

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

El Valor de lo autóctono
Resignificación Cultural Inca

Antonela Oyhanarte
Cuerpo B del PG
18/12/2015
Diseño Textil e Indumentaria
Creación y Expresión
Diseño y Producción de objetos, espacios e imágenes

Índice

Introducción	3
Capítulo 1. Diseño, identidad y resignificación conceptual	13
1.1. Diseño: resignificación.....	13
1.2. Influencia de la resignificación en la moda actual: consumo.....	14
1.3. Diseño de indumentaria con identidad.....	16
1.3.1. Identidad nacional.....	17
1.3.2. Identidad cosmopolita: globalización.....	19
1.4. Valor nacional en marcas actuales:	
1.4.1. Santos Liendro.....	21
1.4.2. Esta Sagrada Identidad.....	22
Capítulo 2. Textil Andino: ícono simbólico de identidad	25
2.1. Composición del textil andino.....	25
2.1.1. Clasificación de materia prima.....	26
2.2. Técnicas textiles: procesos de producción.....	29
2.2.1. Clasificación de tejidos.....	32
2.3. Procesos de hilatura: teñido.....	33
2.4. Simbología y lenguaje.....	36
2.4.1. Valor e importancia del textil autóctono.....	38
Capítulo 3. Cultura Inca y mitología. Noroeste Argentino	40
3.1. Costumbres y tradiciones: arte inca.....	43
3.2. Dioses y mitología.....	45
3.3. Geografía Sagrada.....	47
3.3.1. Rituales y ofrendas.....	48
3.5. Chacana: Secretos.....	53
3.6. Identidad Inca: whipala.....	54
Capítulo 4. Indumentaria Inca, iconografía: sentido técnico y espiritual	60
4.1. Vestimenta tradicional.....	60
4.1.1. Vestimenta femenina.....	61
4.1.2. Vestimenta masculina.....	63
4.2. Acabados: Significados.....	65

4.3. Estética y colorimetría.....	67
4.4. Iconografía autóctona Significado simbólico y espiritual.....	72
Capítulo 5. Propuesta de Diseño: Resignificación cultural.....	73
5.1. Estrategia: concepto e inspiración.....	74
5.2. Proceso de creación: Desarrollo.....	76
5.3. Resignificación de la iconográfica Inca mediante el diseño.....	79
5.4. Propuestas creativas.....	80
Conclusiones.....	84
Listado de referencias Bibliográficas.....	88
Bibliografía.....	92

Introducción

El presente Proyecto de Graduación titulado *El valor de lo autóctono. Resignificación cultural Inca*, tiene la finalidad de lograr una resignificación conceptual de la cultura Inca, específicamente de los asentados en el noroeste argentino, mediante el análisis de su indumentaria, sus simbologías y su alto valor espiritual, con el fin de diseñar prendas para lograr de esta manera encontrar el camino para comprender un legado no teórico, pero si visible, en cuanto a sus imágenes y al peso mítico de las mismas; rescatar la iconografía autóctona entendiendo su significado e incluyéndola en prendas modernas y creando también consciencia de su valor. Se analiza la indumentaria y la importancia de sus tejidos, ya que tienen una tradición milenaria en el mundo andino, debido a que sirvieron no sólo como vestimenta sino como elemento de identidad, comunicación e intercambio, además, como ofrenda para los dioses.

Los pueblos ancestrales, reflejan a través de sus símbolos y sus dioses, el ímpetu y el vigor de su historia, por esto, con esta investigación, se buscará reflejar la sabiduría milenaria necesaria para comprender a los pueblos y mitologías Incas.

El problema encontrado, es que en la actualidad, la indumentaria se encuentra vacía de raíces, de sentimientos y valores puros, hay una pérdida del valor espiritual; sólo se trata de producir y de consumir masivamente, en base a modas cortas y pasajeras o a decisiones estéticas estrictamente superficiales, muy alejadas de lo que estos pueblos originarios quisieron reflejar con sus legados en cuanto a ese deseo constante de conectarse con algo mucho más profundo. La moda actual responde a deseos que la sociedad misma impone, y que la moda ofrece de forma arrasadora, tomando como inspiración en la mayoría de los casos diseños o marcas internacionales, surgiendo de este acto prendas vacías de valores nacionales. El arte en sí, y todo lo que esta palabra conlleva, disminuye su peso en la sociedad de

hoy, perdiéndose en el tiempo cada vez más esas raíces, debido a la modernidad y a la globalización, que ponen en peligro la continuidad de las culturas ancestrales de los pueblos mencionados.

La problemática responde a la pregunta ¿Cómo el valor visual y espiritual de dichos pueblos originarios, pueden resignificarse para verse reflejados en el ámbito de la moda actual mediante un producto con raíces autóctonas, y que éste genere interés en la sociedad?.

El objetivo general entonces, será diseñar prendas inspiradas en la mitología del poblado en cuestión, resignificando y revalorizando sus simbologías y tomando a sus Dioses e iconografía más sagrada y espiritual, como forma de propagar esta cultura y rescatar el valor nacional en la moda contemporánea argentina.

Los objetivos específicos que se proponen serán analizar aspectos sobre acontecimientos relevantes e históricos del poblado Inca, teniendo en cuenta en que momento surge el dominio de este asentamiento en el noroeste argentino; incursionar de esta manera la indumentaria autóctona y las diferentes técnicas empleadas por esta comunidad; y por último, se pretenderá observar y describir diferentes marcas o diseñadores, que busquen revalorizar y resignificar la cultura de diversos poblados originarios asentados en Argentina, para el mercado actual.

Para poder llevar a cabo objetivo general mencionado antes, se llevarán a cabo entrevistas a diferentes marcas que se valgan de la resignificación cultural como manera de hacer propagar y perdurar en el tiempo algún tipo de aspecto olvidado o descuidado que resulte relevante de alguna civilización étnica argentina; esto se realizará con el fin de poder reflexionar acerca de el desaprovechamiento de elementos culturales y regionales a la hora de diseñar, y cómo puede éste acto, mejorar a la identidad nacional.

El aporte de este Proyecto de Grado será la información que se brindará sobre esta comunidad, relacionada en mayor parte a sus textiles, sus mitologías ancestrales y

su simbología. Sin embargo, también se destacarán otros aspectos de los Incas que son elementales para comprender su naturaleza. Se buscará la resignificación de la mitología Inca y su simbología apelando al diseño de prendas, para otorgarle al mundo de la moda actual, el sentido profundo y mítico de estos pueblos, no sólo desde la mitología sino también desde lo espiritual, obteniendo prendas fundadas en el valor autóctono de los pueblos mencionados del NOA.

El trabajo se enmarca dentro de la categoría de Creación y Expresión, ya que se querrá diseñar indumentaria que resulte novedosa y original, tomando cuestiones significantes acerca del tema abordado resultando así una producción de alta calidad y expresión.

Se categoriza dentro de la línea temática Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes, ya que tras el análisis propiamente dicho, se presentará el diseño de una colección de indumentaria creativa fundada no solo en la resignificación textil sino también apelando a recuperar la importancia nacional en el producto, teniendo en cuenta el elevado sentido de espiritualidad que el tema abordado aporta.

El PG, se relaciona con las asignaturas Técnicas de Producción uno y dos, en las cuales se analizaron diversos temas acerca de las características, propiedades y tipos de textiles existentes, su obtención y los procesos productivos, entre otras cosas.

A fin de plantear el estado en cuestión del tema, se hizo una investigación sobre los recursos académicos e información referidos a Mitología y textilería andina; la búsqueda, se orientó inicialmente a ubicar y consultar investigaciones, maestrías o tesis, desde el área del Diseño de Indumentaria o relacionado a la misma dentro o fuera de la Universidad de Palermo.

Dentro de esta última, resulta pertinente referirse al PG de Blaquier (2014), titulado *Pueblo Colla: herencia y tradición. Re significación textil en la Posmodernidad*, en el cual plantea como objeto de estudio a los textiles Collas, cultura situada en el

Noroeste Argentino (NOA). Especialmente aquellos que habitan en la Quebrada de Humahuaca. Por un lado, se investiga esta cultura; su historia y sus costumbres con el fin de rescatar y documentar sus técnicas de tejeduría. Por el otro, se reflexiona acerca del diseño en la era posmoderna y la forma en que se pueden resignificar las técnicas ancestrales de tejeduría para que puedan ser utilizadas en la actualidad.

Otro trabajo muy vinculado a este PG es el de Armanini (2012), titulado *Volviendo a las raíces: las técnicas textiles tradicionales de noroeste argentino y su influencia en el diseño actual*, aborda en profundidad el trabajo textil realizado por los aborígenes del Noroeste Argentino, haciendo hincapié en las técnicas tradicionales tanto de tejido como de teñido utilizadas por los mismos; para esto tomó varias regiones de las provincias de Salta, Catamarca, Tucumán y Santiago del Estero que se destacan por la persistencia del trabajo artesanal, de lo hecho a mano, y por el uso de técnicas de confección ancestrales.

Lapadat (2013) en su PG, *Diseño, cultura y el legado de los pueblos originarios de la Patagonia Norte. Creación de indumentaria regional contemporánea*, plantea el objetivo general como proyecto de diseño de indumentaria tomando en cuenta procesos de diseño de los pobladores originarios de la Patagonia, así como también técnicas de representación, apreciación y significación de los colores, patrones de configuración, entre otros recursos, mediante un accionar comprometido y respetuoso con el medio ambiente.

El proyecto de Ramos (2013), *La pérdida de los tejidos andinos; desvalorización de los tejidos atacameños en el norte de Chile*, expone la problemática que surge del abandono por parte de las nuevas generaciones chilenas de su identidad, y que desencadena en el olvido de los tejidos autóctonos, y de las técnicas de hilado utilizadas por los indígenas chilenos en sus orígenes y que se van enterrando con ellos mismos, sin poder ofrecer ese oficio y legado a las nuevas generaciones. El

objetivo de la alumna fue entonces, heredar esas técnicas ancestrales y volcarlas en el diseño de una colección de accesorios y prendas e introducirlos en el mercado.

Según De Nardis (2011), en el proyecto de graduación titulado *Tucumán. Reflejo de una cultura*, tomando a la ciudad de Tucumán como referente de estudio, analiza sus principales características, sus principales atracciones turísticas, sus culturas indígenas, su situación actual, sus principales atributos, y su público objetivo planteando el rediseño de su identidad visual, y generando propuestas de rediseño del nuevo sistema el cual se ve plasmado en el desarrollo de una nueva marca y de todos los elementos del sistema visual que lo compongan.

El PG *Vestimenta de los pueblos originarios* de la autora Garavilla (2010), intenta dar cuenta de la cultura de Guatemala, eligiendo como principal objetivo su Arte Textil, analizando el simbolismo que aparece representado en sus artesanías textiles, y como descubre en ellas historias y significados que vienen de generación en generación por los mismos indígenas. Se toma esta cultura aborígen precolombina y se le da un nuevo significado y una nueva finalidad; de este modo, la autora toma de toda la vestimenta Guatemalteca, el Huipil, la prenda femenina tradicional de los mayas, y buscó la adaptación y re significación de esta Artesanía textil, modificando la molderia necesaria para transformarla en una prenda usable en la Argentina, a partir de las tendencias actuales.

Un regreso a las raíces. Las técnicas de las Teleras Santiagueñas adaptadas a la moda actual, corresponde a la autoría de Santiago (2013), el cual se centra en las teleras del Noroeste Argentino (NOA), en el estudio de la esencia y las características de sus creaciones artesanales, con el fin de diseñar una colección que busca expresar la mirada de como un diseñador reinterpreta la cultura, y la historia de los antepasados. La investigación busca crear un producto artesanal que refleje y fusione a la mujer actual de la ciudad, con la mujer que pertenece y vive en una comunidad indígena, que se encuentra atada a sus tradiciones y costumbres.

Aconcha Díaz (2010), cuenta en su PG *Pueblos originarios y moda porteña. Variaciones sobre una relación productiva*, la relación que se gesta entre la moda porteña y las producciones textiles de las poblaciones originarias del Noroeste Argentino. En esta búsqueda se observan algunas apropiaciones y acercamientos por parte del diseño de indumentaria porteño al desarrollo artesanal de las comunidades aborígenes argentinas; el objetivo general se centró en indagar y analizar los modos de reapropiación de las técnicas y los gráficos de lo ancestral local y los elementos que pueden fusionarse de manera rentable con moda porteña. La investigación llevada a cabo por Melo (2012), titulada *Futuro: Resignificación del pasado*, responde al análisis del futuro ya previsto, a partir del estudio de las décadas pasadas resignificándolas, con un análisis del mundo de la indumentaria femenina en la moda deseada de ese entonces. La autora busco contradecir el título de su proyecto, creando una colección nueva e innovadora fuera de lo ya previsto he imaginado, generando una colección para futuras generaciones profesionales, ya sea psicólogos, médicos o diseñadores, resolviendo problemáticas en cada ámbito mediante la resignificación del pasado pensando en el futuro, mejorando la calidad de vida de las personas.

Por último, *Revalorización del diseño artesanal. Un estudio acerca de la comercialización de artesanías de moda en la ciudad de Buenos Aires* de la alumna Calzoni (2008), es un proyecto de grado que propone la creación de una línea de carteras artesanales. Analiza el significado y las características generales del diseño artesanal difundido en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y se estudian también diferentes propuestas presentes en el mercado que trabajan basándose en la revalorización de lo artesanal, es decir en productos hechos en casa de manera manual y en todo aquello que apoye la idea de volver a las raíces, a lo propio, a proyectar la identidad del creador a través de sus diseños; el punto en común del mismo con el presente PG, lo encuentro en la finalidad del mismo, que va más allá

de la propuesta de diseño de la línea de carteras artesanales, sino que ambos comparten ese deseo como objetivo primordial de revalorizar lo pasado, y de volver a las raíces.

En relación a los autores que se delimitaron para el marco teórico, en primer lugar a la concepción del lenguaje de Saussure (1979, p.16), “sistema de signos que expresan ideas y, por esa razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. Simplemente es el más importante de dichos sistemas”, en donde el autor describe al lenguaje según su significado y su significante, es decir, hace referencia a la idea de que un determinado conjunto de signos puede ser interpretado de diversas maneras en cuanto a su significante, pero sólo estará compuesto por un solo significado universal; esto se verá relacionado con el concepto de diseño descripto en el primer capítulo, el cual se abordará desde un enfoque acerca de expresión o lenguaje visual, y mediante su vinculación con la resignificación, se obtendrá un nuevo significado, generando una nueva identidad. García Canclini (1995, p.107), quien plantea, “la identidad es una construcción que se relata, en la cual se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o a la independencia lograda enfrentando a los extraños”. Expone una visión sobre la identidad basada en el hecho de que aunque la globalización y las prácticas de la modernidad estén liderando en la actualidad, y que esto provoque identidades múltiples o culturas híbridas como él lo define, las cuales responden a una realidad en la cual deben coexistir inevitablemente culturas étnicas junto a nuevas tecnologías, las prácticas artesanales y primitivas junto a la producción industrial, lo arcaico junto a lo contemporáneo, y lo local junto a lo extranjero; lo nacional sigue existiendo.

Las naciones y las etnias siguen existiendo. Están dejando de ser para las mayorías las principales productoras de cohesión social. Pero el problema no parece ser el riesgo de que las arrase la globalización, sino entender cómo se

reconstruyen las identidades étnicas, regionales y nacionales en procesos globalizados de segmentación e hibridación cultural (García Canclini, 1995, p.113).

Por otra parte, Giménez (2003, p.2), describe que, “los conceptos de identidad y de cultura son inseparables, por la sencilla razón de que el primero se construye a partir de materiales culturales”, es decir, la identidad nace y se estructura bajo una interacción en donde se reflejan valores, roles, normas, costumbres, y códigos culturales compartidos a través del tiempo en un determinado contexto social. Otro autor que será pertinente para el desarrollo del Proyecto de Graduación es Sonderegger (1997), que aborda el término de identidad desde el punto de vista estético, afirmando que es la consciencia estética, la única con el poder necesario de reinstalar objetos, sentidos, y valoraciones de culturas desaparecidas en un plano de contemporaneidad, para lograr que una cultura perdida u olvidada resulte vigente y que alguien por ende aprenda a observarla. Dicho autor, también abarca términos en base a los principios teóricos del arte visual e iconográfico de los pueblos originarios, tanto como de ideologías míticas, semiológicas y estéticas, los cuales serán abordados en capítulos más avanzados.

El Proyecto de Graduación está organizado en cinco capítulos. El primer capítulo reflexionará acerca del diseño resignificado, identificará el porqué de la implementación de la resignificación o revalorización conceptual y a partir de esto, cómo la industria de la moda se ve influenciada por dichas técnicas. Esto llevará a incursionar acerca del valor nacional en el diseño de moda, si se ha perdido o si aún prevalece, exponiendo los conceptos de identidad nacional e identidad global, y por último, observando y describiendo diferentes pequeñas marcas que utilicen métodos de resignificación como medio de propagar el valor nacional en el diseño. A medida que se avance en el desarrollo del capítulo, se considerará si es necesario hablar de grandes marcas que realizan lo contrario, es decir, que fabriquen productos

inspirados meramente en tendencias internacionales o en aspectos muy alejados de lo regional que puedan llegar a estar provocando una identidad lavada, lo que servirá para realizar una contraposición con aquellas primeras marcas descritas que valoran y fomentan el concepto de identidad nacional en los productos de la moda actual.

El capítulo dos hace referencia a los textiles andinos, su historia, cómo fueron evolucionando. Se explican los diferentes procesos de producción, cómo es el proceso de hilatura y las diferentes técnicas textiles empleadas. Tipos de torsión y sentido, los diferentes tipos de telares de la época. Por otro lado, se hace referencia a la iconografía y a la simbología presente en los tejidos Andinos. Se explican sus significados junto con los colores y su evolución a través de los años, así como su composición sus características, su relación a la semiótica, su lenguaje y simbolismo, la gran importancia, el valor y la huella que han dejado estos textiles en el mundo.

El capítulo tres presenta una breve historia de los Incas. Se hace referencia a sus tradiciones, artesanías, su religión, sus festividades, su cosmovisión junto con sus Dioses y mitos más relevantes; además, el significado del diseño mítico de los Incas. Todos estos factores son los que identifican a una cultura y están estrechamente relacionados a sus textiles dado que su historia también está representada en ellos.

El capítulo cuatro abarca todo lo referido a la indumentaria andina, a su estética y sus características, además se nombran las diferentes tipologías, el significado en cuanto a su valor simbólico, el porqué de su lenguaje y el proceso por el cual interviene cada prenda.

Por último el capítulo cinco, siendo este el destinado a desarrollar y llevar a cabo la propuesta de diseño, de creación y expresión que se se mostrará en el cuerpo C. La idea general será plantear una investigación breve acerca de los conceptos principales que se tomaran para llevar a cabo la propuesta de diseño, junto con la

fuentes de inspiración, fusionando ambas partes para crear así un panel conceptual que pueda reflejar en varias imágenes a la colección que se entregará junto con el análisis teórico correspondiente.

Así mismo, se expondrán las cuestiones más relevantes del pasado Inca que se querrán utilizar para ser resignificadas en prendas contemporáneas, otorgándole a la moda actual esa identidad nacional, y en sí el valor y la esencia del universo originario no solo en las decisiones que se tomarán en relación a colores composición o formas, sino en el aspectos espiritual; para el desarrollo de la colección, se tendrán en cuenta también las tendencias estéticas actuales.

Capítulo 1. Diseño, identidad y resignificación conceptual

En este capítulo se pretende abordar la relación que existe entre diseño y resignificación, y mediante la combinación de ambos, es decir, llevando a la práctica el resignificar mediante el diseño de indumentaria a una cultura u hecho histórico del pasado olvidado o no, y cómo se puede generar y desembocar por ende en una nueva identidad nacional, mediante la revalorización y resignificación de la misma.

1.1. Diseño: resignificación

Cuando se hace referencia al diseño, se define como un proceso que estará destinado a organizar diferentes componentes para crear objetos visuales, cómo forma de expresarse y mediante los cuales se pretenderá dar sentido y significado a algo en particular, es decir, cualquiera sea el diseño, éste, estará destinado a comunicar diferentes mensajes para grupos determinados de destinatarios.

Sassure (1979), expone desde su perspectiva, la composición del lenguaje, el cual se vale de signos lingüísticos, "el signo es una entidad psíquica de dos caras, es la relación de dos elementos íntimamente ligados que se requieren mutuamente donde la imagen acústica tomará el nombre del significante y el concepto el del significado" (p. 19), por lo tanto el diseño, sea cual fuera el ámbito en el que se lo realice, entonces cumplirá la función de ser un lenguaje visual, mediante el cual se va a querer comunicar algo, pero éste será comprendido y decodificado de diversas maneras.

Desde la perspectiva de Sassure anteriormente descripta, el significante, será por lo tanto una interpretación o sensación según quien y en el contexto en el que se lo esté observando, el significante, como el autor lo denomina, estará cargado de sensaciones cognitivas propias de cada ser humano en particular.

Por otro lado, con la resignificación se busca encontrar un nuevo significado y un nuevo sentido a una determinada situación o conducta.

Según Cazau (2010), existen cuatro maneras de resignificar y revalorizar un hecho o situación en cualquier disciplina o ámbito de la vida; para comenzar, la resignificación conceptual del presente en función del pasado, lo que significa poder llegar a darle un nuevo curso a una experiencia actual en base a un acontecimiento ocurrido en el pasado, por ejemplo un hecho histórico.

Resignificar el pasado en función del presente, es decir, lo contrario a lo nombrado anteriormente, se tratará de darle un nuevo sentido al pasado en función de algo ocurrido en el presente.

La resignificación es el equivalente psicoanalítico de los viajes a través del tiempo de la ciencia-ficción, y ambos pueden expresar el deseo del hombre de rehacer algo mal hecho. Tal vez lo repetitivo del síntoma obedezca a volver ilusoriamente al pasado para revolverlo y resolverlo. En el viaje al pasado se modifica físicamente el acontecimiento pretérito, mientras que en la resignificación se lo modifica psicológicamente. (Cazau, 2010, s/p).

En tercer lugar, la resignificación del presente en función del futuro, por último, el hecho contrario que refleja la recrear o revalorizar el futuro en función del presente, como lo puede ser el ejemplo de una persona que acaba de ganar la lotería, y en base a ese hecho, resignifica todos los planes e imágenes que hasta entonces se había imaginado del futuro, creando nuevos sentidos y proyectos de ahí en adelante.

1.2. Influencia de la resignificación en la moda actual: consumo

Como se ha mencionado recientemente, la acción de resignificar se refiere a recrear o reinterpretar un hecho y darle a este un nuevo sentido; en este caso, cuando la resignificación conceptual es aplicada en el sentido de un determinado discurso histórico, como lo puede ser una cultura étnica, con el fin de crear indumentaria contemporánea, no se trata de dar una narración textual de lo que sucedió en base al hecho histórico sino que, se trata de dar vigencia a todo aquello que posibilite reflejar la esencia del tema en cuestión, identidades, sentidos, formas, que conecten desde un lado sensitivo y expresivo.

Hablamos mucho del estilo de vida, cuando en realidad deberíamos hablar de un ciclo de vida. Se podrían construir productos que se conviertan en objetos reutilizables, o que se puedan heredar y así perdurar por siempre. Creo que el diseño debería crearse hacia los humanos. El diseño se forma en base a nuestra cultura. Podría ser una herramienta para un gran cambio social. Los objetos no sólo deberían ser objetos, sino también experiencias memorables y pasadas. (Carlson, 2010, s/p).

En relación a lo citado antes, lo que se quiere resaltar es el hecho de que, sería positivo a nivel social, que el diseño no sólo se remita a cuestiones de estilos o tendencias del momento, o a cuestiones de consumo o de marketing, sino que cada diseñador explote su universo propio sin importar esas tendencias, y que el diseño de indumentaria como lo cita el diseñador, debería ser el vivo reflejo de una cultura, para valorar de alguna manera experiencias y creencias que fueron dejadas de lado. García Canclini (1995), plantea el consumo vinculado a la clase social, refiriéndose a un consumo que se trata de aquel que es de manera inmediata y cotidiana, vinculado generalmente al nivel socioeconómico y a lo laboral. Este tipo de consumo hace referencia concretamente al habitus, el cual es definido por el autor como el ADN social, el que se forma, el que hace referencia al resultado de la experiencia social en forma de cada vida o cultura particular. El hábitus no es sinónimo de hábito; habitus quiere decir formas que se adquieren de nacimiento, pero que pueden transformarse a medida que pasa el tiempo. Otro de los puntos analizados por el autor es el consumo vinculado al estilo de vida. Es el consumo discursivo. Hecho de expresiones y manifestaciones del gusto y de las formas. Predomina un consumo ajeno a la necesidad, basado en el gusto y que se deja influenciar por cuestiones externas al individuo.

Bourdieu (1986), afirma que las clases altas, poseen unas prácticas de consumo propias que actúan como distinciones sociales, y que estas prácticas características de las clases altas son copiadas por las clases de menor estratificación social para conseguir un reconocimiento en la sociedad, para ascender de algún modo en la

pirámide social. Debido a estas imitaciones, las clases altas sustituyen sus hábitos de consumo por otros nuevos para seguir manteniendo esa diferenciación del resto.

1.3. Diseño de indumentaria con identidad

La moda, como la sociedad y todo lo que la rodea, va tomando diferentes cursos y evoluciona a medida que pasa el tiempo. Así, las tendencias varían conforme pasan las estaciones del año y se van reinventando década a década, teniendo en la actualidad, a los medios de comunicación como los mayores aliados a la hora de difundir lo que se viene y cuáles son los nuevos conceptos para vestir a la moda.

Todo esto se fue desvaneciendo en los años ochenta. La apertura de la economía de cada país a los mercados globales y a procesos de integración regional, fue reduciendo el papel de las culturas nacionales.

La transnacionalización de las tecnologías y de la comercialización de bienes culturales disminuyó la importancia de los referentes tradicionales de identidad. En las redes globalizadas de producción y circulación simbólica se establecen las tendencias y los estilos de las artes, las líneas editoriales, la publicidad y la moda. (García Canclini, 1995, p. 107)

A todo esto, es pertinente sumarle que lo cierto es que, casi el 90 % de las marcas de moda argentinas o de los diseñadores argentinos fabrican sus colecciones inspirándose en diseñadores o marcas internacionales, en algunos casos, hasta realizan fieles copias de los mismos, exceptuando unos pocos o nulos referentes de identidad.

"Identidad es el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos...) a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados" (Giménez, 2003, p. 27).

Muchos sociólogos por esto, adjudican que los argentinos no tienen identidad, el hecho de que no se tiene identidad a la hora de cualquier tipo de emprendimiento, y más aún en el caso de los diseñadores, siendo que a lo largo de la historia argentina, hay sucesos tan relevantes, que podrían aportar los elementos necesarios para construir una propuesta única, y por supuesto con un fuerte valor nacional. En toda la historia de la indumentaria en Argentina, se encuentran varias oportunidades, elementos y estilos que pueden ser base para la construcción de una identidad nacional, para lograr desde el diseño una identidad nacional.

El proceso de globalización está produciendo, en opinión de ciertos sectores políticos y científicos, una crisis de las identidades. Se refieren principalmente a la identidad nacional, que está siendo afectada por la desestructuración del estado. Ante esta situación se han propuesto dos tipos de respuestas: por un lado, quienes afirman que es necesario una vuelta a las "raíces étnicas" y locales; y, por otro lado, quienes consideran que nos dirigimos irremediamente hacia una identidad global y cosmopolita. Al margen de estas consideraciones de carácter teórico-filosófico, son pocas las investigaciones empíricas que se realizan en torno al problema de la identidad. (López, 2004, p. 34).

1.3.1. Identidad Nacional

Uno de los componentes más característicos en lo que se refiere a la conciencia de la identidad nacional, o identidad en América Latina, es la relación e integración de diversas influencias tanto externas como internas, generando un modo cultural en el cual, aunque también haya variaciones locales y regionales, igualmente hay rasgos comunes e identificables, que hacen que la identidad nacional americana se diferencie de todo el continente. Ese componente tan particular originalmente americano, es lo indígena. (Leander y Matos Mar, 1986, p. 17). Por lo tanto, no hay que dejar de tener en cuenta, que el concepto de identidad nacional envuelve a todas las tradiciones de las culturales étnicas existentes.

El continente americano, está constituido por un espacio de carácter étnico y cultural muy común, que fue determinado por las largas conquistas que se llevaron a cabo a

partir del siglo xv, que duraron aproximadamente tres siglos. Se produjeron entonces, a lo largo de estos siglos, un proceso de desarrollo muy original que llevo al nacimiento de altas culturas y de sociedades organizadas y fundadas sobre modelos excepcionales.

Se trató de uno de los desarrollos, independientemente al del resto de los países, que alcanzó su mayor expresión en la zona mesoamericana y sobre todo en los Andes, por esto, se nombró el indigenismo, que sólo se desarrolló en los países en donde existieron las altas culturas prehispánicas, como por lo ejemplo Argentina, Perú, México, etc. (Leander y Matos Mar, 1986, p. 50).

En aquella basta civilización que fue Amerindia, las altas culturas nacientes aspiraban constantemente a lograr un orden, una organización, un cosmos. Los gobiernos y sus integrantes trabajaban arduamente para la destrucción definitiva del caos dentro de la sociedad. Se propusieron por lo tanto, crear una civilización feudal pero bien estructurada; todo se encontraba interrelacionado con todo, la religión, la política, la agricultura, lo militar que era el Estado; crearon entre el hombre y la naturaleza una armonía sobrenatural, la integración del hombre con el paisaje, paisaje al cual consideraban sagrado en todas sus expresiones. Por sobre todas las cosas se inculco la empatía de los hombres hacia los dioses, y el ensamble continuo de pensamientos espirituales y visuales, creadores de diseños morfo espaciales, que expresaban símbolos pero también valores, estableciendo hechos sumamente complejos pero plenos de magia y sentido. Fueron sin dudas todas esas cuestiones lo que lograron que las altas culturas, fundasen una identidad tan definida y que hoy sean las responsables de reflejar la identidad nacional. (Sondereguer, 1997, p. 18)

Con la modernidad y las tecnologías que avanzan constantemente, el sentimiento de pertenencia nacional se vio afectado, no quiere decir que el concepto de identidad nacional ya no exista, pero indudablemente por varios factores no es el Estado sino la Nación la que está en crisis.

Lo que sucede es que las naciones han dejado de ser para muchos una fuente fundamental de su identidad personal. Esto no quiere decir que éstas hayan dejado de existir, sino que las identidades basadas en las naciones se relacionan e interconectan con otras fuentes de sentido que pueden trascender a las naciones o, por el contrario, pueden basarse en segmentos poblacionales de un mismo territorio nacional. (Beck, 1998, p. 79).

O como bien expone García Canlini (1995, p. 109), "nuestra identidad no puede definirse ya por la pertenencia exclusiva a una comunidad nacional. El objeto de estudio no debe de ser entonces sólo la diferencia, sino también la hibridación", lo que significa que tanto por los medios arrasadores de comunicación como por otros diversos aspectos, en una sociedad ya no solo se encuentra una única identidad nacional sino que, coexisten diversas identidades y grupos de pertenencias múltiples, lo que genera entonces el fenómeno de hibridación o culturas híbridas como lo define el autor, culturas que se componen de diversas culturas y tradiciones étnicas.

1.3.2. Identidad Global

Como se analizó hasta entonces, tanto la identidad nacional como la identidad cultural, se ven afectadas por factores externos cada vez más relevantes y con mayor énfasis, que llevan inevitablemente a nombrar el término de globalización o al surgimiento de una denominada identidad global.

Castells (1997), describe el término con las siguientes palabras:

La globalización y la informacionalización, instituidas por las redes de riqueza, tecnología y poder, están transformando nuestro mundo. Están ampliando nuestra capacidad productiva, nuestra creatividad cultural y nuestro potencial de comunicación. Al mismo tiempo, están privando de sus derechos ciudadanos a las sociedades. (Castells, 1997, p. 91).

Los medios de comunicación, como se mencionó antes, están representando uno de los papeles más importantes en la reformulación de la cuestión de identidad

nacional. Son los medios de comunicación a nivel global las fuentes que proporcionan a los individuos un mayor acceso a lo que se podría describir genéricamente como conocimiento no local.

Es gracias a los medios globales que se está estableciendo, en opinión de algunos autores, una especie de identidad o cultura global que daría contenido a una sociedad mundial la cual se postularía como fuente de su identidad.

Es importante agregar que, a pesar de que los medios sean responsables de proporcionar experiencias que trascienden el ámbito local, "la simple acumulación multicultural de experiencias no genera automáticamente hibridación, ni comprensión democrática de las diferencias" (García Canclini, 1995, p. 60).

El autor, lo que busca dar a entender con su expresión es que, aunque a los medios de comunicación y la tecnología se le adjudica mucha responsabilidad por el hecho de cultivar nuevas identidades dentro de una ya constituida identidad nacional, que es inevitable en la era en que se vive en la actualidad desbordada por los avances electrónicos, pero, no por el simple motivo de que se generen nuevos vínculos entre habitantes de una civilización con otra, esto signifique que inmediatamente se forme una nueva identidad. Ya que, para llamarse identidad, ésta debe valerse de expresiones, tradiciones y lenguajes comunes y populares a un determinado grupo.

“En todo proceso cultural la tradición representa la raíz de la actividad cultural del pueblo, siendo la tradición en donde se asientan los valores que caracterizan la cultura de un pueblo, de ahí la resistencia y respuestas autóctonas y nacionalista.” (Castells, 1997, p. 102).

1.4. Valor nacional en la moda actual

En esta instancia luego de hondar profundamente en los conceptos de identidad nacional y en la creciente globalización que tanto afecta, aunque indirectamente, el peso de lo territorial, genera en la actualidad una pérdida del valor nacional, en el

caso del presente, se refiera a la identidad del ser argentino, que tanto es desaprovechada a la hora de ofrecer sus productos tanto las marcas como los diseñadores nacionales, quienes se valen más de lo globalizado e internacional, antes de mirar cuestiones mucho más relevantes y que se encuentran a un paso de distancia, sin la necesidad de recorrer kilómetros para poder diseñar una colección que sea aceptada por la sociedad argentina de hoy.

Aunque lo dicho anteriormente es una concepción personal, resulta pertinente nombrar dos marcas de impronta nacional, que se valen de valores nacionales, específicamente en el noroeste de la república argentina.

1.4.1. Santos Liendro

Se trata de una marca de diseño de autor, que tiene como lema plasmar la identidad del norte argentino en sus diseños.

El Noroeste argentino, sus paisajes y colores son los rasgos que distinguen a Santos Liendro, una casa de diseño de autor que impregna con las raíces andinas cada una de sus prendas. Desde hace 10 años, la diseñadora, Roxana Liendro, está al frente del negocio, ubicado en pleno centro de la ciudad de Salta, Argentina. *“Todo lo que sea crear me llama la atención; lo que involucre poder sentarme en mi mesa de trabajo y poder crear, me gusta. Tengo la necesidad de estar generando todo el tiempo”*, (Liendro, 2015, p. 1). Por eso, en su comercio es posible encontrar prendas de indumentaria, zapatos, carteras y hasta una línea para el hogar. La vocación y creatividad de su fundadora es herencia familiar. Su papá José Santos Liendro era orfebre y ella aprendió el oficio en el taller heredado de su abuelo Luis Indalecio.

Santos Liendro fue una de las marcas de diseño de autor seleccionada para presentar su colección en Fashion Week Londres, resultando seleccionadas dentro de las sietes mejores del mundo.

Como base, la fundadora, quien estudio en la Escuela de Bellas Artes de Salta, lleva muy arraigadas sus raíces, las cuales las refleja claramente en cada una de sus colecciones, en las cuales trata de rescatar el paisaje, los cerros, las montañas, y el cielo particular de los andes; la materia prima que se utiliza para la materialización de los productos, también refleja los textiles típicos del noroeste, como lo son el aguayo, tela de lana tejida en tela o pelo de cabra, todo esto mezclado con textiles de tipo industrial, metales y en algunos casos con madera muchos de sus productos están confeccionados en parte de forma artesanal, para sumar otro aspecto andino, por ejemplo, los zapatos están hechos a mano, con una mezcla entre lo andino y lo colonial, símil plata, con las plataformas de metal. El resultado de sus productos se ubica entre lo exótico y lo artesanal poniendo como bandera el acento en las raíces norteañas de argentina.

1.4.2. Esta Sagrada Identidad

Esta Sagrada Identidad es una marca que busca revalorizar la cultura argentina, sus orígenes y tradiciones. La idea de la marca se centra en crear prendas contemporáneas desde una perspectiva original, cargadas de significados y que también resulten estéticas y aceptadas por la sociedad.

Es una marca cordobesa que surge en el año 2012, y está compuesta por dos jóvenes diseñadoras, Carla Bordonaro de 29 años, fotógrafa y diseñadora gráfica, y de 34 años Jessica Schechtel, diseñadora de indumentaria y diseñadora gráfica, por lo tanto buscaron también fusionar el diseño de indumentaria con el diseño gráfico, queriendo lograr una marca diferenciadora que no se encuentre en el mercado actual; siendo Argentina la fuente de inspiración fundamental para sus productos.

Por ahora, la marca al ser una marca nueva, produce aproximadamente cada dos meses unas 400 prendas. De la molderia y del corte se encargan ellas mismas y la confección la ponen en manos de modistas particulares. Por el lado de la

comercialización, realizan la principal fuente de consulta a través de las redes sociales mediante Facebook, o Instagram; por este medio, llevan vendidas prendas a lo largo de todo el país.

Como se puede observar, las marcas nombradas y descritas con anterioridad, son un claro ejemplo del deseo de preservar de alguna manera y, o, resignificar culturas autóctonas del país, quizás culturas olvidadas para muchos argentinos, que ni siquiera saben de la historia y de la huella que han dejado.

Resulta pertinente nombrarlas en esta instancia, ya que no solo es una aspiración personal el hecho de querer resaltar o recordar, de alguna manera, las tradiciones y las vivencias de dichos pueblos, que con tanta dedicación y perseverancia lograron subsistir por muchos siglos, sino que, existen en la actualidad diversas pequeñas marcas o diseñadores emergentes, que encuentran en su interior esas mismas ganas de querer estampar en un diseño contemporáneo parte de la historia Argentina a través de los pueblos originarios del Noroeste Argentino en este caso, tanto por sus orígenes, sus hábitos o creencias, y en particular, en el caso del presente, se hará hincapié en la textilería andina, más específicamente de los pueblos Incaicos que habitaron el norte, junto con su clasificación y composición, lo cual se detallará en profundidad en el próximo capítulo.

Capítulo 2. Textil Andino: ícono simbólico de identidad

La textilera arcaica de los Andes tuvo gran importancia y vigencia, tanto religiosa y míticamente, en las culturas de los pueblos originarios de América Latina, especialmente los pertenecientes al Noroeste argentino. Sonderegger (1997), sostiene que la actividad textil andina se expresó como una revelación pictográfica, desplegando un universo estético y plástico, con diversas técnicas de realización y de ornamentación.

Cereceda (2010), por otro lado, expone que los tejidos andinos, no sólo tienen un valor arcaico y visual, sino que contienen atributos y símbolos que son introducidos en una serie de sistemas que sólo pueden ser comprendidos y registrados en los contextos socioculturales e ideológicos de los que forman parte.

Por lo tanto, se puede decir que los textiles andinos, constituye un código comunicativo, ya que han sido y son portadores de anuncios mediante textos o mensajes que se difundían y propagaban mediante sus múltiples capacidades y expresiones, tanto geográficos como temporales.

Más importante aún es que semióticamente la textilera se configura como un sistema icónico-simbólico que traduce, en el nivel sensible, una conceptualización del mundo. En ese sentido, los textiles son visualizadores de una verbalización: fijaron relatos repetidos a lo largo de centurias o milenios, que no sólo están presentes en sus diseños sino también en los materiales. La elección de la fibra, el sentido de su torsión, la opción de colores y estilos, son marcas culturales, huellas de una unidad simbólica. (Cereceda, 2010, p.34)

2.1. Composición del textil andino

La textilera andina como tal, se originó en Perú, aproximadamente desde el año 500 al 200 a.c. Esta actividad, fue de suma importancia para el poblado andino, y el trabajo era llevado a cabo por especialistas llamados cumbiacamayoc, responsables de confeccionar telas y vestimenta de lana de llama, alpaca y vicuña proveniente del altiplano, la primera para vestimenta simple, y la segunda, destinada a prendas de mejor calidad. También se incorporaban fibras de algodón de las tierras templadas, y

en menor escala, se utilizaban pelos de vizcachas para que los tejidos sean más suaves y cálidos, los cuales formaban parte de uno de los tipos de tejidos, que eran las telas más finas confeccionadas denominadas Cumbi. Estos tejidos, eran cuidadosa y detalladamente decorados y bordados con patrones particulares y llamativos, esos motivos estaban contruidos con formas geométricas e imágenes de seres humanos y animales.

Los Incas, en particular, desarrollaron diversas técnicas, utilizando diversas materias primas, especialmente a la lana de alpaca, la lana de llama y la lana de vicuña, todas con aspecto suave y de fibras de colores marrón café, blanco y negro; específicamente la lana de alpaca la utilizaron con sus tonalidades naturales generando una mayor variedad del color, entre los cuales se sumaron el rojo oscuro, amarillo y gris. En el caso de las fibras de algodón, la utilizaban en sus dos variantes, en color negro y color blanco.

“El tejido andino se ha destacado por la complejidad técnica empleada en su elaboración, por la belleza de sus colores y motivos, como por la importancia que reviste en su carácter de elemento cultural distintivo”. (Corcuera, 1987, p. 301).

2.1.1 Clasificación de materia prima

El poblado Inca, considerados herederos de una extensa tradición cultural en la zona de los andes, antes de la llegada de los españoles, explotaron en su totalidad la gran parte de la materia prima, para la fabricación de textiles, que la variedad ecológica del territorio proporcionaba. Entre esa variedad de materias primas se encontraron tanto fibras de origen vegetal como animal.

Dentro del grupo de fibras vegetales, se encuentra el algodón, el cual afirma Hollen, Saddler, y Langford (1997), que es una de las fibras más utilizadas y populares mundialmente por diversos poblados antiguos desde hace más de mil años antes de

cristo (p. 47); se considera una fibra noble para su utilización, además, contiene una combinación de propiedades como la durabilidad, resistencia, facilidad de lavado y comodidad en el uso. El algodón entonces, fue utilizado por los incas para la confección de textiles, era empleado en algunas ocasiones como material para la urdimbre, en combinación con camélido para la trama, y en tapices ya que debían contener cierta resistencia, por lo que la fibra de algodón se usó ampliamente por su durabilidad su flexibilidad, su sencillez para ser hilado y por su contextura suave y agradable al tacto.

Como se nombró anteriormente en la composición del textil andino, en cuanto a las fibras animales se encuentra una heterogeneidad superior teniendo en cuenta a la materia prima, las más utilizadas en este grupo fueron las fibras de los denominados camélidos sudamericanos, entre ellos la alpaca, la llama, la vicuña y el guanaco. Se considera a este último la forma silvestre de la llama del Perú, ya que de él, se obtienen pelos de color blanco similares a los de la llama, para la confección de utensilios o tejidos, los nativos los combinan con pelo de llama. (Erhardt, Blumcke, Burguer, Marklin, y Quinzler, 1973, p. 87).

En algunas ocasiones también aplicaban pelos de vizcachas, muerciélagos y humanos, para que los textiles resultantes sean más suaves.

En el caso de la alpaca y la llama, se trata de animales domésticos y utilizados en general como animales de carga o para el transporte, por el contrario, la vicuña y el guanaco, viven en estado salvaje, y es necesario cazarlos para utilizar su pelaje.

En la época de los Incas las ya descritas fibras naturales, fueron destinadas a diversos fines, dependiendo las características y propiedades de cada una en particular. La llama en primer lugar, contiene dos tipos de pelos que componen su vellón; un tipo es de pelo sedoso y corto y de apariencia mate, las restantes, siendo más largos y gruesos, de aspecto rustico y brillante. Por lo tanto, ya que se trataba de una fibra natural muy tosca y campestre, junto con la fibra de guanaco, era

destinada generalmente a la gente común o runas del imperio incaico junto con la , y la utilizaban para la confección de artículos de consumo domésticos como bolsas, alfombras y frazadas, o mantas de felpa para dormir.

Cuando se nombra a la fibra de alpaca, es preciso distinguir dos especies según el tipo de pelaje, entre ellas la denominada alpaca huacaya, de pelo corto, con rizos que le otorgan un aspecto esponjoso, y la alpaca suri igualmente con pelo ondulado y abundante pero de superior longitud. Ambas de colores variados, que van desde el blanco, el gris, el marrón castaño, hasta llegar al negro. La fibra de alpaca es la fibra más larga y más elástica, y de mayor calidad en comparación a la de la llama, siendo más fina y sedosa, por lo cual era la más dedicada a la confección textil, por ejemplo, en los textiles incas que no llevaban decoración, es decir que no llevaban ningún tipo de estampado, se utilizaba preferentemente para la trama el pelo de alpaca (Martínez, 2005, p. 54).

La fibra de vicuña, de color marrón claro, considerada la más delicada y una de las más costosas por su finura, era dedicada pura y exclusivamente a la nobleza inca, cuyos textiles eran llevados a cabo en las llamadas aclla huasi o casa de las escogidas, junto con una serie de textiles y ofrendas que más adelante se detallarán, en los rituales y costumbres del poblado Inca.

Accla huasi, lugar de privilegio donde se encontraban las hijas y hermanas del Inca, junto a niñas de singular belleza reclutadas en las diferentes provincias. Allí, las acllas, conocidas también como vírgenes del sol, eran educadas y trabajaban en la fabricación de textiles y la preparación de bebidas para las celebraciones rituales. De ese lugar surgían las mujeres que el Inca ofrecía a otros jefes regionales, también las niñas que eran ofrendadas al sol. En los telares de la casa de las escogidas, se tejían entre otros elementos bolsas tubulares con manija o chuspa, taparrabos o wara, fajas o mamachumpi, mantas o yacolla, camisetas o uncu, gorros y finos tocados de plumas, además de todas las prendas de las pequeñas figurillas que formaban parte de las ofrendas. (Guijarro, Vitry, y Miremont, 2009, p. 47).

Por último, se implementaba la utilización de plumas recolectadas de diferentes aves como halcones, patos, loros, colibríes, y tucanes, todas de colores alegres y llamativos; las mismas eran tejidas a una tela base, y se utilizaban para actos o

ceremonias religiosas, las cuales eran muy apreciadas por los sacerdotes, y usadas mayormente por el Inca.

La inclusión de plumas y lana de murciélago no fue sólo por razones de orden estético, sino también de valor simbólico, por la asociación de las aves con el mundo celestial. Los sacerdotes andinos frecuentemente manipulaban las plumas para comunicarse con el mundo sobrenatural. Así como las aves vuelan, metafóricamente también el sacerdote lo hace hacia el cielo. No es posible conocer la función exacta de los cumbi de plumas, pero se puede especular que los reyes incas, que se consideraban descendientes del Sol, hubiesen usado este “simbolismo natural” para elevar su estatus; por ello, en palabras de la antropóloga inglesa Mary Douglas, el Inca usaba esos atuendos en ceremonias de especial significado. Los murciélagos, tan asociados con el mundo nocturno, habrían sido vinculados también con la muerte, y por ello las telas confeccionadas con sus plumas fueron usadas por los chamanes desde el Período Formativo. Si las plumas representaron el mundo de arriba, la “lana” de murciélago habría simbolizado el mundo de abajo. (Martínez, 2005, p. 55).

2.2. Técnicas textiles: procesos de producción

Los Incas, implementaron técnicas textiles de cara de urdimbre y cara de trama, para la confección y fabricación de sus tejidos. Martínez (2005, p. 43), expone que se entiende por tejido, a los productos, que se adquieren luego de llevar a la práctica esas técnicas textiles recientemente mencionadas, los cuales se forman mediante piezas específicas como lo son los hilos o los grupos de hilos unidos entre sí de forma mecánica y manual, obteniéndose un conjunto de elementos interrelacionados y conformado por una parte pasiva, la urdimbre, y la trama, siendo la parte activa en cuestión.

Los tapices incaicos, por otra parte, eran fabricados con la técnica textil de tapicería, mucho más compleja que las anteriores, ya que exhibía delicados y arduos diseños como lo eran los tocapus, que posteriormente se describirán en detalle. Otra de las técnicas utilizadas similar a esta, se trataba de la técnica del tapiz entrelazado, el cual se formaba por una urdimbre de fibra de algodón y una trama de fibra de camélido, en el caso de los incas, utilizada para la elaboración de taparrabos. Era muy común en la manera de confeccionar de los incas, que en las terminaciones de

las prendas, o en los orillos de un tapiz, se incorporen patrones con bordados autóctonos, o hilados más gruesos restantes, que se entrelazaban entre si formando especie de cadenas. También añadían cintas bordadas características de la región, cuya función era no solo la de decorar sino la de darle una mejor terminación a las costuras. También aplicaban plumas, ya que como se nombró anteriormente eran de suma importancia espiritual, colocándose las mismas sobre una tela plana de base, colocando las mismas a una cuerda, y por último hilvanándose esa cuerda a la tela base; con la incorporación de un segundo hilo, se sujetaban las plumas en la dirección deseada.

Los textiles incas, fueron de suma importancia, no solo por la fineza y la belleza que los caracterizaba, sino que cumplieron un papel elemental en la política, tanto para fortalecer alianzas, como para asegurar futuras alianzas, o como regalos de parte del Inca hacia la nobleza o el ejército, además, formaban parte de las tareas destinadas de culto a las divinidades, en las ofrendas y en los rituales.

En la vida sociopolítica andina los textiles desempeñaban un papel especial, que iba mucho más allá de sus usos meramente utilitario y ornamental. Ofrenda común en los sacrificios, servía también en diferentes momentos y ocasiones como símbolo de elevada posición social o como señal de una ciudadanía forzosa; se lo empleaba además como equipo funerario, como ajuar de la novia o para sellar un armisticio. Ningún acontecimiento político, militar, social ni religioso estaba completo sin el ofrecimiento o la cesión de tejidos, quemados, sacrificados o intercambiados. (Murra, 1987, p. 107).

Haciendo referencia a los procesos de producción de dichos textiles, éstos se produjeron a lo largo de todo el Tahuantinsuyo o Imperio Inca, se trataba de producción tanto doméstica como a nivel estatal, y muchos fueron los textiles fabricados y diversos sus destinatarios, por ejemplo, los textiles cumbi o de mayor calidad y de mayor costo eran destinados a la nobleza incaica, tanto como para ofrendas y rituales religiosos, mientras que los textiles de menor calidad o ahuasca eran usados por la multitud del pueblo. (Martínez, 2005, p. 46).

Por un lado, la producción doméstica era un oficio exclusivamente de las mujeres del común de la población a quienes desde temprana edad se les enseñaba a tejer e hilar todo tipo de prenda y textil, se enseñaba de generación en generación, las madres les enseñaban a sus hijas. Se la llamaba de esta manera, ya que no se trataba de una producción masiva, sino de pequeñas cantidades y más bien fundada en un sistema de reciprocidad con el Estado.

Los materiales necesarios para llevar a cabo la producción eran suministrados por el Estado, quien era a sí mismo el receptor del producto. Por lo tanto, éste, se encargaba de entregar a cada familia la materia prima y los utensilios necesarios como el telar, para poder llevar a cabo la fabricación de los textiles tanto para la familia en sí y para los depósitos del Estado. De esta manera estas mujeres tenían la función de tejer dos tipos de telas, entre ellas la llamada chusi y la ahuasca, consideradas las telas más burdas o rústicas, la primera destinada para elaboración de frazadas y alfombras, y la segunda destinada a la fabricación de vestimenta.

Hubo dentro de las prácticas de producción incaica, la denominada producción estatal, la cual se trató de la preparación textil de mujeres, en algunos casos enclaustradas, hombres y artesanos, con el fin de confeccionar los tejidos más finos o los denominados cumbi, destinados a los depósitos del Estado o destinados al ejército; estas personas, responsables de dicha tarea, eran los llamados acllacunas y cumbicamayocs, como se nombró antes en clasificación de las materia primas. Se trataba en el caso de las mujeres, de mujeres reclutadas dentro de una institución o casa de las elegidas, las cuales eran divididas en grupos según rangos de edad. Las de menor edad eran las más importantes, siendo las más pequeñas tan solo de cuatro años, llamadas vinachicoc aclla, continuando las elegidas de veinte años de nombre guayrur aclla y se dedicaban al sol y a la luna, las que tenían veinticinco años de edad nombradas uayror aclla sumac, y las elegidas de treinta años de edad eran llamadas sumac aclla, mientras las correspondientes al grupo de treinta y cinco

años llamadas sumac aclla catiquin y destinadas al oficio de tejer. Las denominadas aclla chaupi catiquin sumac aclla, de cuarenta años tenían el trabajo de tejer y trabajar en las chacras. Por último, quienes tenían cincuenta años de edad, pampa acllaconas, destinadas a servir a la nobleza y a tejer. De todas ellas, quienes tenían la labor de tejer, lo hacían masivamente y a tiempo completo, y de la misma manera que en la producción doméstica, en este caso los materiales eran abastecidos mediante los almacenes del Estado.

2.2.1. Clasificación de tejidos

Luego de analizar anteriormente las diversas técnicas de obtención de textiles junto con sus procesos productivos, se puede nombrar y describir en esta instancia los diversos tipos de tejidos o telas obtenidos. Ya que cada una cumplían un rol diferente y distintivo, y eran usadas según acontecimientos importantes y según el nivel de estratificación social. De la misma manera en que lo afirma Zelaya (2003, p. 3), nombrando a los textiles andinos y relacionándolos desde el comienzo de la vida a lo divino, a lo espiritual y a lo profundo, es la belleza y deidad creadora la única responsable de organizar lo emblemático del uso de la vestimenta según la clase social y según las distintas ceremonias religiosas a las cuales tanta importancia le rendían los incas.

En primer lugar, la denominada tela de chusi, como se nombró en varias ocasiones hasta entonces, la cual no era destinada a la confección de vestimenta sino que, como era la tela menos costosa, lo que hacían las mujeres tejedoras era hilarla de manera que resultase un tejido grueso, hasta en algunas ocasiones del grosor del dedo, ya que el hilo con el que se tejía la trama también ayudaba con ese propósito porque era de un espesor importante siendo éste de lana de llama o guanaco, por esto el destino de este tejido era para la elaboración de frazadas y elementos de abrigo, y para alfombras, todas destinadas a la gente común del pueblo.

La ahuasca, al igual que la tela de chusi, era considerada una tela ordinaria o de baja calidad, también tejida con lana de llama y sin ser teñida siendo empleada del color natural, ya que como se analizará más adelante el hilo teñido tenía un cierto grado de status; era utilizada para la confección de vestimenta con el fin de vestir a la gente plebeya del pueblo.

El tejido de cumbi, uno de los más finos y preciados del imperio inca, era tejido con fibra de alpaca y vicuña, o fibra de camélidos combinada con finas plumas, y en algunas ocasiones incorporaban pelo de vizcacha o murciélago o lo confeccionaban con fibra de algodón, para obtener una tela aún más sofisticada, ya que era destinada a vestir a personas de la nobleza, reyes o importantes señores del reino o del estado, y no podía ser empleada por la gente común, debido a que otorgaba cierto nivel o status. Era tejida en el telar vertical, ya que era uno de los más elegantes y cómodos a la hora de estar largas horas tejiendo; mientras que el resto de los tejidos eran llevados a cabo en telares populares que podían ser horizontales o de cintura. (Martínez, 2005, p. 70).

2.3. Procesos de hilatura: teñido

Como ya se ha descrito a lo largo del capítulo, las telas tejidas se llevan a cabo mediante la utilización de dos o más grupos de hilos, que se entrelazaran perpendicularmente mediante una máquina de hilar o rueca. Cabe destacar que todo tipo de tejido conocido en la actualidad ya ha sido fabricado anteriormente por los tejedores primitivos. (Hollen, Saddler, y Langford, 1997, p. 176).

La función que cumplía la máquina de telar y sus accesorios entonces, considerándose este la herramienta textil por excelencia, era transformar la materia prima en una pieza textil. El paso previo a la colocación de los hilos en el telar, era realizar el procedimiento de cardado para quitar manualmente o con un peine todas

las impurezas que podían llegar a tener las fibras y generar un efecto indeseado en la pieza final.

Los hilos que se dirigen en dirección longitudinal conformaran la urdimbre, mientras que los que lo hacen en forma transversal serán parte del relleno o de la trama; el proceso de hilado que consiste en la intersección de las fibras, que le confiere firmeza y rigidez a la pieza que está en proceso, puede realizarse para ambos sentidos, tanto para la izquierda como para la derecha, como cuenta Cereceda (2010, p. 24), “la dirección de la torsión no era un hecho azaroso: implicaba planificar de antemano la futura función del hilo”, cuando se realizaba hacia la derecha o en sentido de las agujas del reloj, significaba un tipo de torsión corriente y formaba una espiral en forma de S; cuando se realizaba en el sentido contrario a las agujas del reloj o hacia la izquierda formaba una espiral semejante a la letra Z, y era una acción que estaba llena de sentidos mágicos, empleados exclusivamente para tejidos ceremoniales de alto valor simbólico y espiritual, también para prendas que formaban parte de ofrendas o sacrificios típicos en la era del imperio incaico. Desde el punto de vista etnográfico, este tipo de tejidos tenían la función de proteger a quien las vestía, ya que los mismos estaban cargados de grandes poderes míticos. Luego, el hilado atravesaba el proceso de retorsión, que consistía en retorcer dos o más hilos juntos en la dirección contraria a la torsión primaria de los hilos anteriormente analizada.

Los hilos o fibras textiles pueden ser hilados primariamente en dos direcciones: o bien se hace girar la hebra a la derecha (en S) o a la izquierda (en Z). Para que el hilo no pierda su torsión, se volvía a retorcer sobre sí mismo. Este proceso se conoce como retorcido. Por lo general, si las hebras se hallan con torsión en Z, luego la torsión final se realiza en S o viceversa. De esta forma se compensan sus irregularidades y se puede obtener un hilo balanceado y resistente. (Cereceda, 2010, p. 24).

El hilado era llevado a cabo específicamente por las mujeres, existiendo en la época de los incas tres tipos de telares mediante los cuales se podía llevar a cabo el tejido.

Se trata del telar de cintura, el horizontal, y el telar vertical. El primero como describe Hollen, Saddler, y Langford (1997), se trataba de conservar tensos los hilos de urdimbre sujetando uno de sus soportes a un árbol o cualquier punto fijo, mientras que el soporte restante se sujetaba alrededor de la cintura de quien iba a tejer, que lo podía realizar sentado o arrodillado y que mediante su posición podía lograr que la urdimbre sea más o menos tensa a la hora de tejer (p.176); la ventaja de éste es que era de fácil transportar, pero con el cual sólo se podía fabricar solo tejidos del ancho de los brazos del tejedor.

El telar horizontal estaba formado por el número de cuatro estacas ubicadas y clavadas horizontalmente al piso, y de una longitud corta, mediante las cuales se sujetaría la urdimbre. Se trató de un telar de muy fácil acceso ya que podía improvisarse muy fácilmente; éste se empleaba para la obtención de tela de ahuasa o tela de chusi.

Por último, el telar vertical consistía en dos columnas verticales que sujetaba dos vigas transversales colocadas tanto en la parte superior como inferior, de un marco de cuatro lados siendo este último lo que estructuraba al telar. Éste era el telar más costoso y más sofisticado de la época, y por ende era destinado al hilado de los tejidos más finos o cumbi. Cualquiera fuese el caso, se requería necesariamente la utilización de algunos instrumentos para que el tejedor pudiera llevar a cabo su función correctamente; entre estos, el tulu o vara separadora, cuya función era separar los hilos pares e impares correspondientes a la urdimbre; el peine o ruki, ajustaba los hilos de trama y era fabricado con hueso de camélido; para separar los hilos superiores de los inferiores y poder insertar el hilo de trama de un lado a otro se utilizaba un elemento llamado khallwa, hecho de madera o hueso y con forma aplanada; por último la lanzadera, siendo la pieza responsable de entrelazar el hilo de trama a través del hilo de urdimbre de un lado a otro. (Martínez, 2005, p. 60).

Otro de los procesos que atravesará la fibra es el momento del teñido, que como se nombró en algunos casos no se lleva a cabo utilizándose directamente la fibra en su estado natural; éste es un proceso que puede efectuarse previo al hilado de las fibras, cómo también posterior y teñirse ya el tejido o la tela acabada, por último, puede teñirse por separado las fibras que formarán parte de la urdimbre; cereceda (2010), agrega que para el tratamiento del teñido la fibra debe ser sometida a técnicas de lavado y descarte de impurezas no deseadas, luego restará el proceso de desengrase y lavado, necesarios para lograr un teñido parejo y de alta calidad. (p. 26).

Los tintes que se empleaban para efectuar dicho proceso, debían ser altamente capaz de producir lacas de color capaces de teñir correctamente las fibras, y debían tener la propiedad de fijarse permanentemente en la misma, sin dañarla; se utilizaban los tintes rescatados de diversas materias primas tanto vegetales como animales, por ejemplo, entre los colores más pertinentes a la civilización inca, el color azul provenía del índigo o de la flor de la mullaca, el color rojo del achiote siendo éste una semilla de un arbusto homónimo, del maíz morado se obtenía el tinte violeta, el amarillo de las hojas del aliso, y de la resina del algarrobo el tinte color negro, etc, la mayoría de los tintes provenían de las plantas existentes en la región.

Es preciso rescatar por último ciertos aspectos en cuanto a coloraciones que luego de ser implementadas para la confección de las prendas, serían usadas en base a su color particular, diferenciando a hombres de mujeres; el rojo era considerado el color sagrado y relacionado a lo masculino, mientras que el color amarillo intenso a lo femenino, cuando ambos colores eran implementados juntos, esto representaba a todas las fuerzas juntas reunidas del más allá o la presencia de la fuerza de la pachamama, una de las deidades del imperio inca quien representaba a la tierra, y quien protegía del ser humano y les otorgaba fertilidad.

2.4. Simbología y lenguaje

A medida que fue desarrollándose el capítulo, se fueron exponiendo cuestiones mayormente técnicas en base a los textiles de los andes, y a los incaicos en particular, aunque algún indicio se brindó acerca de sus creencias y significaciones espirituales, es este momento en el cual se describirán los aspectos más representativos y reveladores de este poblado, en cuanto a la simbología e iconografía de los diseños plasmados en sus tejidos, para poder de esta manera comprender su lenguaje y la composición del mismo.

Para comenzar, Sonderegger (2003, p. 101), nombra al arte textil de los incas como un deseo que tenían, no de plasmar los retratos o figuraciones de sus dioses, sino que lo plantea desde una perspectiva que apuntaba mucho más allá de lo humano, se trataba de “ lo meramente existencial: se centraba en la volición de perennidad eternal”.

Cómo ya se ha analizado, ninguna decisión de elección tanto de materia prima como de color era azarosa en este poblado, por lo tanto los diseños que se plasmarían en el tejido tampoco lo eran; todo tenía un porque o un motivo de ser, por esto cada diseño incaico era colocado y pensando según la finalidad de la prenda.

En la gran mayoría de los casos, el estilo inca se trataba de plasmar imágenes con diseños geométricos; también eran incorporados los diseños escalonados o en forma de X, el último generalmente encontrado en los tocapus, prenda que ya será descrita en el capítulo correspondiente a la vestimenta típica incaica. Otro diseño distintivo de la época fué el de ocho puntas, siendo un motivo ya existente antes de la civilización incaica pero que se continuó fabricando; eran típicos los diseños de bandas horizontales y verticales como forma de decorar ciertas tipologías y reforzando ese concepto con colores contrastantes a los de la prenda original.

Todas las ideas, plasmadas morfoespacialmente y expresadas plásticamente -se supone que también hubo música y danza – constituyen una semiótica compuesta de ideografías y signos.

Este lenguaje pudo haber tenido tres destinatarios: los dioses, los sacerdotes, y en algunos casos, el mismo pueblo, como obra didáctica.

Toda la arquitectura ceremonial participa de esta semiología al igual que la escultura, la pintura, el dibujo, la cerámica, la textilería y la orfebrería. De acuerdo con estas comprobaciones es indudable que, en las obras artísticas de Amerindia, *no todo lo que se ve es tal cual como se ve* y que, como norma, se encuentran pensamientos trascendentes visualmente – pero codificados- que evidencian el alto nivel intelectual en la América Antigua. (Sondereguer, 1997, p. 35).

2.4.1. Valor e importancia del textil autóctono

Continuando con lo expuesto por Sondereguer (1997) anteriormente, se debe destacar la importancia y el valor tan meramente importante para la civilización inca, mediante él, ellos intentaban comunicarse constantemente y hasta rendir culto a través de sus diseños y colorimetría, intentando constantemente no sólo destacar la percepción visual del mismo sino reforzarlo de manera corriente con el resto de los sentidos, generando de esta manera una especie de ritual; mientras se tejía se cantaba o se rezaba, por lo cual se generaba un sonido a través del aire que influenciaba en el valor del textil, así mismo, como a la hora de seleccionar la materia prima y llevar a cabo manualmente el proceso de hilado, se encauzó lo táctil, también, en base a la fibra seleccionada o el teñido, y el contexto, generaría un olor particular, siempre distinto y particular en cada tejido fabricado, lo que aumentaba aún más el grado de importancia y significación del mismo.

Tenía mucha relación el pensamiento de los hombres en el mundo andino, ese pensamiento que se componía de manera de dualidad, estaba complementado por dos partes opuestas, las dos caras de una moneda, el bien y el mal, lo femenino y lo masculino, se puede decir entonces que un textil andino poseía al mismo tiempo dos partes, un arriba y un abajo, diseñado sobre bases de tridimensionalidad; se trataba de la idea de un pensamiento con causa y efecto, por esto mismo los textiles incas y

otras manifestaciones artísticas de la época se conformaban a partir de una serie de metáforas, formando a lo largo de la obra un camino de senderos que se entrelazaban entre sí.

La textilería inca refleja un modo de ser y de hacer en el mundo, desde una construcción propia de la realidad: el pensamiento andino –especialmente el incaico- parece haberse movido dentro de un universo hermético, donde todo habría sido creado de modo que lo que está abajo es reflejo o proyección de lo que está arriba y donde habría una especie de jerarquía universal de los géneros y las especies. (Cereceda, 2010, p. 35).

Para concluir con el capítulo, se puede agregar que el textil andino también refleja la sabiduría y simboliza la experiencia y las creencias tan profundas y significativas de la civilización inca, relatando a través de ellos la historia de la cultura de los Andes, mediante las imágenes creadas con un importante sistema de valores como elemento fundamental de identidad, ya que la actividad textil, para los Incas, y para todos los pueblos andinos, constituyó la expresión cultural por excelencia, y que se ha mantenido sin importar tiempos ni distancia.

Los textiles incaicos, con su base en la tierra norteña, en sus tierras y en sus aguas, enseñan también sobre la economía y la producción agrícola andina, y así mismo proveen un lenguaje no sólo mágico sino geográfico que data de la historia regional, cultural, y política de los originarios.

Conocer y entender a la cultura Inca, se logra mediante el análisis de sus textiles y labor artesanal, ya que los textiles incaicos desde épocas tempranas fueron un elemento de la vida cotidiana que adquirió creciente importancia entre la civilización.

Los datos etnohistóricos sobre la cultura Inca, y su estudio hasta entonces en el presente proyecto de grado, describen la importancia que éstos tenían para denotar rango y situación social; no sólo su función cartográfica, sino su función económica, ceremonial y funeraria tan representativas de los Incas.

Por lo tanto, habiendo detallado claramente al textil andino en su totalidad, junto con la importancia y el valor del mismo para el poblado en cuestión, será de suma necesidad describir a continuación los orígenes de la civilización inca en el noroeste argentino y la conexión que existe en cuanto a los textiles recientemente mencionados, y las diversas tradiciones y o creencias, junto con sus dioses místicos, y cómo todo se relaciona en algún punto con el textil. Los mismos, serán de suma importancia culminando el presente, para abordar la propuesta creativa planteada por la autora, ya que sustentará sus bases fundadas en las creencias, y pensamientos mágicos del poblado en cuestión.

Capítulo 3. Cultura Inca y mitología. Noroeste Argentino

Los Incas, miembros del imperio incaico o el también conocido Tahuantinsuyu, construyeron una de las más complejas civilizaciones de América, extendiéndose desde Colombia hasta el noroeste de Argentina y el sur de Chile, conquistándolas aproximadamente en los años 1432 a 1532, fue cuando los conquistadores españoles arribaron a Perú, cuando la gran parte de lo que es el territorio del centro oeste y noroeste argentino actual comenzó a formar parte del Estado Inca, que era liderado en ese entonces por el noveno Inca llamado Pachacuti, que fue conocido luego del paso de los siglos como el reformador verdadero del mundo.

Debido a la gran cantidad de fronteras que expandió el imperio, se debió formar un sistema administrativo que consistió en la división del territorio en cuatro grandes regiones o suyus, que conformaban el Tahuantinsuyu; tratándose del Chinchaysuyu situado al noroeste, al nordeste el Antisuyu, el Collasuyu con ubicación hacia el sudeste, y por último Cusco al sur y sudoeste. (Guijarro, Vitry, y Miremont, 2009, p. 19). Se trató de 90 años de un estado bien organizado dentro de los cuales 50 años fueron continuamente de expansión imperial, el Tahuantinsuyu superó los 6.000.000 de habitantes; para poder lograr esa amplia conquista tuvo que generar grandes alianzas y utilizar un ejército disciplinado y bien preparado.

Para la organización de las diferentes regiones, se construyeron estructuras que consistían en caminos y depósitos que servían como almacenes y tenían el fin de abastecer las necesidades del ejército y de los administrativos; esos caminos lograban una red de infraestructura y conexión entre región y región.

Los caminos mencionados, garantizaban la continua circulación de tributos y bienes entre los diferentes poblados, así como también fomentó la unión política, económica y sobre todo simbólica del imperio inca.

Su estructura social se basaba en estatus sociales bien definidos y diferenciadores entre estrato y estrato, comenzando en la cima por el Inca y su esposa, que conformaban la familia real o panaca, unidos únicamente por lazos de sangre; “el derecho de heredero podía ser reclamado por el hijo primogénito de la *Coya*, o reina legítima, como se la llamaba, para distinguirla de la multitud de concubinas que compartían los afectos del soberano”, (Prescott, 1970, p. 15), ya que el derecho de ser el Inca, era transmitido de padres a hijos, desde el inicio hasta el final de la dinastía, y el Inca o emperador, era el único con derecho a poseer más de una mujer, acto que se le negaba a los hombres comunes del pueblo.

Cuando el Inca moría, sus palacios permanecían abandonados; excepto la parte empleada en sus exequias, todos sus tesoros, su mobiliario y los objetos de uso personal quedaban en el estado en el que él los había dejado, y sus numerosas residencias se cerraban para siempre. El nuevo soberano debía proveerse por sí mismo de todas aquellas cosas necesarias a la dignidad real. La razón de esta costumbre era la creencia popular de que el soberano difunto volvería al cabo de un cierto tiempo a animar con su presencia física renovada todas aquellas cosas y lugares que le pertenecieron, y por lo tanto se procuraba que pudiera encontrar todas las cosas que le habían servido en vida presta a recibirle. (Prescott, 1970, p. 27).

Continuaba la nobleza de los reinos conquistados, y por último, se encontraban los ayllus, que eran gobernados por un alcalde o curaca, los cuales estaban conformados por grupos de familias comunes a quienes se les iban asignando parcelas para ser explotadas.

Lo que hizo que el imperio funcionara correctamente, fue la red de caminos siendo ésta el centro de todo, ya que lo llevaron a cabo con gran ingenio y estrategia, facilitando muchos aspectos; fueron construidos en forma longitudinal y teniendo en cuenta la sierra y la costa, edificando entonces el camino de la sierra, y el camino de la costa, logrando de esta manera la articulación de los principales centros administrativos. “A la vera del camino implementaron *tambos* -postas- separados por intervalos regulares. En estos alojamientos y almacenes se hacían los relevos de

los *chasquis*, jóvenes que corrían los caminos llevando mensajes” (Sondereguer, 2003, p. 100); siendo ésta su manera de comunicación entre las diversas regiones.

El pueblo impuso la lengua quechua y lograron explotar y encausar los recursos naturales dedicándose a la ganadería y la agricultura, generando de esta manera una economía con bases autosuficientes. Gracias a la fabricación de un riego artificial y el continuo cultivo, generaban grandes producciones de valor agrícola, y a medida que su poder crecía, esto les permitía ir perfeccionándose y continuar edificando en zonas de difícil acceso como lo eran las montañas a muchos metros de altura.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, los textiles fabricados eran uno de los dones más preciados por el Inca y uno de los objetos más preciados para rendir culto a los dioses, junto con las diversas técnicas para la realización de artesanías que eran heredadas de generación en generación; aunque una de las más poderosas fue la arquitectura inca, tratándose de diseños tallados cuidadosamente mediante los cuales se expresaba la roca que ellos consideraron sagrada y el símbolo de la poesía andina. (Sondereguer, 2003, p. 101).

Luego de analizar el origen de la civilización inca, el imperio más extenso que existió en América y última alta cultura popular existente de Suramérica, se puede deducir que se trató de uno de los estados de mayor inteligencia en cuanto a su gobierno socio político, y sus miles de ideas funcionales fundadas en obras y arquitecturas de alta precisión, fueron una población que supo conquistar diversas regiones y aprovecharon en su totalidad todos los recursos naturales, expresándolos en forma de técnicas tanto artesanales como científicas y estratégicas.

A continuación se expone un pensamiento que refleja la esencia en un sentido espiritual del ser inca:

El Sol, autor y conservador de la vida, el paisaje sagrado y con el cual se estaba en permanente integración; el agua purificadora y genésica; la piedra perennizadora, son una síntesis del pensar quechua. Extrajeron de la roca la

suprema petricidad. Fue una voluntad plástica siempre en connubio con una función, práctica y espiritual, proyectada hacia lo perpetuo y consolidar su huella eternal.. Este concebir, fusiona diseño con paisaje para crear una nueva topografía que hermane lo humano con la montaña. Su criterio lleva inmanente una poesía megalítica de su tierra natal: los Andes. Éste les transmitió el poder, educó su mente creadora y la racional mano artesanal y, cuando la inducción estuvo madura, tomaron la materia pétrea, como genésica corporeidad plástica, y plasmaron su labor para inmortalidad del Ser inca. (Sondereguer, 2003, p. 101).

3.1. Costumbres y tradiciones: arte inca

Los Incas vivían siempre en contacto con la naturaleza y necesitaban lograr una armonía con su interior, de aquí se comprende uno de los motivos por los cuales a todas las componentes del medio ambiente ellos convertían en obra divinas y espacios sagrados.

Rendían culto a todos los fenómenos de la naturaleza, tales como los elementos, los vientos, la tierra, el aire, las grandes montañas y los grandes ríos, que les impresionaban por su creciente aspecto de grandeza y poder, o bien porque a su parecer ejercían algún género de influencia sobre el destino de los hombres. (Prescott, 1970, p. 79).

Vivían en chozas construidas de piedra, la piedra sagrada, con techos fabricados de paja, casi siempre constituida por una sola habitación que carecía de ventanas, por esto pasaban la mayor parte del tiempo fuera del hogar admirando la belleza del territorio; las paredes de la choza se encontraban acabadas con barro y decoradas con varios colores llamativos. Cuando una mujer inca estaba embarazada y daba a luz a su niño, lo hacía de manera doméstica dentro de su hogar, y era el padre quien debía encargarse del ocio del pequeño, llevándolo hacia el arroyo más cercano para poder devolverlo a su madre limpio. Una de las tradiciones luego de dar a luz por parte de los padres, era que ambos debían pertenecer por algunos días, y orar continuamente para que la felicidad y la suerte acompañaran al niño en su vida. También, en relación al nacimiento, la madre cuando volvía a tener contacto con su hijo luego de que el padre lo trajera, colocaba en la cabeza del pequeño especies de mantos de lana de longitud angosta, con dos planchas generalmente de madera,

sujetando ambas para generar de este modo una deformación artificial del cráneo del niño, que duraba aproximadamente dos años hasta alcanzar la forma deseada, y el propósito era la distinción y caracterización de la tribu.

Cuando el niño alcanzaba la edad de seis años, se le otorgaba un padrino que en general eran seleccionados dentro del grupo de los más ancianos de la región, y se realizaba una ceremonia religiosa en donde se cortaba el pelo y las uñas del niño y se le daba un nombre que era escogido por los padres previamente; sólo entonces luego de dicha ceremonia el niño con su corta edad ya era considerado apto para ganarse la vida por sí solo y comenzar a trabajar.

Se consideraba a la nobleza la clase social más culta de los incas, ya que eran los que más fomentaron la educación. Aunque el tipo de educación era dada según la clase social, era accesible para cualquiera; aún de este modo no todos los niños asistían a la escuela, ya que la gran cantidad comenzaban a trabajar a edades muy tempranas ocupándose de su labor a tiempo completo.

La educación que regía consistía en cuatro años de estudio, el primero dedicado al estudio de la lengua quechua, el segundo a la educación religiosa mediante la cual comenzaban a rendir culto al sol y aprendían leyendas sobre los orígenes del imperio; el tercer año abarcaba a la implementación del quipu, que era un sistema conformado por cuerdas de lana o algodón anudadas, como una forma de contabilidad, en el último año se les enseñaba la historia del nacimiento del Imperio del cual habían descendido y se les inculcaban conductas morales para ser buenos hombres. La costumbre que se empleaba como forma de felicitar al estudiante al culminar el cuarto año, eran obsequiarle una especie de tocado u orejera, lo que les cierto estatus, respeto y autoridad.

El quipu era una cuerda de aproximadamente cincuenta centímetros de largo, compuesta de hilos de diversos colores fuertemente trenzados, a la que se habían atado a manera de flecos un cierto número de hilos más delgados. Los hilos eran de colores diferentes y formaban nudos; la palabra *quipu*, significa,

efectivamente, *nudo*. Los colores expresaban objetos sensibles; por ejemplo, el *blanco* representa *plata*, y el *amarillo*, *oro*.

A veces también designaban ideas abstractas; así el *blanco* significaba la paz, y el *rojo* la guerra. Pero sobre todo los quipus se empleaban para calcular. Los nudos hacían las veces de cifras, y podían combinarse de manera que expresaran números de todas las magnitudes. (Prescott, 1970, p. 98).

Como lo era en todo ámbito de la vida, la medicina en este caso, también se vio ligada a cuestiones de magia y religión, considerando que las enfermedades eran creadas por seres maléficos. “Admitían la supervivencia del alma más allá de esta vida y la relacionaban con una creencia en la resurrección del cuerpo. Asignaban dos estados diferentes a las almas, el bueno y el malo”. (Prescott, 1970, p. 77). Utilizaban entonces elementos de la naturaleza misma, como yerbas secas o animales vivos o disecados como forma de curar y sanar tanto enfermedades como heridas. Otra costumbre de los incas, se manifestó cuando encontraron una manera mucho más eficiente de sustituir el efecto narcótico de la coca o *exyroxylum peruvianum* o *cuca*, la última denominada de esta manera por los mismos indígenas. Se trataba de hojas que se recolectaban de un arbusto que tenía la altura promedio de un hombre, las cuales debían dejarse secar al sol, y mezcladas con otros elementos o cítricos como el limón, se obtenía una preparación que debía masticarse por un rato, luego de unos minutos ya se sentían sus efectos.

En la cosmovisión inca y sus tradiciones, los rituales religiosos y las ofrendas eran de mucho valor y fueron el centro de todas las ceremonias llevadas a cabo. Tan relevantes eran las ofrendas que muchos de los depósitos conferidos por el Estado, eran construidos y destinados sólo a actos de rituales, ofrendas y sacrificios, los cuales se expondrán en detalle a medida que avance el capítulo.

3.2. Dioses y mitología

Los incas adoraban a diferentes y numerosos dioses, los cuales eran sumamente respetados y de suma vitalidad para los integrantes de la civilización, sea cual fuere su rango social.

La divinidad de los mismos era la encargada de renovar y modernizar el mundo. Dentro de esas deidades estaban las de menor jerarquía, llamadas huaca, y las divinidades consideradas de mayor importancia dentro de las cuales se encontraban el Sol, la Pachamama y el Wiracocha o Viracocha.

Para comenzar a describir las diferentes deidades de la época, se comenzará el dios supremo como recién se nombró, el Sol, o Dios Inti, quien ocupaba el lugar de deidad patrona del impero inca. Se trataba de una adoración que de generación en generación, aunque se desconoce su origen, se quiso inculcar desde el nacimiento y nunca dejaron de contar la importancia del Sol estableciéndolo a cada lugar y región en donde estuviesen.

“Era el sol quien presidía especialmente los destinos de los hombres; quien distribuía la luz y el calor a los pueblos, y la vida al reino vegetal” (Prescott, 1970, p. 79),

Además de adorar con tanto fervor al Sol, los incas rendían culto a diversos elementos relacionados con el mundo de la naturaleza, como la luna, considerada su hermana y su esposa, las estrellas, entre ellas Venus, la más cortejada, ya que era la que más acompañaba al Sol desde que salía hasta que se pone, todos estos objetos directa o indirectamente, se relacionaban con el Sol. También adoraban a las manifestaciones de la naturaleza, como a los truenos y al rayo, tanto al arco iris luego de la lluvia, el cual les parecía una gloriosa declaración del cielo. (Prescott, 1970, p. 79).

Una tradición de los incas, era realizar celebraciones o festivales que honren a sus dioses más sagrados, en el caso del sol, lo hacían mediante el festival Inti Raymi, que en el idioma quechua significaba la resurrección del Sol, o el camino hacia el

Sol, que se llevaba a cabo alrededor del día 24 de junio perteneciente al solsticio de invierno en la era de los incas; para la asistencia a la celebración había que comenzar con un ayuno de tres días tanto de alimentos como de relaciones sexuales, luego, las personas asistían con sus mejores trajes y era un festival que culminaba en nueve días, durante los cuales se dedicaban a comer y beber en grandes cantidades y a hacer sacrificios, por lo general, se sacrificaba el primer día una llama, y el sacerdote era el encargado de abrir el cuerpo de la víctima, y descifrar mediante la lectura de sus entrañas algunos misterios o señales del más allá. Si la lectura era desfavorable, otra víctima era sacrificada con la esperanza de que el próximo mensaje negase el anterior.

Viracocha, o Wiracocha, era otro de los dioses más venerados por los incas luego del Sol, considerado el Dios creador Inca, y de culturas antepasadas. Era el creador del universo, de todas las sustancias que conforman a las cosas y elementos del mundo, era el dios supremo y creador del hombre, presente en todas partes todo el tiempo.

La pachamama, o madre tierra, es la diosa que provee la fertilidad en la siembra y la cosecha. El tributo que se rendía a la madre tierra fue llevado a cabo todos los meses de agosto, en lo que los incas llamaron martes de challa, o tributo a la pachamama, en el cual los campesinos y agricultores rendían honor enterrando alimentos y ofrendas como forma de agradecimiento y pago a la tierra por el alimento diario, y también para alimentar a la tierra que tanto les proveía.

Luego de describir las tres deidades centrales que conformaron el imperio inca, a continuación se analizarán brevemente los dioses secundarios comenzando por Pachacamac o Pacha Kamaq, en la lengua quechua autoridad o ley del mundo, conocido como el dios que dio origen al mundo, y asociado también a los terremotos, era adorado por la región de la costa del Imperio Inca.

Luego, la adoración a la Luna, o Mama Quilla, considerada la hija del Dios Viracocha, esposa del Sol, y Diosa de la luna, quien era considerada la protectora de la mujer.

Mama cocha, era la protectora de las personas que ingresaban a menudo al mar, protegía a los marineros y pescadores, era la diosa de las aguas, del mar y de las lagunas.

Mama Zara, era la diosa del maíz, de favorecer la siembra y la cosecha, diosa de los alimentos.

Dios Pariacaca, considerado el dios de la lluvia y muy apegado a mama zara, ya que debía dar fertilidad a la tierra y protegía también a los animales salvajes.

Por último el Dios Supay, era el dios de la maldad, quien se encargaba de darles oscuridad y castigo a las almas pecadoras sin piedad.

3.3. Geografía Sagrada

Para las culturas precolombinas, en especial para la incaica, la naturaleza era considerada sagrada; para ellos, las montañas eran como especie de dioses que protegían a las comunidades; el estado Inca por su parte le dio suma importancia a ese antiguo culto, y a medida que fueron creciendo como civilización y pudieron tener acceso a la altura de la montaña, como bien se describió con anterioridad, fueron construyendo en las cimas pequeños edificios para los rituales religiosos, hoy conocidos como adoratorios o santuarios de altura, por esto es que se conoce a una parte de la construcción inca como geografía sagrada, ya que se encuentran esos espacios geográficos cargados de muchas creencias y adoratorios sagrados.

De todos los picos de la región, el Volcán Lulllaillaco, ubicado al oeste de la provincia de Salta, Argentina, el cual marca el límite internacional con Chile, es el más alto y posiblemente uno de los más importantes para poder comprender la

mitología y las ofrendas que los Incas realizaban a la naturaleza, ya que, en los rituales de ofrecimiento o pago a las deidades se entregaba lo mejor que se poseía con la idea de ser retribuidos de igual forma: la vida de los niños fue la principal ofrenda como muestra de agradecimiento que empleaba la civilización incaica.

3.3.1. Rituales y ofrendas

Como se ha analizado en detalle, en la época de los incas, se adoraban a cientos de dioses o ídolos divinos. Los españoles luego de la conquista, denominaron a todo tipo de deidad con el nombre de huaca para referirse a cualquier tipo de ser o elemento adorado por los incas.

Los huacas entonces, representaban un lugar, un objeto o un elemento sobrenatural, que por su belleza o poder, se lograba diferenciar del mortal, y por esto era considerado de orden sagrado; todo lo que era considerado sagrado para los incas, debían recibir ciertas atenciones rituales las cuales debían ser alimentadas como símbolo de agradecimiento y símbolo de adoración. (Martínez, 2005, p. 98).

Los rituales en la época inca eran muy variados y casi todos estaban compuestos por algún tipo de sacrificio, tanto animal como humano, y cada ritual estaba ordenado jerárquicamente. Entonces, el alimento considerado más sagrado era la sangre humana, era el alimento que utilizarían para rendir culto a una huaca de mucha importancia o para alguna ocasión especial, por ende el ser humano era apreciado como una de las ofrendas más poderosas y ricas que podían llegar a implementarse para los sacrificios sagrados. En algunas ocasiones, en relación al sacrificio humano, se realizaba el sacrificio de partes del cuerpo humano, además de la sangre, como podía llegar a tratarse de pestañas, cejas, uñas, cabellos, o prendas, todo perteneciente a cierta persona y actuando dichos elementos como sustitutos de la misma.

Dichos sacrificios llevados a cabo en la época inca, tenían varios motivos de ser realizados, pero en general los desarrollaban como forma de conquistar a las divinidades de la naturaleza y mediante el sacrificio poder obtener su protección eterna. “El acto de sacrificar es volver sagrado a lo sacrificado y con este ritual las personas creían que el mundo podía ser cambiado a través de él”. (Martínez, 2005, p. 96).

No sólo se encuentran sacrificios humanos a lo largo de la época incaica, también era muy común el sacrificio de animales, animales domesticados como la llama, considerándose la grasa, la sangre y carne de dicho animal como símbolo de fertilidad de la tierra, siendo colocados y conservados en el campo dentro de vasijas de cerámica como forma de obtener una próspera cosecha.

Todas las actividades religiosas que incluían los rituales u ofrendas sagradas, tenía una estrecha relación con los elementos de la naturaleza y la fertilidad, tanto con el ciclo evolutivo de la agricultura y las cuatro estaciones del año.

Volviendo a nombrar el ritual que se mencionó al comienzo, que incluía a pequeños niños incas ofrendados, el cual llevaba el nombre de Capacocha o Capac Hucha, y se realizaba durante el mes que se destinaba a la cosecha; se traducía capac como rey de los emperadores, y hucha, como pecador, en la lengua quechua. “La capacocha fue una de las ceremonias más solemnes de la vida incaica y en la que intervenían el mayor número de individuos de todo el imperio” (Duviols, 1976, p. 11).

Se trataba de una ceremonia que estaba vinculada en todo sentido al Inca, que era el ente más importante dentro de todo el Estado inca, ya sea debido a un acontecimiento importante como su nacimiento, su coronación, su casamiento, su muerte, entre otros. Los niños escogidos tenía entre cinco y diez años de edad, y que eran elegidos por su belleza y perfección excepcional, considerados libres y vacíos de defectos, en general se trataba de niños que eran hijos de personas importantes, como lo eran los caciques, y con el fin de realizar y fomentar alianzas

vecinas en los ritos. Esto significa que entre niños de ambos sexos, realizaban una ceremonia o matrimonio ritual con el fin de reforzar lazos entre las regiones diversas, por ejemplo, la hija del jefe de una región se casaba con el hijo de otro, de manera en que las diferentes aldeas se mantendrían emparentadas con lazos intervenidos a través de Inca.

Era parte del ritual, incorporar en el ritual del casamiento de los niños, objetos que reflejaban perfectamente la esencia del arte incaico, que a veces representaba escenas de la vida andina en modelos de estatuillas a menor escala, las cuales, estaban vestidas de igual manera que los niños ofrendados que acompañarían en un futuro; con estos rituales se creía que los niños se debían transformar simbólicamente en estas figurillas para su viaje eterno. A través de estas replicas en pequeña escala del mundo real, los Incas trataban de controlar mágicamente los elementos naturales de los que dependían. (Guijarro, Vitry, y Miremont, 2009, p. 31). Gran parte de las ofrendas se relacionaban con el viaje que estos niños debían realizar según el ritual, por ello llevaban comida, bebida, sandalias y mantas adicionales.

La materia prima de la cual se abastecían para la confección de todo el ajuar que acompañaba a los pequeños, nombrado recientemente, era por lo general las plumas, en general de las selvas, metales y lanas de alpaca o llama recolectadas de la cordillera.

Estos infantes ofrendados luego de la ceremonia, con el paso del tiempo, eran adorados y se convertían en huacas, siendo consultados como si fueran oráculos tenían sacerdotes sagrados a su servicio, pasaban a ser dioses a los cuales se les rendía culto.

“Según la creencia Inca, los niños ofrendados no morían, sino que se reunían con sus antepasados, quienes observaban las aldeas desde las cumbres de las altas montañas” (Guijarro, Vitry, y Miremont, 2009, p. 29).

Para culminar con los rituales más relevantes de la civilización, resulta importante nombrar a la fe persistente que se tenía en la resurrección del cuerpo, lo que provocaba el motivo por el cual lo cuidaban de tal forma. Los incas creían que la persona cuando moría y pasaba al otro mundo, sus ocupaciones habituales serían muy parecidas a las que desempeñaban en el mundo real, por este motivo es que cuando enterraban al difunto lo hacían junto a varios objetos de su vida cotidiana, como con prendas que usaban habitualmente, a veces con muebles y si era una persona que poseía algún tipo de tesoro de gran valor, también era enterrado; completaban la ceremonia en algunos casos sacrificando a sus mujeres o servidores de mayor afecto, para que no viajasen solos y les hicieran compañía en la llegada a su futura región que los incas la imaginaban mucho más allá de las nubes. (Prescott, 1970, p. 78).

A continuación se expondrá brevemente un ejemplo concreto de la actualidad que demuestra que existieron los rituales que los incas generaron a lo largo de su existencia sobre la tierra, que tiene que ver con los niños ofrendados en el Lullaillaco, tres niños considerados testigos de la cultura inca.

El volcán Lullaillaco, considerado uno de los más altos del territorio de los Andes, se encuentra en la zona oeste de la provincia de Salta, Argentina, siendo la cumbre utilizada para delimitar o marcar el límite internacional con Chile. Se trató de un volcán que se encuentra inactivo en la actualidad, y mediante su nombre expresa agua de la memoria. Fue entonces en el año 1999, que se dio comienzo a la expedición de arqueólogos científicos y un equipo técnico de profesionales a la cima del volcán, en donde encontraron tres niños que fueron ofrendados a una altura de 6.000 metros, siendo las tumbas más altas de la cumbre, y las edificaciones más elevadas construidas por los incas, las cuales conservaron durante largos cinco siglos uno de los secretos rituales de la civilización incaica más importante.

El hallazgo incluyó dos pequeñas y un pequeño con siete años de edad, entre ellas una que denominaron la niña del rayo, quien se creía tenía la edad aproximada de seis años, y la otra a quien llamaron la doncella de quince años de edad, todos fueron encontrados con su ajuar funerario, del cual se ha hablado anteriormente, compuesto por figurillas o estatuillas talladas en miniatura, en general fabricadas en oro, plata o madera y revestidas con textiles o plumas coloridas. También se encontraron las ofrendas textiles o prendas y los alimentos y bebidas, la totalidad de los elementos enterrados en la ceremonia. Elementos que eran pensados para la compañía de los niños en su viaje ritual al mundo del más allá. “Estos niños que hace varios siglos cedieron su tierna vida a un propósito divino, en el lugar más cercano al Sol, hoy nos transmiten la sabiduría milenaria de los pueblos que habitaron en el mundo andino”. (Guijarro, Vitry, y Miremont, 2009, p. 77).

El Museo de Arqueología de Alta Montaña, siendo un museo situado en la ciudad de Salta capital, y que asumió hacerse responsable del cuidado y preservación de los niños hallados en el Llullaillaco luego de la expedición en el año 1999. Muestra con exactitud la historia de los niños, junto a su ajuar y el detalle de cada estatuilla, exponiéndolas en vitrinas junto con sus explicaciones históricas y simbólicas; por último luego del recorrido, el visitante puede o no elegir observar los cuerpos encontrados, ya que, no son simples objetos que perduraron cinco siglos, se trata de seres humanos; y el museo les rinde mucho respeto.

3.5. Chacana Inca: Secretos

La expresión chacana, alude a una herramienta de mucho poder significativo de creación Inca, también conocida como Cruz Inca, y para ellos mismos en su sabiduría, era conocida como el árbol del mundo, o el árbol de la vida misma.

Se trata de dos estructuras escalonadas, invertida hacia abajo, formando una especie de cruz, que está compuesta por doce escalones o los denominados derechos de la creación, que se relacionan con la geometría sagrada; son energías de valor sagrado, junto con sentimientos y valores que se delimitaron para crear una estabilidad o una esencia del balance de la humanidad.

Seis de los recién nombrados derechos de la creación, son masculinos, y los restantes femeninos. Cada escalón, ocupada un valor diferente, empezando por el Amor en primer lugar, confianza, conexiones, reconocimiento, protección, conciencia, felicidad, pasión, expresión, presente y verdad, productividad, y por último responsabilidad. Que estos derechos estén alineados, garantizará estar en el mayor momento de paz y positivismo.

La mitología andina cuenta que, uno de los dioses Incas más poderosos, como lo fue el Dios Viracocha, conocía el poder de la cruz Inca, que guardaba en sí, el secreto de la vida misma. Como recién se mencionó, era un símbolo geométrico que guardaba las constantes más valiosas y luminosas de las antiguas energías sagradas.

La chacana provee un lenguaje energético único que ha sido cuidado con pasión por los incas y sus ancestros.

Con respecto a otra profecía de los Incas, esta cruz, sería utilizada en el momento oportuno, que para ellos mismos ese momento era el ahora, nunca se debía esperar, lo que se querría hacer, se debía hacer en ese preciso momento; transmitirán ese lenguaje al mundo para crear a las nuevas generaciones, para crear a los hombres y mujeres en un nuevo ámbito.

“Todos tenemos el Árbol de la Vida, una Cruz Inca. Es nuestro derecho de nacimiento. Cada uno de nosotros es único. Nuestros regalos de energía son despertados de acuerdo a cómo aprendemos a usar nuestra chacana”. (Radford, 2015, p.5)

3.6. Identidad Inca: whipala

En esta instancia ya se conocen varios de los rasgos más importantes que conformaban y diferenciaban al Tahuantinsuyu, innumerables características de una cultura de la que poco se sabe en el mundo contemporáneo.

Culturas originarias de nuestra tierra.. Tantas en otros tiempos, desde el norte hasta el sur de la Argentina, tan pocas ahora. Tanto si criaban o cazaban animales como si cultivaban la tierra y vivían de sus frutos, moraban todos en perfecta conjunción con la naturaleza, la Madre Tierra. ¿Qué permanece hoy de ellos? ¿Cuánto conocemos de sus costumbres, de su historia de su cultura?.. Rescataremos su distinta noción del tiempo, sin la prisa habitual de nuestras sociedades, y su actitud contemplativa ante la realidad: un día entero, quizás, para cazar, una mañana para contemplar el amanecer o una tarde para cosechar; un tiempo para venerar a sus dioses, para escuchar las historias de los sabios... La piel curtida por el sol y sus pies descalzos forman parte de una historia para rescatar y resignificar. (Nuñez, 2010, s/p).

Se puede concluir describiendo en algunas palabras un objeto tangible que hasta aquí no se ha nombrado, que expresó la identidad en forma de bandera, el ser habitante de los Andes, el ser originario, el ser Inca. Se trata de la denominada Whipala.

Aunque el origen de la misma no es certero, sí el hecho de que es el símbolo y resurrección de la cultura que surgió de las cuatro regiones o estados del Imperio Inca.

Es considerada la filosofía de vida andina y el símbolo de la sabiduría de la Pachamama o madre tierra, que conforma la energía y el espacio del planeta, por esto se cree que el significado de esta bandera es un todo.

El centro de la whipala, se encuentra conformado por siete cuadrados de color blanco, los cuales simbolizan los comarcas o markas, y las diferentes regiones o suyus, es decir, la diversidad étnica a lo largo de los Andes. Esto también representa el principio de dualidad, y complementariedad de los opuestos, el cual se nombró en

el capítulo anterior cuando se habló de procesos de producción de la textilera andina, en este caso, representaba la unión y complementación de los espacios geográficos. Representaba la fertilidad, la unión de los seres y la transformación de la naturaleza y de los seres humanos.

Es una bandera cuadrada, por lo tanto esta constituida por cuatro lados, el motivo de esto fue representar a los cuatro estados en los cuales se organizó luego de la conquista el Imperio Incaico, otro dato importante es como se nombró en la textilera inca, que todo textil tiene un arriba y un abajo, con la whipala pasaba lo mismo; la parte superior representando al Sol o al día, mientras que la parte inferior representaba la noche o Luna.

En cuanto a los colores que la conforman, cada uno significaba y representaba algo en particular.

El rojo representaba la pasión y expresión del hombre andino, también al planeta tierra; el naranja representaba a la cultura, a la sociedad misma, a la procreación de la raza humana, también a la salud, y la medicina; la energía y la fortaleza eran expresadas a través del amarillo; el blanco representaba el tiempo, el trabajo, la tecnología y la ciencia; la producción y la riqueza andina se reflejaban mediante el color verde; el azul era lo infinito y los fenómenos naturales, por último, siendo el séptimo color que la conformaba, el violeta, reflejando a la expresión e ideología andina, la administración de las clases sociales y del pueblo en general.

La whipala por último, se debía izar en actos importantes obligatoriamente, tanto como en ceremonias sagradas, y en los diferentes rituales y culto a las deidades de mayor importancia. También se encontraba izada en acontecimientos relevantes para la población andina, tanto en épocas pasadas como en la actualidad, ya sean actos culturales, nacimientos, aniversarios, casamientos etc.

“La Wiphala debe entenderse como símbolo de identificación cultural, es el emblema de la comunidad. Es la representación de las actividades diarias del hombre andino

en el tiempo y en el espacio". (Nuñez, 2010, s/p). Es decir, además de su parte física y tangible, la whipala significa y representa la identidad de los pueblos originarios, es el símbolo de liberación, el símbolo de expresión de su pensamiento, el símbolo de la autodeterminación y la expresión del pensamiento filosófico que tanto los representa.

Se puede añadir finalmente que, el poblado inca, se aferraba fuertemente en cualquier circunstancia a todas sus creencias, a sus sensaciones sobrenaturales que hacían que se conectasen con aspectos profundos o que provenían del más allá, si se puede decir, los cuales significaban su más valioso tesoro.

Izar la whipala entonces, era un acto mucho más significativo que solo observar un textil llamativo de diversos colores flamear en el viento, sino que, sentían con orgullo el hecho de haber reunido tanta sabiduría en una sola pieza, y que la misma los representará tan específicamente.

Cada grupo étnico tenía su manera de construir su estilo y su estética, sus símbolos o creencias; poder entender a la Inca, a través de los textiles, es muy enriquecedor, ya que sus tejidos tienen un valor artístico innegable y son portadores de infinitos significados, que al descifrarlos, dan una determinada visión del mundo entero, ya que una vez que se estudian, éstos van decodificando información, como recién se nombró, no sólo de su producción, sino también de su organización en espacialidad y tiempo.

Un grupo étnico es aquel que se diferencia en el conjunto de la sociedad nacional o hegemónica por sus prácticas socioculturales, las cuales pueden ser visibles a través de sus costumbres y tradiciones.

Estas últimas le permiten construir un sentido de pertenencia con comunidad de origen, pero tal auto reconocimiento, no es un obstáculo para que sean y se identifiquen como individuos de un determinado país. De este modo, comparten dos sentires: uno étnico y otro nacional.

..Etnias abórigenes, data de personas que se auto reconocen como pertenecientes a pueblos y comunidades indígenas (amerindias), formando parte de un grupo específico, en la medida en que comparten su cosmovisión, sus costumbres, su lengua y sus códigos relacionales (socialización).

..Es indígena quien pertenece a una tradición cultural (de acuerdo a procesos de socialización, comunicación, trabajo, cosmovisión), descendiente de los pueblos originarios que habitaban América antes de la Conquista y colonización europea. (Prescott, 1970, p. 13)

Es por esto que en esta instancia, no debe sorprender al lector que, como todo lo referido a la cultura inca nombrado hasta entonces se ha conectado en mayor medida a la parte espiritual y a lo que tiene que ver con sus creencias sobrenaturales y místicas, no será la excepción a la hora de describir y por lo tanto, de entender el vestir de los mismos, proceso que se llevará a cabo tanto analizando los aspectos morfológicos como estructurales de la vestimenta tradicional originaria, que tendrá que ver con las diferentes tipologías que existieron y fueron implementadas; será relevante describir sus diferentes ocasiones de uso, junto a la materialidad y la colorimetría; entre otras cosas, aspectos que se expondrán detalladamente en el capítulo subsiguiente.

Capítulo 4. Indumentaria Inca, iconografía: sentido técnico y espiritual

Los Incas, fueron extraordinarios y cuidadosos arquitectos de su estética, ya sea escultórica como textil, aludiendo en ambos casos a formas geométricas sin connotación y con diversas formas naturales. Sonderegger (2010, p.54), les reconoce un desarrollo de la ingeniería, ya que fueron los artesanos de su propio imperio y civilización.

4.1. Vestimenta tradicional

Para los incas la vestimenta cumplía un rol particular, ya que la relacionaban con el estatus social de la persona por un lado, y por el otro, con la identidad étnica que les confería; también cumplía un rol significativo a la hora de las relaciones y vínculos sociales.

En primer lugar, se debe hacer una diferenciación entre la vestimenta masculina, y la vestimenta femenina, ya que cada una tenía sus diferencias bien marcadas, sobre todo en relación al material con el cual eran confeccionadas y en base a la iconográfica o decoración del mismo.

Los materiales básicos utilizados, como ya se ha nombrado en capítulos anteriores, eran el algodón, y la lana, y sus diversas variantes como la vicuña y la alpaca, entre otros. A continuación se detallarán en profundidad las diferentes tipologías femeninas y masculinas que identificaron a la cultura inca.

4.1.1 Vestimenta femenina

Durante la época incaica, la vestimenta femenina, consistía en tres piezas básicas, el acsu, el chumpi, y la lliclla. Se trataba de prendas muy sencillas, y eran las tres piezas que vestían tanto las mujeres de la elite como las mujeres del pueblo, es

decir que, la forma o moldería de estas tipologías era la misma cualquiera fuera el estatus de la persona que lo usara; por lo tanto lo que marcaba la diferencia real entre clase y clase, era la materia prima con la cual estaba confeccionada la prenda y el bordado e iconografía de la misma. Aunque existían diferencias locales, lo que generaba diferentes etnias, igualmente se puede nombrar de manera general a las piezas típicas que vestía una mujer inca. Es decir, los diferentes estratos sociales, estaban diferenciados por los materiales que se empleaban en la elaboración de la indumentaria, como también en la dificultad que llevaba en la confección de la misma; la utilización de diferentes tipos de textiles, sirvió también para diferenciar los territorios y etnias nombradas anteriormente

En primer lugar, el acsu o anacu, como cuenta Cobos (1956), se trataba de una pieza que consistía en un gran paño de forma rectangular, que se colocaba enrollándolo al cuerpo y sujetándolo por los hombros mediante especie de alfileres; de esta manera el acsu cumplía el rol de cubrir la totalidad del cuerpo desde el pecho hasta los tobillos, dejando una abertura desde la cintura para abajo, efecto que se generaba debido a que no era una prenda con costura en sus laterales, justamente, enrollada.

Arqueológicamente, como se nombró en el capítulo anterior, en cuanto a la geografía sagrada y los niños ofrendados, se encuentra el acsu formando parte de la vestimenta de esos niños ofrendados en sacrificio en las altas montañas; por otro lado, también forma parte de las ofrendas con las cuales eran enterrados los mismos, que se trataba de estatuillas femeninas de metal vestidas con las mismas tipologías que los niños; por último, dentro de este tipo de vestimenta utilizada para los sacrificios, se diferenciaban dos acsu, uno cuadrado y otro rectangular. El primero, utilizado para diario por las mujeres incaicas y el rectangular, relacionado en mayor medida a cuestiones espirituales, como sacrificios humanos, ceremonias u ofrendas religiosas.

El chumpi, era una especie de lazo o faja que tenía la función de ceñir el acsu y sujetarlo, “desde la cintura para abajo se atan y aprietan el vientre con muchas vueltas que se dan con una faja ancha, gruesa y galana, llamada chumpi”. (Cobos, 1956, p. 76). Se trataba de una faja decorada, generalmente con motivos llamativos y geométricos, o con diseño zigzag, y de diversos colores.

La lliclla, era una manta de forma rectangular; su destino era el de cubrir y envolver los hombros junto con la espalda. En la mayoría de los casos se encontraba decorada con motivos tocapu, que se detallarán posteriormente, o por franjas horizontales compuestas por tres líneas paralelas, y sino, por lana de llama, sin decorado alguno.

En cuanto a los accesorios, éstos cumplían un rol fundamental, ya que, al igual que los diferentes textiles que conformaban la prenda, los accesorios, daban cierto grado de estatus y prestigio a quien los portaba, y obviamente, terminaban de complementar la vestimenta. En primer lugar, los topus o alfileres, que eran utilizados para sujetar las prendas descritas anteriormente, las cuales estaban hechas de metal, con una especie de cabeza con forma semi redondeada y otra parte afilada con la cual se atravesaba el tejido, con el propósito de unir dos partes, a manera de alfiler. (Martínez, 2005, p. 81).

Entonces, como bien se especificó, los topus servían para amarrar cualquier tipo de pieza de la vestimenta femenina; en el caso de los acsus, se pasaban los topus por los hombros para sujetar de esta manera la prenda, el tamaño aproximado de dichas alfileres era de 10 a 20 centímetros, que para el caso de usarse para sujetar la lliclla, eran de menor tamaño.

Otro de los accesorios femeninos, es la pampacona o ñañaca o tocado, usado solamente por las mujeres de la elite inca, y confeccionada con tela exclusivamente para la nobleza; las mujeres del pueblo usaban una vincha.

Como cuenta Guijarro y Miremont (2009), el pelo, en general lo usaban muy largo y con la raya al medio; del mismo modo que la ropa diferenciaba a los estratos sociales, con el cabello ocurría algo similar, connotando estados de la persona en cuestión; durante algún tipo de duelo se utilizaban recogidos para que el cabello pareciera más corto y si éste presentaba un particular cuidado y dedicación era signo de belleza sin igual, siempre acompañado por la ñaña o tocado ornamental, el cual cubría completamente la cabellera de la mujer y para sujetarlo se utilizaba un prendedor o tupayauri.

Otro de los accesorios femeninos, se trataba de una cartera o bolsa de forma tubular con una especie de manija a la que denominaron chuspa, cumplía la función de poder transportar algunos objetos de un lugar a otro; y por último, puede mencionarse las usutas u ojotas, realizadas de cuero que provenía de los camélidos, las cuales no variaron demasiado de las usadas por los hombres incas. Este calzado, se sujeta con un lazo que se colocaba por encima de los dedos del pie, o por la parte superior de éste atravesando un orificio ubicado en el lateral de la suelta y envolviendo los talones junto con el empeine, anudándolo a su costado.

4.1.2 Vestimenta masculina

La vestimenta masculina, también resultaba sencilla. Cobos (1956), distingue dentro de las tipologías más comunes el uncu o túnica o poncho, la yacolla o llacolla o capa, y la huara o calzoncillo.

El uncu, consistía en una pieza que llegaba hasta la altura de las rodillas y que carecía de mangas, utilizada exclusivamente por los hombres provenientes del Tahuantinsuyu. Estaba hecha de una sola pieza, dejando el orificio central para la cabeza mientras lo tejían, no había cortes previos, sino que se realizaba a medida que se iba tejiendo la prenda. Cuando terminaba éste paso, sólo restaba unir los

laterales, dejando dos huecos a ambos lados que en un futuro serían las partes por donde pasarían los brazos. El uncu era una de las prendas más elaboradas, y aún más cuando eran confeccionadas para el Inca o para la nobleza, por esto se seleccionaban los más capacitados tejedores y tejedoras para llevarlos a cabo. (Martínez, 2005, p. 86). Eran acabados con ribetes o bordados a lo largo del tejido, con diseños en forma de zigzag.

La yacolla, a diferencia del uncu, no era realizada en una sola pieza, sino que en dos piezas, que se encontraban unidas mediante una costura, ya que el tamaño del telar no permitía confeccionarlo en una pieza única. Se trataba de una capa que medía aproximadamente 1,60 metros de largo por 1 metro de ancho, que generalmente era llana sin decoración, y también, se la asociaba a la vestimenta de las estatuillas masculinas de los niños sacrificados en los santuarios de altura.

La huara o wara, era la prenda que diferenciaba a los hombres de este poblado, era el taparrabo o calzoncillo, el mismo era colocado entre las piernas, cumpliendo la función de demostrar con su uso cierto grado varonil y al mismo tiempo prestigio.

La huara tuvo un valor simbólico conferido por la religión y ratificado por el estamento político» y los que recibían dicha huara iban a ser los futuros gobernantes del Tahuantinsuyu. Estos paños 'cubresexo' formaban parte de los tributos en prendas textiles que pagaban las diversas provincias y que se almacenaban en los depósitos para su efecto. (Martínez, 2005, p. 88).

Los hombres de esta etnia, incorporaban a su indumentaria habitual, ciertos accesorios, que al igual que en el caso de las mujeres, según el rango social, la materialización, el color o la ocasión, iban variando.

La chuspa, al igual que el accesorios femenino, era una especie de morral o bolsa cuadrada, y tuvo la función principal de guardar y transportar las hojas de coca para el uso diario; se diferenciaban las chuspas incas de otras etnias, porque estaban bordadas con ribetes y diseños zigzag en sus bordes.

Otro de los accesorios que identificaba a la comunidad masculina del Tahuantinsuyu, era el tocado o llautu, que consistía en una trenza tejida de lana, compuesta de infinitos colores, y del ancho de una mano, la cual se colocaba sobre la cabeza y por encima de la frente, y se enroscaba rodeándola con cuatro o cinco vueltas, a modo de corona. Mientras que el Inca llevaba un llautu multicolor, los hombres del pueblo lo llevaban en color azul, negro o gris.

Sobre la frente los hombres podían llevar una placa metal denominada canipu o penachos de plumas. La borla o mascapaycha, que reflejaba un símbolo de la corona o de poder, que consistía en una borla colorada que se sujetaba a través de la frente de una sien a otra. El Inca la llevaba en color rojo, y el hijo heredero de color amarillo y de menor tamaño.

Junto con los accesorios nombrados, el uso de grandes aros cilíndricos llamados paku, también formaba parte del estilo característico implementado por la nobleza inca, los mismos de oro y plata, o en algunos casos de madera u otros materiales orgánicos. Las chispanas, colocadas en el brazo o antebrazo, igualmente de oro y plata, y de carácter y uso diplomático.

Por último, se mencionan pulseras o chchipana, arillos más pequeños o tulumpi, alfileres o prendedores de cobre, plata y oro, y cascos chucu con borlas puyllu y plumas de aves exóticas, como se describió recientemente en las clases altas, junto con flecos y cordones multicolores.

La vestimenta de la nobleza, era llevada a cabo en la llamada Casa de las Escogidas o aclla huasi. Sobre esto reflexiona también Guijarro y Miremont (2009), remarcando a las acllas, ya citadas en el capítulo dos, y conocidas también como las vírgenes del Sol, eran educadas y trabajaban en la fabricación de la textilera inca más fina y sofisticada, y también, en la preparación de todo lo que refería a las celebraciones rituales, tan importantes para esta civilización.

4.2. Acabados: Significados

Los diseños de las prendas de origen incaico, tienen una estrecha relación con la finalidad para la cual fue destinado o confeccionado, es decir, no sólo la elección de la materia prima, la torsión o el color en primera instancia como ya se ha mencionado tienen una razón de ser, sino también que la forma de la prenda final y sobre todo el diseño con el cual fue decorado, tendrán suma importancia y estarán colocados estratégicamente y con una forma y sentido particular.

Los íconos más recurrentes con respecto a las tipologías incaicas, son los diseños geométricos; el típicamente incaico es de dibujos escalonados o en forma de X, encontrado principalmente en los tocapus o tokapus, que serán detallados a continuación. Otro diseño representativo de los incas, era la estrella de ocho puntas, representada por un encuadre que contrasta el color relleno de la misma, combinada en algunos casos con otros motivos decorativos.

En algunas túnicas, se encontraban como decoración en los bordes inferiores y aberturas, diversos diseños a rayas y compuestos por varios colores llamativos. Otro tipo de decoración que ya se ha mencionado, son los acabados con diseños en forma horizontal y vertical; los diseños verticales para las chuspas, y los horizontales generalmente eran empleados para las prendas femeninas, los cuales eran de un solo color o de varios colores que contrastasen con el color base de la prenda. Otro de los diseños que anteriormente se indicaba en la vestimenta incaica, es el diseño zig zag tan característico de ésta civilización, el cual, según la dirección de las bandas que lo componían, marcaba una distinción cultural y de estatus, también dada por la fineza del textil con el cual sería bordado. (Martínez, 2005, p. 74).

Cuando se trata de las prendas femeninas en sí, existe una iconografía y bordados variados, los cuales se representan en base a patrones constantes, no sólo en las prendas de las mujeres incas sino también en las estatuillas utilizadas para las ofrendas o ceremonias religiosas; se disponen tres zonas de decorados, una zona

central, compuesta de un solo color, el más claro que los otros, y dos bandas o franjas laterales, ambos del mismo color, siempre más oscuro que el central; éstas franjas laterales se las encontraba o llanas, o con motivos y diseños decorativos en su interior, dentro de los cuales el que más predominaba era el zigzag.

Los incas por lo tanto, como es notable, también fueron maestros a la hora de confeccionar la totalidad de las tipologías que vestían, ya que presentaban cada pieza como una pieza única e irrepetible y cargada de una rica y compleja iconografía tanto simbólica como espiritual.

4.3. Estética y colorimetría

De acuerdo con el tratamiento artesanal y técnico al mismo tiempo, de las prendas andinas, se revela un verdadero talento, y dedicación en el tratamiento de la materia. Sonderegger (1997), explica que, las estéticas del arte precolombino, fueron intelectualmente estudiadas y aplicadas directamente como un medio sagrado para ordenar formas y sentidos de colorimetría, y para lograr de algún modo, descubrir la inmanencia del Ser Incaico.

Lo estético se referirá a la inmanencia de la creación lograda, de su transmutación interpretativa, de la sublimación poética expresada. Lo Estético, en el caso de las culturas andinas, es una volición conceptual hecha objeto sagrado. Es el resultado de un equilibrio estructurado, de una euritmia lograda, producto y consecuencia de una total coherencia ideológica, morfo espacial y realizable. Es el racional y sensible juego dialéctico de La Expresión, La Finalidad y lo Fáctico, la coherencia mancomunada del pensar, decir y hacer. (1997, p.30)

Sonderegger (1997), continúa mencionando a las prendas andinas y concluye diciendo que casi siempre, contienen un cierto grado de ideas teológicas; son creaciones extraordinarias que construyen un universo morfológico conceptual y espiritual, y de gran delicadeza.

Continúa afirmando que existen dos modos estéticos en la cultura Incaica, el Monumental y el Intimista. El monumentalismo, es independiente al tamaño de la obra, trata más bien de una concepción morfo espacial y no de la dimensión física. Lo Intimista, se refiere a un interés visual detallado y cuidadoso; dentro de esta categoría se ubica la textilería, junto con la orfebrería el dibujo y la pintura.

Así también, en esta cultura coexisten diversos estilos, diferenciándose los estilos primarios como figurativos, abstractos o concretos, y los estilos expresivos como Purista, Barroco, Expresionista y Superrealista. Hay obras que presentan superposición de estilos, lo que enriquece su lenguaje, aumentando su mensaje metafórico y su valor expresivo.

El sello característico de la ornamentación y terminación de los tejidos consistía en la utilización de los colores rojo, negro y amarillo, frecuentemente, para generar contraste; estos podían combinarse en ocasiones con diseños sencillos de aspecto geométricos, con grandes cuadrados, o en complejas series de pequeños motivos figurativos o zoomorfos.

Tokapu, se denomina así a los diseños dibujados como decoración de los tejidos en el interior de un cuadrado o rectángulo que, según se los ordenaban, formaban filas verticales y horizontales en la superficie de la prenda. Cada cuadro, exponía figuras geométricas como cruces, líneas, círculos y triángulos.

Geométrico, son las más habituales y utilizadas dentro de este tipo eran las formas geométricas con rombos incorporados, con estrellas de ocho puntas y por último, con algunos tipos de cruces.

Iconográfico, tratándose de un lenguaje jeroglífico.

Zoomorfo, alude directamente a todos los animales autóctonos, los cuales eran utilizados frecuentemente para la textilería incaica, tanto las llamas, vicuñas, etc.

Para lograr el color en el textil, utilizaban colorantes naturales, que debían tener ciertas cualidades esenciales, como por ejemplo, poder fijarse en solución acuosa

sobre textiles de manera resistente a la luz y al lavado; no dañar las fibras textiles, y ser fuertemente capaz de producir lacas de color. Por su parte, el material que funcionaba como soporte, en este caso el textil, debía ser sometido a un proceso de eliminación de impurezas, desengrase y blanqueo para poder lograr un teñido efectivo. La materia prima de la cual se abastecían para colorear era tanto vegetal como animal.

Los colores, como se han analizado en el capítulo dos, cuando se describió en profundidad el textil andino, los cuales identificaron y caracterizaron la textilería inca, pertenecían al grupo de los tonos tierra, entre los cuales se encuentran el marrón intenso, rojo, lila, naranja, y en el caso particular del oro, que representaba al Sol, la plata a la Luna y el color blanco, reforzaba la idea de femineidad.

Cereceda (2010), agrega, que otra de las técnicas de teñido u ornamentación de prendas que utilizaron los Incas, fue la pintura sobre tela, el teñido de plumas generalmente provenientes del área amazónica, las cuales se teñían del mismo modo que las fibras anteriormente dichas, y por último lo que se denominó teñido por amarre o watado, que consistía en el teñido en negativo de ciertas zonas o hilos de la urdimbre o trama. La lana, a excepción de las demás, debía teñirse antes del proceso de hilatura, ya que cuando se hacía posteriormente, tomaba una coloración grisácea debido al pelaje blanco, negro y pardo de los animales que habían colaborado a la confección de la madeja.

4.3. Identidad: Simbología y significado

A propósito del gran universo de los pobladores originarios que se ha estado mencionando y señalando hasta entonces, es pertinente volver a nombrar una variante de suma importancia en lo que refiere al valor iconográfico de la particular

simbología que conforma a las prendas andinas, que desemboca directamente en una denominada identidad andina, la cual se ha detallado a lo largo del proyecto, pero que no está de más señalar en esta etapa. Sonderegger (2010), explica que la identidad, como tal, hace referencia al sitio que ocupan los grupos sociales o personas en particular, para poder distinguirse ante el otro, ya sea por cuestiones culturales, o pensamientos colectivos; la identidad se constituye en procesos sociales en donde coexisten normas, códigos, roles y valores.

Si miramos con un poco de detenimiento a nuestro alrededor, nos damos cuenta de que estamos sumergidos en un mar de significados, imágenes y símbolos. Todo tiene un significado, un sentimiento, a veces ampliamente compartido, en torno nuestro: nuestro país, nuestra familia, nuestra casa, nuestro jardín, nuestro automóvil y nuestro perro; nuestro lugar de estudio o de trabajo, nuestra música preferida, nuestras novias, nuestros amigos y nuestros entretenimientos; los espacios públicos de nuestra ciudad, nuestra iglesia, nuestras creencias religiosas, nuestro partido y nuestras ideologías políticas. Y cuando salimos de vacaciones, cuando caminamos por las calles de la ciudad o cuando viajamos en el metro, es como si estuviéramos nadando en un río de significados, imágenes y símbolos. Todo esto, y no otra cosa, son la cultura o, más precisamente, nuestro "entorno cultural. (Giménez, 2005, p. 3)

En cuanto al simbolismo de esta identidad e iconografía andina, se trataba de diseños simples en sus comienzos, al igual que la prenda en sí, como por ejemplo, se encontraba el uso de imágenes de aves, serpientes, y guerreros, etc, imágenes abstractas de pensamiento mítico, mágico y religioso. Dichos dibujos o creaciones, eran realizadas por individuos que ejercían en su etnia algún tipo de influencia carismática.

Los signos son una creación morfológica con intención de símbolo significativo de hechos naturales o míticos. Tales signos, se llevaron a cabo con diferentes pautas de sintaxis para lograr una correcta semiótica dirigida a las diferentes deidades de la cultura inca. Su espacio lo abarca lo místico y religioso, lo astronómico y matemático, y lo metafísico e histórico.

Los textiles, junto las prendas y con sus colores característicos, y la simbología y el peso religioso que los componían, estaban asociados desde el inicio de la vida a lo divino; era la divinidad creadora, la que ordenaba y organizaba lo emblemático del textil, su uso, y su asociación a lo sagrado.

Por esto, se considera de suma importancia culminar el presente capítulo, habiendo desarrollado con plena exactitud las diversas tipologías tradicionales de la época incaica, junto con el gran valor que poseen en relación a las creencias y simbolismos considerados de carácter milenario, tanto como su religión y cosmovisión, mediante la cual, el poblado intentaba manejar y controlar mágicamente los elementos naturales de los que dependían y a si mismo predecir lo que sucedería, la existencia y el porqué de todo lo que los rodeaba.

Se manifiesta de esta manera, la riqueza tanto expresiva como visual, que se ha detectado a lo largo del capítulo, dentro de las diferentes tipologías y las cuestiones estéticas, conceptuales y plásticas que las conforman.

Para los Incas, todo lo que existía en la tierra y lo que no, se conectaba con algo mágicamente abismal y recóndito que sólo ellos entendían y comprendían; por esto, en relación puntualmente al diseño andino e incaico por lo tanto, plasmado en sus textiles, su arquitectura, su orfebrería, cerámica, y demás, se puede decir que estaban envueltos, cada uno de esos diseños, en una expresión que refleja una amplia esperanza por querer comunicarse constantemente con ese ente místico o poético, que tanto ellos adoraron.

Lo recientemente expuesto lleva a concluir, que este poblado ha dejado después de tantos siglos, una herencia en forma de íconos, dibujos, textiles o mensajes tallados, contados en una eterna poesía que data la historia de ésta civilización monumental, que ha dejado su amplia y persistente mitología ilustrada para la eternidad.

A continuación, una reflexión oportuna de Sóndereguer (1997, p. 8):

Impacto y admiración nos conmueven cuando recorremos América Antigua. Captamos ese pasado inmenso de pretéritos pueblos y numerosas culturas, los complejos ritos, las abundantes deidades, y una gigantesca obra artística.

Cuando la última gran cultura suramericana, la inca, impuso su voluntad civilizadora por más de cuatro mil kilómetros de extensión, se creó el todavía no maduro germen del panamericanismo. Cuando aquellos pertinaces quechuas de austera y severa moral, de asombrosa capacidad política, y económica, de arquitectos y escultores, tallaron con megalítica monumentalidad gigantescos cerros eternos, como permanentes testigos de su voluntad de poder, plasmaron su Ser, su espíritu heroico y positivo, desbordante de intelectualidad.

.. Hoy los pueblos parecen ignorar aquel pasado ilustre de talentosa política donde, aún bajo el despotismo de oligarquías sacerdotales y militares, se crearon estructuras socio-económicas vencedoras del hambre; entidades artísticas, científicas y técnicas, dejando rotundas pruebas de esenciales preocupaciones metafísicas, éticas y estéticas, y gobernando genésicamente los territorios venerados.

Capítulo 5. Propuesta de Diseño: Resignificación cultural

Este capítulo, será destino a exponer el desarrollo de la propuesta creativa planteada por la autora del presente Proyecto de Graduación. Se logrará en principio, describiendo el paso a paso que requirió la búsqueda tanto de los conceptos de los cuales se partirá para la creación de los diseños futuros, como también de las decisiones morfológicas y estructurales de los mismos.

En principio es fundamental definir cuál será la estrategia, la cual se apoyará sobre las bases de la resignificación conceptual de la cultura Inca, ya que, ese abordaje de poder revalorizar a dicha cultura mediante la creación de prendas contemporáneas inspiradas en ésta técnica, será uno de los pasos necesarios para poder resolver la problemática planteada al iniciar el proyecto. Por otro lado, se describirá y detallará la temática o concepto principal para llevar a cabo tanto lo inspiracional como lo creativo, que ayudarán al diseñador, a tener un punto de partida de recursos aspiracionales que serán los aplicados posteriormente a la propuesta de diseño.

En base al análisis de las técnicas de resignificación conceptual, sumado al planteo del problema que desemboca en una pérdida de identidad nacional en la indumentaria argentina, y tras delimitar y definir el público objetivo al cual ira dirigida la colección, se abordarán los aspectos formales, teniendo en cuenta lo recolectado de los anteriores cuatro capítulos, junto con la morfología, silueta, color, materialidad, y tipología, etc, que se diseñara, la cual será descripta en el presente.

Por lo tanto, se procede como último paso, a la argumentación y como bien se mencionó antes, al planteo de la propuesta de diseño que sugiere la autora, y a una descripción específica, que será necesaria para la posible confección futura de las diferentes tipologías y o conjuntos.

5.1. Estrategia: Concepto e inspiración

Es en esta instancia, que el diseñador de indumentaria luego de la pertinente recolección de datos teóricos acerca del tema central, deberá tomar un curso en particular por el cual inclinarse y abordarlo de lleno para luego poder esbozar la idea de sus diseños.

En este caso, se le dará curso, a través de la puesta en práctica del concepto de resignificación, lo que permitirá como bien se ha dicho, darle un nuevo y fresco significado a la cultura en cuestión. Para el desarrollo de la propuesta entonces, se seleccionó el aspecto espiritual y sobrenatural que tanto representó a la civilización inca, tales como lo representan sus dioses más adorados, el Sol, la Pachamama y el Wiracocha o Viracocha, la simbología e iconografía, la chacana y la whipala, que más allá de ser un objeto tangible, se une a los anteriores que son más simbólicos si se quiere, ya que, reúne en su expresión y sus colores el sentimiento puro del Ser Inca, ya detallado en su capítulo correspondiente.

Toda éstas, teniendo en cuenta el capítulo anterior, que será muy útil a la hora de plantear las tipologías en cuanto a su materialidad, sus colores, y su morfología, no con esto se buscará copiar o dar una lección de la historia de la vestimenta inca en sus orígenes, pero sí se observará en algunos diseños, algún rasgo característico de la tipología base, con una vuelta de tuerca o algún tipo de transformación, que para la diseñadora sea acorde para la moda contemporánea.

Es en función de dichos temas que será destinada la resignificación conceptual, que se llevará a cabo mediante diversos recursos constructivos referidos a la disciplina y generando así tipologías con un gran peso significativo y espiritual que reflejan mediante un nuevo código, a las raíces de este poblado andino. Esto desemboca en el nombre de la colección que responde a la premisa Valor a lo Originario; inmediatamente se comienza la búsqueda de imágenes o ilustraciones, que puedan mediante un ámbito creativo, expresar o graficar rasgos de la colección deseada,

para de esta manera, proceder al desarrollo del panel conceptual que servirá de inspiración y como referente para lograr el objetivo.

Para efectuar la realización del panel, se utilizó la técnica de collage, en el presente de manera digital, que en reiteradas oportunidades, desde el inicio de la carrera, se fomentó a su implementación, tanto como manual, para éste tipo de paneles. Se realizó en esta instancia una búsqueda intensa de imágenes pertinentes, que reflejarán fielmente las principales temáticas y conceptos nombrados con anterioridad; de esta manera, superponiéndolas estratégicamente se obtuvo un panel conceptual, rico tanto en texturas, como en color, y formas, que serán las bases de donde la autora se apoye inicialmente para comenzar a diseñar.

También, se utilizaron imágenes que fueron recolectadas por la autora del PG durante toda su realización; lo que se buscó con dicha recopilación, y luego con el panel obtenido, es que de alguna manera hable por sí solo el sentimiento y el sentido que la autora quiso darle a la futura colección.

Las ilustraciones que se implementaron para el panel inspiracional, reflejan, a modo personal de la autora, el espíritu y la esencia de los Incas; lo que se puede observar como ícono central, se refiere al dios Inti, representado con un Sol, uno de los dioses más adorados por la civilización, y se buscó que se fusionará con la chacana, o cruz Inca, una especie de escalera invertida, la cual carga mucho nivel emocional y místico; y así mismo, dentro de ésta, se incorporó a la Pachamama, aludiendo a otro de los tres dioses más relevantes de la civilización; se dispone en la construcción del panel, con las imágenes, formas de zigzag, o formas geométricas, que forman parte de una de las simbologías más utilizadas en los bordados incaicos, siempre geométricos, al igual que algunas guardas incorporadas con diseños de tocapus, y por último, la whipala que sugiere estar apareciendo desde abajo. Todas estas, dispuestas en base a decisiones creativas y estratégicas, para obtener a la imagen final del panel, novedosa y original.

Luego de la elaboración formal del panel conceptual, no se debe saltar un paso muy importante a la hora de llevar a cabo una colección de indumentaria, y se trata de ciertos elementos a tener en cuenta a la hora de bocetar concretamente el figurín final, que ayudarán a concretar y cerrar más efectivamente la idea final; estos elementos son, la silueta, y las líneas que se desean, la morfología y los colores, las constantes, las variables, los tejidos, entre otras cosas, y algo no mucho menor, el público objetivo para el cual se va a estar diseñando en base a todas esas cuestiones.

5.2. Proceso de creación: Desarrollo

En cuanto al desarrollo de la colección, como se ha nombrado anteriormente, constará de varios eslabones previos precisos de describir en este momento; ya que conceptualmente el proceso de diseñar es creativo, también se encuentra sujeto a ciertos aspectos, tanto externos, como lo puede ser el target definido, o la demanda por ejemplo; como internos, como la percepción o intuición a la hora de crear propia del diseñador.

En primera instancia entonces, se buscará que la colección tenga coherencia, en cuanto a lo que se refiere a unidad, funcionalidad y estilo.

En cada conjunto, van a coexistir más de una prenda, y de diversas tipologías, que deben encontrar un punto de equilibrio para lograr el concepto rector inicial de la colección

Por esto, se definirá una silueta acorde a lo que se quiere contar, tratándose en este caso de una silueta rectangular suave, que no marque demasiado las curvas de la mujer, pero no se tratara de prendas extremadamente holgadas. Junto con la elección de la silueta de colección, se deberán tener muy en cuenta las materialidades con las cuales se confeccionara las prendas.

Se refiere a una colección casual, más bien urbana, y que irá dirigida a mujeres, de entre 25 y 35 años de edad, de nivel socio económico ABC1, que sean creativas, o artistas, estudiantes o trabajadoras, a quienes les guste vestir a la moda, pero que sientan el deseo de poder diferenciarse, tanto por las tipologías elegidas como en el contenido de las mismas, en cuestiones de diseño. Dichas mujeres podrán sentir a partir de las prendas propuestas por la autora, que fueron pensadas para su comodidad, confort y facilidad, no solo que estarán a la moda y que se trata de prendas prácticas y exclusivas, sino que llevarán consigo algo de sus raíces.

A su vez, para continuar con el equilibrio deseado, se buscarán constantes y variables dentro de los conjuntos; las constantes serán los conceptos trabajados durante la fase de desarrollo del panel inspiracional, junto con la temporada, a la materialidad referente a determinadas tipologías y a los volúmenes trabajados; las variables por otro lado, se referirán a todo tipo de recortes e intervención con distintos recursos, como aplicación de largos modulares, sobredimensiones, y superposiciones; las tipologías, entonces, sufrirán cambios convirtiéndose en variables de la colección, sumándose por último a los colores, obviamente, los mismos, deberán tener un hilo conductor en la totalidad de los conjuntos presentados.

El color entonces, será uno de los elementos imprescindibles de seleccionar correctamente para el desarrollo correcto de la propuesta. En el presente, con las diferentes premisas citadas anteriormente como base de inspiración, que resume a la civilización Inca, considerándose a la misma en cuestiones cromáticas muy colorida en todos los aspectos, junto con el deseo de lograr la resignificación de la misma, se incorporarán, colores estridentes, llamativos, y representativos, para lograr puramente lo que defina a ese nuevo sentido que se le querrá dar a la cultura en cuestión, que irá acompañada necesariamente del uso innegable de color.

Se tratará del desarrollo de siete conjuntos creativos, que formarán parte de la colección propuesta, la cual, contará con algún tipo de detalle constructivo, o textura, lo que significará una intervención textil, lo que reforzará también al concepto. Estimativamente, los textiles que se utilizarán para las prendas son, gabardina, lino de algodón, seda, jersey de algodón, entre otros; considerando en esta etapa también los colores que serán implementados, con sus distintas cargas simbólicas, y representativa para la cultura, su forma de empleo según la manera de componerlos y combinarlos y la beneficiosa aplicación de unos con el otro, para obtener una original y novedosa resignificación.

Se realizarán los acabados con vivos o bordados, aludiendo fielmente a las técnicas empleadas por la cultura Inca, y también, será muy importante la efectiva elección de los avión, como lo son los botones, cierres, ribetes, vivos, etc. Ya que serán los detalles finales, y en algunas ocasiones, serán los detalles que le den más peso o punto de atención a la prenda, ya que, se utilizarán cintas gamuzadas, cordones, lanas tipo fantasía, plumas, entre otros.

Luego de delimitar todos los aspectos importantes para dar comienzo al proceso de diseño, se comenzara a esbozar los primeros bocetos, hasta obtener el definitivo, lo cual permitirá plasmar mediante una imagen lo que se quiere transmitir en la colección. Esos diseños serán plasmados sobre figurines, que se adapte al contexto en cuanto expresión, y en el cual se realizará un resumen visual de todos los conceptos que se estuvieron nombrando con anterioridad, presentando un figurín con su correspondiente propuesta de color, y sus variantes, la materialidad, la silueta, las texturas si las tuviese, y demás atributos. El figurín deberá como bien se nombró, un hilo conductor tato con el panel conceptual como con el espíritu de la colección en sí, con lo que se está queriendo contar.

Lo más importante será que ese figurín pueda transmitir la escena misma, las cualidades fundamentales de la propuesta final. Por lo tanto se tendrá en cuenta no

sólo que se exponga con claridad cada prenda del conjunto, sino que se intentará conferirle rasgos expresivos a su cara, a su postura, a su mirada, etc.

El paso restante, siendo el final hasta esta instancia, será la realización de la ficha técnica de cada prenda, y por lo tanto, del conjunto en general, cada cual con su correspondiente geométral, realizado de forma técnica y a escala, y con las características específicas y constructivas de cada prenda, tanto de las costuras, la maquinaria que se deberá emplear, los textiles, los avíos, los tipos de acabados, el metraje, la curva de talles, etc, Se podrá, adjuntar con la misma, la muestra del textil empleado.

Cómo último detalle, para redondear el proceso previo al desarrollo de los figurines, resta nombrar como parte técnica primordial en la realización y o confección futura de las prendas, cuando se desea llevar a su tamaño real, con su su materialidad y su espacialidad concreta, se deberá proceder a componer las piezas que compongan al conjunto, a través de la realización de su moldería correspondiente; la cual se trabajará en principio con moldería base, y desde allí, se irán aplicando las transformaciones pertinentes a cada diseño.

5.3. Resignificación de la iconográfica Inca mediante el diseño

En esta etapa luego de exponer todos los datos más bien técnicos y constructivos de la propuesta de diseño, se procese a la descripción de cada uno de los conjuntos que la componen, con sus especificaciones en cuanto a su morfología y estructura; se otorgó a cada conjunto, como último detalle a detallar, decisiones de diseño que otorguen a la futura clienta comodidad principalmente, como por ejemplo sistema de abrochados simples en el caso de las terceras pieles, para la practicidad y funcionalidad de la prenda final. En la totalidad de los recursos de diseño

implementados, se quiso que éstos cumplan los requisitos esenciales para su práctico manejo, que reúnan cualidades estéticas y que se integren fielmente a los textiles que se utilizarán. Lo referido a materialidad, se propuso combinar tanto textiles como colores, éstos en mayor medida, ya que refuerza el concepto, implementando a su vez, diferentes texturas visuales que transforman el aspecto de la prenda y crean distintos efectos en la prenda.

Se buscará a partir de aquí, narrar la explicación breve en base a la configuración de los diferentes figurines, los cuales luego se colocarán en un determinado cuerpo C, para que puedan ser apreciados visualmente, y con sus características reales y específicas.

5.4. Propuestas creativas

El primer diseño, se inspira conceptualmente en una fusión entre la iconografía geométrica inca, junto con algunos de los colores claves de la civilización, con un estilo cerca de lo andrógino o masculinizado, ya que se optó por el diseño de prendas holgadas en general; con esto no se pretendió renunciar a la feminidad, sino que, presentar una propuesta simple pero elegante a la vez, rica conceptualmente, y por sobre todo de alto confort.

Morfológicamente se plantea una silueta rectangular, que delimitan una figura holgada y desestructurada, siendo las tipologías diseñadas, un chaleco holgado con un gran escote, y cuello con textura, bordado en color violeta, verde y amarillo; el primero refiriéndose a la unión andina, el verde a la naturaleza, y el amarillo a la fortaleza y a lo femenino. La parte inferior se resuelve en un pantalón de color negro, con detalles a sus laterales, con el mismo concepto recientemente detallado. El criterio de color se define a lo largo de las propuestas, a partir del empleo de la iconografía y o simbología inca, y a su carga sobrenatural y mística para cada uno de ellos.

En cuanto a la materialidad, se utilizará lino de algodón en la totalidad de la propuesta, siendo ésta fibra vegetal, una de las más empleadas por los incas ya analizada en el capítulo dos del presente proyecto de graduación; a excepción de la blusa, que será confeccionada en jersey de algodón, en color natural.

Por último, la característica estética del conjunto se contempla a partir del bordado del cuello del chaleco a partir de la implementación de cinta gamuzada con sus respectivos colores, generando una textura similar a la de un textil inca.

En segundo lugar, el siguiente conjunto, demuestra una silueta de mayor adherencia que la anterior, ya que propone un vestido con juego de largos modulares, y que se ciñe mediante un lazo en la parte de la espalda, siendo el chumpi o faja, una prenda de gran importancia para las mujeres incas, ya que con ella sujetaban sus prendas de manera segura; conceptualmente remite pura y exclusivamente a la iconografía inca, tanto geométrica, como la de zig zag, el cual entre otras cosas según la dirección que tomaba daba cierto grado de estatus, y también estaba dado por la fineza del textil empleado. Por lo tanto, la materialidad empleada será seda para los laterales del vestido, combinada con lino de algodón para la parte restante. En cuanto al decoro del vestido, se refiere a una textura visual que representa diseños similares a los tokapu o tocapu, ya descritos en el capítulo cuatro; la intención de los colores utilizados, es representar a la naturaleza que tanto culto le veneraba dicha civilización.

El tercer diseño, sigue con la silueta rectangular, la cual acompaña fielmente a las prendas arcaicas implementadas por los incas en sus orígenes, ya que como se nombró en su momento, se trataba de prendas de poca moldería, holgadas, y en casi todos los casos de túnicas rectangulares que iban colocándose en diversas partes del cuerpo con el fin de recubrirlo por completo.

En cuanto a las tipologías de este conjunto, se diseñó un traje compuesto por un chaleco de sisas holgadas, y con amplios bolsillos; acompañado por un remerón, y

un pantalón, terminado con bordado geométrico. El color que llama la atención es el rojo, color que representaba según la civilización a lo sagrado, a la pasión, y a lo masculino.

El concepto de inspiración del cuarto diseño, surge de evaluar las deidades más relevantes de los Incas, siendo el Sol o Dios Inti, quien ocupada el lugar de mayor importancia entre éstas; culto que se mencionó en forma detallada en el capítulo tres.

Se trata de un vestido de silueta triangular, amplio en su parte inferior, y compuesto por una textura visual evidente, la cual será bordada con cintas y o cordones gamuzados, y de seda, remitiendo a las técnicas textiles incaicas, y que refleja los colores cálidos del Sol, siendo el responsable no sólo de irradiar luz sino de proveer el calor a los pueblos; el amarillo representa la fortaleza de ésta deidad, el naranja el culto a la cultura y el rojo la pasión y la intensidad, así mismo, lo sagrado, ya que Inti era el Dios más sagrado y venerado por los Incas.

La quinta propuesta, de silueta rectangular, se refiere al concepto de lo infinito, palabra que los Incas representaban con el color azul, que provenía de índigo o de la flor mullaca, de suma importancia para dicho poblado. Por ese motivo se diseñó un vestido de largo modular hasta los tobillos, que refuerce el concepto, junto con su textura visual, con agregados geométricos. En la parte superior, se propone una suerte de tapado liviano o kimono si se quiere, el cual será bordado con la misma técnica que las descritas anteriormente.

El sexto conjunto, de silueta rectangular, alude a la madre tierra o Pachamama, quien provee la fertilidad en la producción y su cuidado a la tierra y a la naturaleza, por esto se implementa en mayor medida el color verde, siendo el color que representa para los Incas a la producción, y a la esencia de la vida vegetal. Se propone un tapado liviano, similar a una capa sin sisa, que también en su diseño en cuanto a la textura visual que la compone remite a la chacana, o cruz Inca o el Árbol

de la vida, que también se complementa con lo dicho recientemente. Acompañado de una blusa simple, y un short o pantalón corto, de amplia morfología, con recortes verticales y combinación de textiles.

La propuesta final, se compone sólo de una tipología, tratándose de un vestido súper holgado y cómodo que genera una silueta triangular; remite conceptualmente a la identidad Inca, a la whipala, que junto con sus colores logran un resumen de todas sus creencias y tradiciones de mayor importancia; siendo el amarillo la fortaleza y lo femenino, el naranja la cultura, el rojo la pasión y lo masculino, el blanco el tiempo y el trabajo, el verde la producción y la riqueza, el azul lo infinito, y el violeta la unión andina.

El presente proyecto ambiciona desde el comienzo con lograr una redefinición sobre cuestiones significativas de una cultura perdida, ya que, para el desarrollo de la propuesta creativa se le confirió un nuevo sentido según la autora del proyecto, a esos conceptos pertinentes a los Incas, que se seleccionaron como punto de partida para comenzar a diseñar; con un fuerte aporte dado del color, ya que, todos los colores empleados, descubren sensaciones, imágenes o sentimientos que responden a ciertas percepciones o pensamientos Incas. Contribuyendo también, a la obtención de prendas empapadas de valor nacional, y de raíces autóctonas, y poder replantear de esta manera las decisiones de compra de los argentinos a la hora de vestir en base a tendencias o modas pasajeras, buscando suprimir o disminuir la acumulación de marcas o productos de indumentaria que distan totalmente del Ser nacional.

Conclusión

A lo largo del desarrollo del proyecto de graduación, se indagó exhaustivamente sobre la importancia de la temática para abordarla en el presente en relación al Diseño de Indumentaria, razón por la cual fue necesario realizar una profunda investigación y lectura de autores pertinentes al tema, lo cual fue generando aún mucho más interés en la autora, reafirmando su elección indudablemente, hecho por el cual fomentó a la misma a querer contar desde otra mirada una porción de ese mundo místico de los Incas, proyectando como objetivo general, una propuesta creativa de una pequeña colección de indumentaria fundada en la resignificación cultural, revalorizando así mismo la identidad nacional, lo que supone un gran desafío. Fue primordial el análisis teórico del gran universo de dicha civilización, abordar diferentes campos y temas que sumasen información, para luego de entenderlos y o quizás crear un mundo imaginario en base a toda esa recolección de datos, poder asimilarlos para generar la propuesta creativa final, desde un nuevo punto de vista, original, y por sobre todo, creativo.

Como punto de partida se indagó en detalle sobre el concepto de resignificación, se analizó sus pilares y de que elementos se vale para lograr y adquirir luego del análisis de campo, un nuevo significado, fresco y con un nuevo sentido. Por otro lado entonces, se describe profundamente la cultura y su valor, ya que es una de las piezas fundamentales del proyecto, constituyendo la fuente de inspiración y soporte conceptual; como bien se dijo anteriormente, se contó su historia, sus bases y comienzos en el arte textil, que tanto los caracterizó como etnia, sus procesos de producción, su éxito en la arquitectura y geografía sagrada, tanto como sus rituales y deidades mitológicas.

Se investigó simultáneamente, los detalles constructivos de sus prendas milenarias, como obtenían sus fibras para confeccionarlas, y de qué manera las llevaban a cabo; todo tenía una razón de ser, todo estaba organizado en base a ciertos aspectos relevantes y sagrados para el poblado Inca.

Luego de una ardua e intensa investigación y lectura, se culminó el capítulo cuatro, el último correspondiente a datos teóricos relevantes, para luego comenzar a realizar un repaso general sobre todos los acontecimientos y conceptos adquiridos hasta entonces, para poder seleccionar palabras clave dentro del proyecto de graduación, y así mismo encontrar conceptos de colección, los cuales debían ser inagotables para explotar diversos recursos de diseño, según la autora, y que los mismos se puedan vincular directamente a la parte creativa que refiere a la creación de una colección de indumentaria.

Encontrar los conceptos de colección justos para la futura resignificación no fue una tarea muy difícil para la autora, ya que la misma desde el comienzo, se propuso transmitir y lograr una conexión mediante sus diseños finales, con los aspectos de los Incas que tienen que ver con la esencia y la manera de ver y vivir la vida, sus creencias mitológicas, y su ingenio inagotable para las artes manuales, lo cual escondía cada en cada acción, un significado profundo, poco superficial, y que todo lo unían a cuestiones sobrenaturales, y del más allá.

Se examinaron, una vez ya seleccionados los conceptos, aspectos detallados a tener en cuenta para la correcta realización de las propuestas creativas; de qué manera esos conceptos debieron plasmarse y fusionarse para obtener un rico panel conceptual, y luego, cómo se fueron aplicando a los diseños en base a cuestiones constructivas y morfológicas como silueta, color, textiles, tipologías, etc.

Llegada esta instancia, se recuerda que desde el inicio, esta investigación intento ser, una modesta contribución para recuperar, en este caso en la indumentaria, la identidad nacional que tanto dista de las prendas contemporáneas que se compran de manera habitual por los habitantes argentinos. Por lo tanto, se puede expresar que la meta inicial se cumplió, ya que se logró realizar una pequeña propuesta de colección creativa, fundada en la resignificación cultural Inca, con la obtención de propuestas con raíces autóctonas, y de fuerte identidad nacional, lo cual se logró

fusionando elementos inspiracionales, junto con el aporte de datos teóricos y técnicos aportados por diferentes autores citados a lo largo del PG, y con los agregados personales de la autora; se cree que se obtuvo un buen abordaje del tema central, y el mismo se pudo colocar en el ámbito de la realidad, desde un nuevo enfoque creativo.

Con respecto al aporte del proyecto, se vuelve a repetir que fue un desafío, ya que la autora fue la responsable de todas las tomas de decisiones necesarias para dar curso a la propuesta final, el reto entonces como diseñadora, fue, desde la idea inicial, hasta la concepción mediante la investigación, y por último para el desarrollo de la colección, fundamentar esas decisiones gracias a dicha investigación, para que sea capaz de sostener fielmente la propuesta creativa.

La meta entonces, fue diseñar, en base a esa nueva mirada que se quiso mostrar de la civilización en cuestión, como diseño de autor, sin seguir demasiado los mandatos de las tendencias actuales, o las modas efímeras o transitorias, las cuales son las que rompen en algún punto con la identidad autóctona, sino que, se quiso diseñar, en base al propio estilo e inspiración de la autora, para generar una identidad en el producto, valorando los aportes propios, y rescatando en un nuevo lenguaje, el valor de lo verdaderamente autóctono.

Finalmente, nombrando al objetivo principal, que fue crear prendas inspiradas en la mitología Inca, resignificando y revalorizando sus simbologías e iconografía más sagrada, como forma de propagar dicha cultura y de rescatar el valor nacional en la moda contemporánea, el cual, se piensa logrado satisfactoriamente, quizás con la meta futura de analizar cuestiones que no se tomaron de suma importancia en esta instancia, como por ejemplo el análisis detallado del mercado actual, y la competencia nacional.

Se cree que uno de los aportes más significativos de dicho proyecto de graduación, es haber dejado asentado para la prosperidad a lo largo de las páginas del mismo,

todo lo que fue el universo Inca, junto con sus historias más recónditas e inimaginables; por lo tanto se pretende, que este proyecto de graduación, que se realizó en primera instancia como forma de dar cumplimiento a la culminación de los estudios de la autora en la carrera Diseño de Indumentaria y textil, no finalice dentro del marco académico sino que, sea útil para investigaciones futuras, y como fuente documental acerca del tema abordado.

Lista de Referencias bibliográficas

Anchoa Díaz, D.C. (2010). *Pueblos originarios y moda porteña. Variaciones sobre una relación productiva*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.

Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/1045.pdf

Recuperado el: 6/05/2015

Armanini, F. M. (2012). *Volviendo a las raíces: Las técnicas textiles tradicionales de noroeste argentino y su influencia en el diseño actual*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.

Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc////////catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=894

Recuperado el: 4/05/015

Beck, H. (1998). *En la búsqueda de la identidad personal*. Problemática filosófica sobre la construcción del “yo” y su educación. Buenos Aires: Fundación Ser y Saber.

Blaquier, M. (2014). *Pueblo Colla: herencia y tradición. Re significación textil en la Posmodernidad*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.

Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/3082.pdf

Recuperado el: 4/05/2015

Bourdieu, P. (1986). *Poder, derecho, y clases sociales*. España: Descleé de Brouwer, S.A.

Calzoni, C.O.M. (2008). *Revalorización del diseño artesanal. Un estudio acerca de la comercialización de artesanías de moda en la ciudad de Buenos Aires*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.

Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/361.pdf

Recuperado el: 8/05/2015

Carlson, D. (2010). *Nota sobre la Monografía de David Carlson : “Los objetos no solo deberían ser objetos, sino también experiencias memorables”*. Chile.

Castells, M. (1997). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Volumen II: El poder de la identidad*. México: siglo XXI editores.

Cazau, P. (2010). *Vocabulario de Psicología. Resignificación*. Buenos Aires

Cereceda, V. (2010). *Semiología de los textiles andinos: Una diferencia, un sentido: Los Diseños de los Textiles*. Sucre.

- Cobos, B. (1956). *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Atlas.
- Corcuera, R. (1987). *Herencia Textil Andina*. Buenos Aires: Ducila.
- Cordero Galera, T. (2009). *Estética Kantiana*. Buenos Aires.
- De Nardis, M.A. (2011). *Tucumán, reflejo de una cultura*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.
 Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/94.pdf
 Recuperado el: 7/05/2015
- Duviols, P. (1976). *Procesos y Visitas de Idolatrías*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos, edición de Petróleos del Perú, Lima.
- Garavilla, M. (2010). *Vestimenta de los pueblos originarios*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.
 Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/921.pdf
 Recuperado el: 7/05/2015
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de globalización*. México: Guijarro.
- Guijarro, G. Vitry, C, y Miremont, S, (2009). *Catálogo del Museo de Arqueología de alta montaña. MAAM, Museo de Arqueología de Alta Montaña*. Salta: MAAM.
- Giménez, G. (2003). *Cultura, identidad y multiculturalidad. identidades en globalización. "La cultura como identidad y la identidad como cultura"*. México: Conaculta.
- González, F. (2003). *El simbolismo precolombino: cosmovisión de las culturas arcaicas*. Buenos Aires: Kier.
- Hollen, N., Saddler, J., y Longford, A.L. (1997). *Introducción a los textiles*. México: Limusa, Noriega editors.
- Krickeberg, W. (1975). *Mitos y leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lapadat, E. (2013). *Diseño, cultura y el legado de los pueblos originarios de la Patagonia Norte. Creación de indumentaria regional contemporánea*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.
 Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/2577.pdf
 Recuperado el: 4/05/2015

- Leander, B. y Matos Mar, J. (1986). *Culturas, diálogos entre los pueblos del mundo. Identidad Cultural en América Latina*. París: unesco.
- López, J. D. (2004). *Una aproximación a la crisis de las identidades y una propuesta de investigación empírica*. Revista Gazeta de Antropología. Artículo 34.
Recuperado de:
http://www.ugr.es/~pwlac/G20_34JuanDeDios_Lopez_Lopez.html
- Martínez, I. A. (2005). *Tesis: Textiles inca en el contexto de la capacocha función y significado*. Cusco, Perú.
- Melo, C. (2012). *Futuro: resignificación del pasado*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/522.pdf
Recuperado el: 6/05/2015
- Murra, J. (1987). *La función del tejido en varios contextos sociales en el estado Inca: La organización económica de los Incas*. Perú, Lima: PÄRSSINEN Martti.
- Prescott, W. H. (1970). *El mundo de los Incas*. Barcelona: Editions Minerva, S.A.
- Radford, E. (2015). *Principios de chamanismo Inca. Chacana: Una poderosa herramienta de creación*. Sitio Web. Disponible en:
<http://elenaradford.com/es/>
- Saussure, F. (1979). *Curso de lingüística general*. Losada
- Santiago, L. (2013). *Un regreso a las raíces. Las técnicas de las Teleras Santiagueñas adaptadas a la moda actual*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2632.pdf
Recuperado el: 7/05/2015
- Sondereguer, C. (1997), *Amerindia, introducción a la etnohistoria y las artes visuales precolombinas*. Buenos Aires: Nobuko.

Bibliografía

Anchoa Díaz, D.C. (2010). *Pueblos originarios y moda porteña. Variaciones sobre una relación productiva*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.

Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/1045.pdf

Recuperado el: 6/05/2015

Armanini, F. M. (2012). *Volviendo a las raíces: Las técnicas textiles tradicionales de noroeste argentino y su influencia en el diseño actual*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.

Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc////////catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=894

Recuperado el: 4/05/015

Arnold, D. y. y Espejo. E. (2013). *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: Fundación Interamericana

Baquedano, E. (1996). *Aztecas, incas y mayas*. Buenos Aires: Santilla

Berthes, R. (1980). *Mitologías*. Buenos Aires. Siglo veintiuno editores.

Beck, H. (1998). *En la búsqueda de la identidad personal*. Problemática filosófica sobre la construcción del “yo” y su educación. Buenos Aires: Fundación Ser y Saber.

Blaquier, M. (2014). *Pueblo Colla: herencia y tradición. Re significación textil en la Posmodernidad*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.

Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/3082.pdf

Recuperado el: 4/05/2015

Bourdieu, P. (1986). *Poder, derecho, y clases sociales*. España: Desclée de Brouwer, S.A.

Calzoni, C.O.M. (2008). *Revalorización del diseño artesanal. Un estudio acerca de la comercialización de artesanías de moda en la ciudad de Buenos Aires*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.

Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/361.pdf

Recuperado el: 8/05/2015

Carlson, D. (2010). *Nota sobre la Monografía de David Carlson: “Los objetos no solo deberían ser objetos, sino también experiencias memorables”*. Chile.

- Casimiro, J. (2009). *Tapiz del norte argentino: manual de faz de trama*. Martínez Buenos Aires: Maizal
- Casimiro, J. (2012). *El arte del telar horizontal: manual de tramado calchaquí*. Martínez: Maizal
- Castells, M. (1997). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Volumen II: El poder de la identidad*. México: siglo XXI editores.
- Cazau, P. (2010). *Vocabulario de Psicología. Resignificación*. Buenos Aires
- Cereceda, V. (2010). *Semiología de los textiles andinos: Una diferencia, un sentido: Los Diseños de los Textiles*. Sucre.
- Cobos, B. (1956). *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Atlas.
- Corcuera, R. (1987). *Herencia Textil Andina*. Buenos Aires: Ducila
- Cordero Galera, T. (2009). *Estética Kantiana*. Buenos Aires
- De Nardis, M.A. (2011). *Tucumán, reflejo de una cultura*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.
Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/94.pdf
Recuperado el: 7/05/2015
- De Vidas, A.A. (2002). *Memoria textil e industria del recuerdo en los Andes: identidades a prueba del turismo en Perú, Bolivia y Ecuador*. Quito, Ecuador: Abya-Yala
- Duviols, P. (1976). *Procesos y Visitas de Idolatrías*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos, edición de Petróleos del Perú, Lima.
- Garavilla, M. (2010). *Vestimenta de los pueblos originarios*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.
Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/921.pdf
Recuperado el: 7/05/2015
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de globalización*. México: Guijarro.

- Giménez, G. (2003). *Cultura, identidad y multiculturalidad. Identidades en globalización. "La cultura como identidad y la identidad como cultura"*. México: Conaculta
- Gisbert, T. (1987). *Arte textil y mundo andino*. Universidad de Texas: Gisbert y Cia.
- Guijarro, G. Vitry, C, y Miremont, S, (2009). *Catálogo del Museo de Arqueología de alta montaña*. MAAM, Museo de Arqueología de Alta Montaña. Salta: MAAM.
- Gonzáles, F. (2003). *El simbolismo precolombino: cosmovisión de las culturas arcaicas*. Buenos Aires: Kier
- González Elicabe, X. (2014). *Arte textil y tradición en la provincia de Catamarca, noroeste argentino*. Buenos Aires: Cuadernos centro de estudio DyC, nro 47
- Hollen, N., Saddler, J., y Longford, A.L. (1997). *Introducción a los textiles*. Ed: Limusa, Noriega editors.
- Krickeberg, W. (1975). *Mitos y leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*. México: Fondo de Cultura Económica
- Lapadat, E. (2013). *Diseño, cultura y el legado de los pueblos originarios de la Patagonia Norte. Creación de indumentaria regional contemporánea*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2577.pdf
Recuperado el: 4/05/2015
- Leander, B. y Matos Mar, J. (1986). *Culturas, diálogos entre los pueblos del mundo. Identidad Cultural en América Latina*. París: unesco.
- López, J. D. (2004). *Una aproximación a la crisis de las identidades y una propuesta de investigación empírica*. Revista Gazeta de Antropología. Artículo 34. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G20_34JuanDeDios_Lopez_Lopez.html
- Núñez, M. (2010). *Diseño, moda e identidad: 200 años de historia*. Buenos Aires: Escuela Argentina de Moda
- Martínez, I. A. (2005). *Tesis: Textiles inca en el contexto de la capacocho función y significado*. Cusco, Perú.

- Melo, C. (2012). *Futuro: resignificación del pasado*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/522.pdf
Recuperado el: 6/05/2015
- Murra, J. (1987). *La función del tejido en varios contextos sociales en el estado Inca: La organización económica de los Incas*. Perú, Lima: PÄRSSINEN Martti.
- Prescott, W. H. (1970). *El mundo de los Incas*. Barcelona: Editions Minerva, S.A.
- Radford, E. (2015). *Principios de chamanismo Inca. Chacana: Una poderosa herramienta de creación*. Sitio Web. Disponible en: <http://elenaradford.com/es/>
- Ruiz Tagle, S. (1989). *Norte grande: 500 años después*. Santiago de Chile: Editorial la puerta abierta.
- Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós
- Saltzman, A. (2007). *Cuerpo, identidad y cultura*. Buenos Aires: Barzón
- Santiago, L. (2013). *Un regreso a las raíces. Las técnicas de las Teleras Santiagueñas adaptadas a la moda actual*. Proyecto de graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/2632.pdf
Recuperado el: 7/05/2015
- Saussure, F. (1979). *Curso de lingüística general*. Ed: Losada
- Saussure, F. (2005). *Curso de lingüística general*. Ed: Losada
- Sondereguer, C. (1997), *Amerindia, introducción a la etnohistoria y las artes visuales precolombinas*. Buenos Aires: Nobuko
- Sondereguer, C. (2010), *El diseño mítico en Amerindia: configuración, estética y comunicación*. Buenos Aires: Nobuko
- Sondereguer, C. (2000) *Arte cósmico en Amerindia, ideografías cósmicas*. Buenos Aires
- Sondereguer, C. (2003). *Manual de iconografía precolombina y su análisis cronológico. Cronología-Estética*: Geka/nobuko.

Stone Miller, R. (1995). *Art of the Andes: from Chavín to Inca*. Londres: Thames and Hudson

Sudjic, D. (2009). *El lenguaje de las cosas*. Madrid: Turner.

Torres, G. F. y Outes Cool, D. (2003). *El arte textil en el mundo: una aproximación antropológica*. Salta: Gofica Editora