcó un antes y un después en la sociedad. Es decir, el uso de la sastrería tradicional en las mujeres fue un cambio radical que traspaso los estándares sociales para convertirse en verdaderos problemas de salud y con respecto al diseño de autor, el permitirles mostrar un nueva propuesta que no solo se basara en algo estético sino en la trasmisión de un mensaje que implicaba a producción artesanal con identidad nacional como valor simbólico.

Durante el trayecto del PG se hizo énfasis en considerar la sastrería y la producción artesanal como arte, porque si bien hay diferencias en los campos la intervención del diseñador de autor genera un objeto, que tiene un valor simbólico y un valor monetario

que luego se refleja en el valor del mercado. Es decir, el diseñador de autor de este PG por medio de la intervención artesanal de los aborígenes genera un bien cultural incapaz de ser medido en términos monetarios, porque si nos enfocamos en objetivo principal que es la revalorización de los saberes de las comunidades de Agato y Gualaceo, el valor monetario sobre pasa la idea de recuperar un saber que se tramite de generación en generación de forma oral que con el tiempo puede perderse como ha ocurrido con otras comunidades.

Esta comparación con el arte fue tomada desde este punto de vista del valor a un obra de arte con respecto al mercado y sobre todo por lo que significa como un bien cultural, la revalorización de saberes ancestrales. Cabe recalcar que la cultura de los aborígenes de Agato y Gualaceo va más allá de ese proceso figurativo que se muestran en sus objetos, sino constituyen elementos fundamentales para comprender su cultura, la misma que fue construida con bases marcadas por los incas, por lo tanto es tratar de comprender los ideales de nuestros antepasados.

Sistema que tuvo éxito y dio inicio a la creación textil incaica que se distribuyó en la mayoría de países de Latinoamérica y que en la actualidad representa un valor ancestral rico en historia.

Durante el transcurso de los años la burguesía vio a las clases sociales bajas de forma despectiva justamente por tener un pasado indígena basado en el sufrimiento y el sometimiento de su clase social. Por esta razón las indígenas a través de los años han cambiado su actividad artesanal porque su trabajo no es aceptado y muy pocas personas valoran en esfuerzo, la dedicación que ponen en cada trabajo.

Sin embargo, el esfuerzo realizado por las poblaciones indígenas y la implementación de proyectos entorno a la recuperación de cultura logrará realizar un cambio social si bien comparado con la cantidad de sectores a los que se debe ayudar en pequeña, los cambios a gran escala empiezan con pequeñas iniciativas. Porque descubrir la inmensa capacidad creativa de los nativos, su conocimiento del color, de materiales que provienen

de la naturales y armonía de las formas que utilizan, crean verdaderas obras de arte que tienen como inspiración en la naturaleza y sobre todo en sus propias vivencias, por esta razón que permitir que las comunidades intervengan es dar un paso contra la discriminación social.

En el PG también se mostró que hay poca información sobre la iconografía de diversas culturas por ende el análisis que se realizó y su posterior su difusión, servirán como como un canal que tiene como foco el traje sastre y su fusión de saberes que sobrepasa todo tipo de fronteras. Y que por medio de esta unión de saberes ancestrales se puede utilizar en su totalidad la materia prima, que en producciones en masa se desecha provocando un gran impacto en el medio ambiente.

Si bien la construcción en telar, la intervención del sastre y la utilización de los sobrantes de fibras que resultan en la fabricación artesanal del hilo por medio de la técnica de afieltrado aportan un valor agregado y por lo tanto cultural.

Por lo tanto, el poder de reivindicar a las culturas depende de la sociedad, por esta razón el único camino para construir la identidad que tanto se busca en las prendas de indumentaria dependerá de la difusión que realicen los diseñadores de autor sobre sus productos y las acciones que realicen para lograr este cambio.

Los aporte del PG fueron implementar varios métodos utilizados por separado, para concientizar acerca de los beneficios tanto social como personales a nivel creativo y cultural, demostrando que el mercado está en creciente evolución; y que cada vez demandan propuestas diferentes. Como resultado se obtuvo una fusión de tipologías en las que se incorporaron símbolos, por medio del tejido y de la construcción de la sastrería.

Cabe recalcar, que para alcanzar el objetivo principal fue necesario realizar un estudio sobre la iconografía y sus representaciones asociadas con la naturaleza. Para luego pasar estos recursos a los diseños.

Para finalizar, la cultura indígena establece una estrecha relación hombre-tierra y todas sus actividades están regidas o al menos participan de esta filosofía. Las expresiones artísticas no son la excepción, todo lo contrario, la expresión más pura de su cultura y sensibilidad.

Se espera que el presente escrito pueda ser tomado en consideración para futuras propuestas relacionadas con la construcción de identidad por medio de la identificación de los ancestros y que continúe generando proyectos no solo en el ámbito textil, sino también en otras áreas donde interviene el proceso creativo y la inclusión social.

Lista de Referencias bibliográficas

- Acelga, J. (1580). *Libro de geometría, Practica y Trança*. España. Disponible en: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=1096539.xml&dvs=1399323454706~507&locale=es_ES&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4
- Acosta, M. (1952). *Las fibras y las lanas vegetales en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Chávez, N. (2005). *La imagen corporativa*. Teoría y práctica de la identificación institucional. Barcelona: *Gustavo G*
- Chunman Lo, D (2011). *Patronaje*. Barcelona: Blume.
- Deslandres, Y. (1998). *El traje, imagen del hombre*. España : Albín Michel.
- Doria, P. (2012). *Consideraciones sobre moda, estilo y tendencia*. . *Bueno Aires: Universidad de Palermo*. Cuaderno 42. Facultad de Diseño y Comunicación. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=270&id_articulo=6490.
- Franco, R. y Di Filippo, A. (1999). *Las dimensiones sociales de la integración regional en América latina*. Santiago de Chile: Publicación de las Naciones Unidas. Disponible en: <http://socinfo.eclac.org/publicaciones/xml/9/5039/lcg2029e.pdf>
- Frederiksen, Ninette. (1982). *Manual de Tejeduría*. España: Serbal
- González E. (2005). *Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano*. Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=9350&id_libro=462
- Hollen N. Sanddler, J. Langford, A. L. (1997). *Introducción a los Textiles*. México: Limusa
- Hopkins, J. (2011). *Ropa de Hombre*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jaramillo, H. (1998). *Motivos decorativos tradicionales de los tejidos de Imbabura*. Ecuador: Nuestra América.
- López, C (2011). *El arte de diseñar una prenda*. Observatorio Latinoamericano de Diseño. Facultad de Diseño y comunicación Buenos Aires: Universidad de Palermo. Recuperado el 08/07/2012. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=271&id_articulo=6562
- López, C (2012). *Las vivencias del taller de sastrería: la cuna de la artesanía: Rescate patrimonial del oficio sartorial: relevamiento de los métodos de corte*. Observatorio Latinoamericano de Diseño. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Recuperado el 03/06/2012. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/congreso_latinoamericano/observatorio_investigacion/archivos_observatorio/172.pdf

- Mina, H. (2013). Las orquídeas. Revista cultural y turística de los ecuatorianos y el mundo. Ecuador: Fundación EC. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/139579135/Revista-Ecuador-Especial-Gualaceo>
- Mussuto, G. (2007). *Diseño no es moda y la moda no es diseño de indumentaria: una mirada contrastiva*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseno/pdf/tesis.completas/26%20Mussuto.pdf
- Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñador*. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta. Buenos Aires: Paidós.
- Sánchez, J. (1995). *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Ecuador: IADAP.
- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Saulquin, S. (2010). *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires: Paidós.
- Squicciarino, N (1990). *El vestido habla: Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra.
- Suárez, E. (1981). *Método Suarez: teórico- práctico de corte y confección*. Ecuador: Nueva América.
- Suárez, M. (2013). *Guía para un diseñador de autor*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1671
- Wong, W. (1995). *Fundamentos del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Bibliografía

- Acelga, J. (1580). *Libro de geometría, Practica y Trança*. España: Disponible en: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=1096539.xml&dvs=1399323454706~507&locale=es_ES&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4
- Acosta, M. (1952). *Las fibras y las lanas vegetales en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Chávez, N. (2005). *La imagen corporativa. Barcelona*. Teoría y práctica de la identificación institucional. Editorial: Gustavo Gí
- Chunman Lo, D (2011). *Patronaje*. Barcelona: Blume.
- Del Puerto, V. (2013). *Entre el diseño y la producción textil*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1720.pdf.
- Deslandres, Y. (1998). *El traje, imagen del hombre. España*. Editorial: Albín Michel.
- Doria, P. (2012). *Consideraciones sobre moda, estilo y tendencia*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Cuaderno 42. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=270&id_articulo=6490.
- Franco, R. y Di Filippo, A. (1999). *Las dimensiones sociales de la integración regional en América latina*. Santiago de Chile: Publicación de las Naciones Unidas. Disponible en: <http://socinfo.eclac.org/publicaciones/xml/9/5039/lcg2029e.pdf>
- Frederiksen, Ninette. (1982). *Manual de Tejeduría*. España: Serbal.
- González E. (2005). *Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano*. Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=9350&id_libro=462
- Hollen N. Sanddler, J. Langford, A. L. (1997). *Introducción a los Textiles*. México: Limusa
- Hopkins, J. (2011). *Ropa de Hombre*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Jaramillo, H. (1998). *Motivos decorativos tradicionales de los tejidos de Imbabura*. Ecuador: Nuestra América.
- López, C (2011). *El arte de diseñar una prenda*. Observatorio Latinoamericano de Diseño, Universidad de Palermo. Recuperado el 08/07/2012. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=271&id_articulo=6562

- López, C (2012). *Las vivencias del taller de sastrería: la cuna de la artesanía: Rescate patrimonial del oficio sartorial: relevamiento de los métodos de corte*. Observatorio Latinoamericano de Diseño, Universidad de Palermo. Recuperado el 03/06/2012. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/congreso_latinoamericano/observatorio_investigacion/archivos_observatorio/172.pdf
- Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñador. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aire: Paidós.
- Sanagua, M. (2012). *El diseño de autor como generador de innovación*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1237.pdf
- Sánchez Praga, J. (1995). *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Ecuador: IADAP.
- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Saulquin, S. (2010). *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires: Paidós.
- Squicciarino, N (1990). *El vestido habla: Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra.
- Suárez, E. (1981). *Método Suárez: teórico- práctico de corte y confección*. Ecuador: Nueva América.
- Suárez, M. (2013). *Guía para un diseñador de autor*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyecto_graduación/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1671
- Wong, W. (1995). *Fundamentos del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Figuras



Figura 1: Tipos de solapas en los sacos sastre. Fuente: elaboración propia.

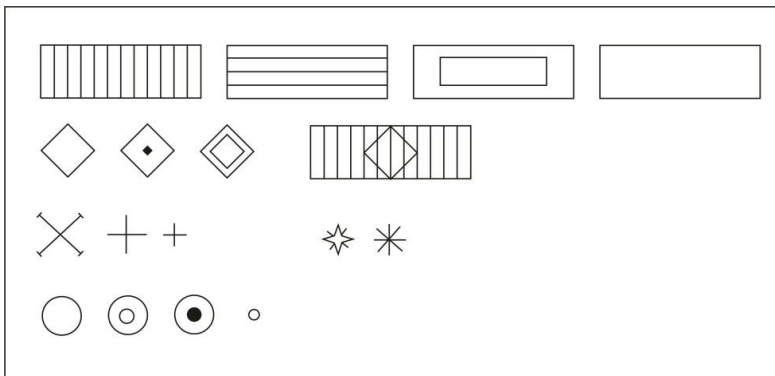


Figura 2: Iconografía geométrica utilizada por los pueblos incas. Fuente: Elaboración propia.

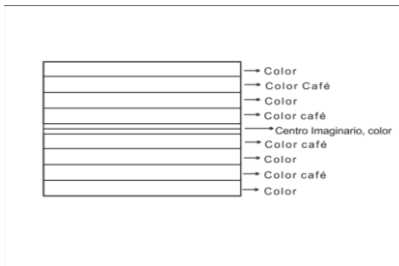


Figura 3: Composición del tejido (derecha). Fuente: elaboración propia.

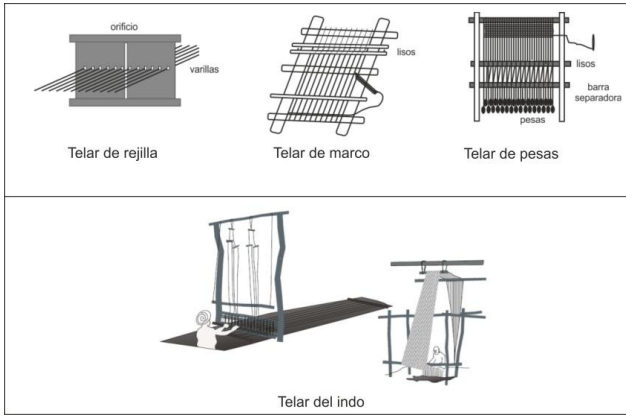


Figura 4: Tipos de telares ancestrales; rejilla, de marco, y pesas. (Imagen superior). Fuente: elaboración propia
Telar de indio. (Imagen inferior). Fuente: Federiksen, 1989.

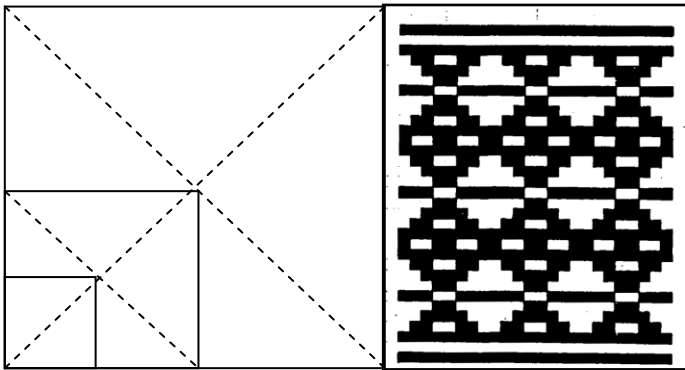


Figura 5. Esquema geométrico de proporciones aplicado en figuras de Gualaceo. Fuente: Sánchez, J. (1995).
Textos textiles en la tradición cultural andina. Ecuador: IADAP.

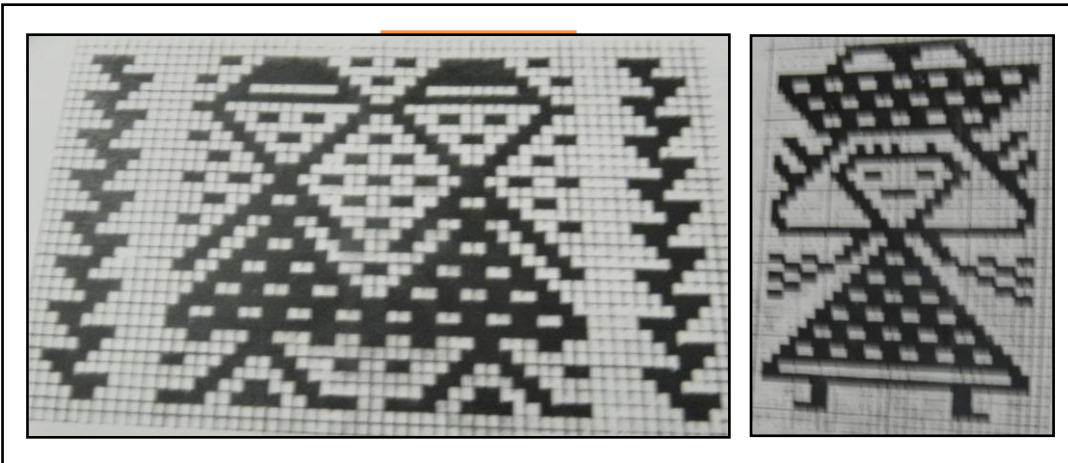


Figura 6. A la izquierda la imagen de Gualaceo y la derecha la imagen de Agato. Fuente: Jaramillo, H. (1998).
Motivos decorativos tradicionales en los tejidos de Imbabura. Quito: Nuestra América.