

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

El folclore andino del Ecuador y su indumentaria
Identidad en el diseño de autor

Sasha Santamaría
Cuerpo B del PG
15/12/2016
Licenciatura en Diseño
Proyecto Profesional
Diseño y Producción de Objetos, Espacios e Imágenes

Agradecimientos

A Dios, a mi familia por su apoyo y cariño sincero y eterno, a mis amigos quienes me inspiran a ser una mejor persona, especialmente a mi gran amigo Paul Jaramillo cuyas palabras de aliento me motivan a seguir luchando por mis sueños.

A mi hermana Samantha, mi gran ejemplo.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. Diseño de indumentaria e identidad local	12
1.1. El diseñador en la creación de identidad	12
1.2. Indumentaria e identidad	21
1.3. El diseño de autor y la identidad	24
Capítulo 2. Tres países y la manifestación de identidad a través de la indumentaria	27
2.1. Identidad latinoamericana	27
2.2. El diseño de autor en Latinoamérica	30
2.3. Casos	33
2.3.1. Argentina	34
2.3.2. Colombia	39
2.3.3. Brasil	41
Capítulo 3. Diseño de autor en Ecuador	43
3.1. Situación actual	43
3.2. Nace una nueva tendencia: Andino Look	48
3.3. Casos ejemplares: Olga Fisch, Dominga	49
Capítulo 4. La riqueza de las Culturas andinas del Ecuador: Generalidades y Vestimenta	54
4.1. La sierra ecuatoriana: Aspectos y particularidades	54
4.2. Vestimenta de los pueblos andinos	65
4.2.1. Imbabura	66
4.2.2. Cotopaxi	71
4.2.3. Tungurahua	74
4.2.4. Bolívar	74
4.2.5. Cañar	75
4.2.6. Azuay	76
4.2.7. Loja	77
4.2.8. Carchi	77
4.3. Conclusiones	78
Capítulo 5. Desarrollo del proyecto editorial	81
5.1. Concepto	81
5.2. Objetivo	83
5.3. Público	84
5.4. Contenido	86
Conclusiones	90
Lista de referencias bibliográficas	92
Bibliografía	94

Introducción

La esencia de un país la conforman sus paisajes, sus sabores y su arte, su música y su literatura, sus héroes y sus leyendas, su fauna, su flora y la idiosincrasia de sus habitantes, construyen el imaginario de un pueblo y definen su identidad.

Uno de aquellos elementos significativos es la indumentaria que, a través de sus particularidades, habla del estilo de vida, costumbres y sensibilidad de una cultura, representadas por colores y tejidos que forman parte de una herencia que compone el patrimonio objetual de una nación.

Aquello reafirma la importancia que mantiene la vestimenta a través del tiempo y a la vez, corrobora que el acto de vestirse y adornarse, siempre ha sido un hábito humano.

En Ecuador, la situación del diseño de indumentaria ha experimentado un crecimiento importante en estos últimos años. Sin embargo, este crecimiento, se ha dado de forma desorientada y carente de contenido. Las propuestas existentes se limitan a reproducir modelos estéticos extranjeros, generando una moda que resulta extraña, ajena y escasa de identidad, una moda sin contenido y sin mensaje.

Aquello puede deberse a que actualmente un gran número de diseñadores, no tiene en claro su rol como creador y generador de nuevos lenguajes, ya que seducidos por el éxito instantáneo que promete el rubro de la moda rápida, no vislumbran otros escenarios donde puedan manifestarse creativamente sin perder sentido comercial.

Es aquí donde es necesario surja la figura de un diseñador consciente de que el camino hacia la experimentación e investigación lo acercarán hacia el mundo del diseño de autor como plataforma para la creación de nuevos mensajes que ayuden a construir el imaginario visual del Ecuador. Aquellas manifestaciones deben permanecer en sintonía con el espíritu de su tiempo para que de esta manera lleguen a ser parte del código identitario que constituye la identidad objetual de un país.

Así pues, para que estas nuevas expresiones tengan fuerza de contenido, es necesario recurrir a los orígenes, indagar en la identidad, en lo propio, y en efecto sea posible incluir aquella riqueza cultural en las propuestas de diseño de indumentaria en el Ecuador.

Una palabra clave: conocimiento. Se valora lo que se conoce y a través del conocimiento se acortan distancias que permiten descubrir todo un universo antes ignorado o percibido como lejano. Ecuador es un país pluricultural, lo cual se manifiesta en la vestimenta de sus culturas y es en las comunidades indígenas de la región Sierra donde se concentra un amplio universo vestimentario rico en elementos que merecen ser observados.

Un universo oculto que amerita ser conocido puesto que sus vestimentas, tejidos y ornamentos pueden ayudar a concebir nuevas ideas que ayuden a resolver la problemática actual de diseño e identidad en el Ecuador, convirtiéndose en referentes de nuevos proyectos.

El desafío será idear una forma de recopilar aquella valiosa información para que esté al alcance de diseñadores y futuros diseñadores y sea útil para el desarrollo de sus trabajos.

Ahora, ¿de qué manera es posible documentar la riqueza vestimentaria de las culturas andinas del Ecuador para que aquella información para que sea útil tanto para estudiantes y diseñadores de indumentaria y de esta manera desde el diseño de autor generar proyectos que indaguen acerca de la identidad? Gracias a aquella pregunta surge el presente Proyecto Integral de Investigación y Desarrollo, que se inscribe en la categoría de Proyecto profesional, debido a que busca recopilar y ordenar dicha información, a través de la generación del contenido de un libro.

Por consiguiente, se establece bajo la línea temática de Diseño y Producción de Objetos, Espacios e Imágenes puesto que los elementos característicos de la vestimenta de los pueblos andinos del Ecuador, serán recopilados mediante el desarrollo del contenido que busca ser plasmado en un libro y en consecuencia, sea de utilidad para el público al cual está dirigido, el mismo que se desenvuelve dentro del ámbito del diseño de indumentaria.

Por este motivo, debido a su riqueza artesanal, se decidió orientar el presente proyecto hacia los pueblos andinos del Ecuador puesto que la diversidad de su vestimenta, puede ser utilizada por los diseñadores quienes a su vez, reinterpretarán aquellos códigos y contribuirán con nuevas lecturas al panorama del diseño actual del Ecuador.

De esta manera, uno de los varios aspectos que serán tratados a lo largo del presente proyecto, será la observación de la situación actual del diseño de autor a nivel de Latinoamérica, bajo el propósito de buscar proyectos que ejemplifiquen la sinergia entre diseño e identidad. Luego, se procederá a la descripción de los elementos que conforman la vestimenta de las culturas elegidas.

Para ello, resulta conveniente hacer uso de la metodología de investigación denominada observación documental o visionado la cual permite una mirada exhaustiva para luego describir en detalles la información relevada. De esta manera, se encaminará el desarrollo del presente proyecto que tiene como máxima intención generar una aproximación del diseño con la identidad local, visibilizar los elementos vestimentarios de las culturas andinas, ponerlos al alcance de los diseñadores para que a su vez puedan incorporarlos en sus propuestas, vinculando diseño con identidad, mediante la generación del contenido de un libro.

Resulta importante destacar que fueron tomados en consideración antecedentes de proyectos de graduación y publicaciones realizadas por alumnos y docentes de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, valiosos aportes que se relacionan con las motivaciones y aspiraciones del presente proyecto.

Este es el caso de Colzani, G. (2014). *Entramado: moda y diseño en Latinoamérica*, donde su autora indaga en la relación actual entre la moda e identidad latinoamericana, propone mirar hacia las raíces, lo autóctono como inspiración para lograr una diferenciación en un mundo globalizado, recogiendo testimonios de diseñadores representantes de diferentes países de Latinoamérica donde es evidente una misma preocupación; generar un lenguaje propio, tomando como escenario el campo del diseño

de autor, un lenguaje donde las referencias étnicas están presentes pero dosificadas, sin perder el pulso que marca las tendencias de moda globales.

Entretanto, Guerschman, B. (2008). *Vinculación entre arte, moda y nación: El diseño de autor desde una perspectiva antropológica*, donde su autor, enfatiza, destaca y realiza diferenciaciones entre el rubro del diseño de autor frente al comercio indumentario masivo y su dinámica de copia y tendencias. Resalta las características del diseño de autor, su capacidad de investigación, su labor en cuanto a experimentación e invención, ideas acordes al presente proyecto de graduación, puesto que considera que aquel rubro es la plataforma adecuada para indagar sobre la identidad cultural a través de la indumentaria.

Por otro lado, en consideraciones formales, Mazzola, A. (2011). *Creaciones desobedientes, el diseño de autor como quiebre en los rubros*, expone los elementos utilizados por el diseño de autor que hacen que sus colecciones destaquen frente a los esquemas tradicionales. Analiza las maneras y variables con las cuales el diseño de autor participa en el rubro de la indumentaria y cómo, mediante su propuesta, logra difuminar los límites de los rubros clásicos.

De la misma manera, Veneziani, M. (2012). *La impronta de la identidad en un mundo globalizado*. En este ensayo, la autora explora el tema de la globalización y su opuesto; la identidad regional desde el campo del diseño de autor. Ahonda en la definición de identidad y el rol de la moda tanto como reflejo fiel de su tiempo y emergente cultural. Concluye con la idea de incentivar los casos de reinterpretación de un nuevo modo de ejecución del diseño de autor tanto a nivel local como latinoamericano, para posicionarlos globalmente como referentes culturales.

Por su parte, Vinatea, A. (2014). *Diseñador y artesano: un diálogo sostenible*, a partir de una experiencia personal, la autora revela cuáles son los factores que posibilitan un trabajo en conjunto entre diseñador y artesano.

Subraya que es una interacción delicada en la que la mayor responsabilidad recae sobre el diseñador, encargado de generar un diálogo honesto, analizando y adaptando de acuerdo a la realidad del artesano, debe entender cuáles son sus necesidades para brindarle una verdadera ayuda. Por ello, concluye, que el diseñador debe utilizar sabiamente sus conocimientos y habilidades para crear conexiones y generar el diálogo entre distintas realidades, siendo ético y buscando la igualdad, resaltando su rol como agente de cambio dentro de la sociedad.

A su vez el proyecto de Valdés, G. (2008). *Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad*, profundiza en los orígenes de la historia del desarrollo del diseño latinoamericano, un diseño que aún no ha logrado encontrar su camino y se empeña en mirar referentes de culturas ajenas, en lugar de auto examinarse e indagar en sí mismo. Aquella problemática compagina con una de las motivaciones del presente proyecto, la cual radica en demostrar que por medio del conocimiento de lo ancestral, es posible desarrollar un diseño con identidad.

Por otro lado, Rodas, M. (2011). *El poncho cosmopolita (Revalorización artesanal del poncho argentino)* propone el rescate de la identidad nacional por medio del estudio y análisis de una prenda autóctona; el poncho argentino, como vía para crear diseño con identidad y pregnancia, contrario de la durabilidad efímera de la moda, con el objetivo de mostrar al mundo la identidad nacional argentina por medio de su indumentaria. Este proyecto aporta la idea de enfatizar en la importancia de conocer la historia de nuestras raíces, poder reconocer en su vistosidad, elementos y técnicas que permitan construir un discurso de diseño con identidad local, darles un nuevo valor y adaptarlos al uso contemporáneo.

De la misma manera, aparece el trabajo de Zumárraga, A. (2013). *Recuerdos nativos. Los Incas ayer y hoy*, propone la revalorización del pasado y la defensa de las raíces a través de la indumentaria, sobre todo en Latinoamérica como un recurso ante la crisis económica y cultural que demanda muchas veces, buscar nuevas alternativas para la

creación de productos. Tomando elementos de la indumentaria de la cultura andina de los Incas, se plantea una relación entre origen y actualidad para el desarrollo de una colección.

El proyecto ejemplifica la manera en la cual un diseñador, a partir del uso de elementos de una cultura, puede concebir un trabajo creativo con matices folclóricos sin ser ajeno a la moda actual.

Afín con la temática indígena ancestral, aparece el proyecto de Zúñiga, V. (2005). *Signos visuales de las culturas indígenas de la Zona Sur y Centroandina del Ecuador*. Aquí, se propone una recopilación, clasificación y análisis semiótico de los signos visuales abstractos y figurativos, presentes en los artefactos precolombinos de las culturas Saraguro y Cañari, para construir una identidad visual asociada a esta geografía, generando procesos de pertenencia e instaurando bases para una memoria colectiva ecuatoriana, por medio del estudio del pasado, para articular el pensamiento gráfico que construye una identidad visual. El mismo constituye un referente para el presente proyecto, debido a que resuelve la construcción de una identidad gráfica a través de símbolos ancestrales, que bien puede aplicarse para la construcción de una identidad vestimentaria.

Por último, Siviero, S. (2009). *Antropología. Pueblos. Paisaje*, expone la cosmovisión de los pueblos andinos, su sensibilidad en cuanto a su relación con la naturaleza y la forma de encarar las fases de la vida, lo cual permite un acercamiento a estas manifestaciones que seguramente, se ven representadas en la vestimenta de cada uno de los pueblos, lo cual forma parte de las motivaciones del presente proyecto.

En función de dichos antecedentes y la bibliografía de destacados referentes tanto del diseño y del diseño de indumentaria, el presente Proyecto Integral de Investigación y Desarrollo constará de cinco capítulos, en los que se puntualiza desde el concepto de identidad mediante el diseño de indumentaria, abarcando la situación actual del diseño de autor a nivel de Latinoamérica y del Ecuador, para derivar en un relevamiento de la

vestimenta de los pueblos andinos, culminando con el planteo de los conceptos del contenido que se pretende plasmar en un libro.

De acuerdo con aquellas pautas, en el primer capítulo se indagará en la relación entre el diseño de indumentaria e identidad. Para comenzar, se definirá el concepto de identidad y con ello el rol del diseñador como generador de la misma. En consecuencia, se pondrá en valor al diseño de indumentaria como un medio para rescatar y visibilizar la identidad local e indagar cómo, a través de la reinterpretación de elementos de vestimentas propias de las culturas de una región, es posible concebir nuevas lecturas que a su vez, generen nuevas piezas de diseño, donde lo autóctono y contemporáneo convivan sin conflictuarse.

Por tanto en el segundo capítulo, manteniendo la consigna de la identidad, se hará un acercamiento a la situación del diseño a nivel regional. Para ello, se realizará un análisis del escenario actual del diseño de autor en Latinoamérica. Se tomarán como referentes casos de destacados diseñadores de tres países cuyas propuestas destacan a nivel regional; Colombia, Brasil y Argentina, y se indagará en el modo en el cual las propuestas de diseño desarrolladas en aquellos países contribuyen al impulso de la identidad del lugar al que pertenecen, y la manera en la que colaboran a la construcción de la identidad visual y material de un país.

Luego de aquel análisis, se realizará una presentación de la realidad actual que acontece en la escena del diseño de autor en el Ecuador. Asimismo, se propondrá la creación de una tendencia de moda que pueda ser leída y utilizada rápidamente por diseñadores para iniciar el proceso creativo de sus proyectos. De forma compacta, aquella tendencia reunirá los elementos del vestir comunes entre estas culturas, recibiendo el nombre de Andino Look. Por último, se presentarán los casos de dos marcas de diseño de autor ecuatorianos, como ejemplos de la sinergia entre diseño e identidad.

Por consiguiente, se introducirá al capítulo cuatro, donde se expondrá en detalle, acerca de la vestimenta de los pueblos andinos de la región Sierra del Ecuador. Aquí se realizará

una breve introducción sobre sus condiciones de vida, tanto geográficas e ideológicas. Aquellos aspectos serán útiles para comprender y apreciar de mejor manera los detalles que componen la vestimenta de cada una de las culturas. Se dará prioridad a aquellos elementos y recursos que inspiren futuros trabajos de diseño, mediante un relevamiento por tipologías, bordados, colores, textiles y ornamentos.

Finalmente, en el capítulo cinco, se presentará el desarrollo del proyecto editorial que sintetiza el objetivo del presente proyecto. Así, se presentarán sus objetivos, propósito y finalidad, siguiendo la idea de un formato dinámico y didáctico, acompañado por imágenes e ilustraciones, para que pueda servir como guía de consulta para diseñadores y docentes del área de indumentaria.

Por las razones anteriormente expuestas, el aporte del presente PID radica en visibilizar los elementos que componen la vestimenta de las culturas andinas del Ecuador, ponerlos al conocimiento y alcance de estudiantes y diseñadores de indumentaria, para que de esta manera, puedan incorporarlos en sus propuestas, aproximando el diseño con identidad local.

Capítulo 1. Diseño de indumentaria e identidad cultural

El presente capítulo indaga en cuanto a la posibilidad del uso de la indumentaria como un medio para manifestar la identidad de una cultura, por medio del quehacer del diseño.

En efecto, se enfatizará en cuanto a la importancia que tiene el diseñador frente a la tarea de convertirse en difusor de la identidad de una cultura mediante una visión social del diseño, junto a la intención didáctica del mismo puesto que se postula como una vía para exponer parte de la historia de una cultura y en efecto formar a ser parte de aquella identidad.

1.1. El diseñador en la creación de identidad

La idea de identidad está formada por aquellas características que definen a las cosas y los seres, y esto es lo que los hace singulares. Por esta razón, Vega afirma:

Cada cosa está dotada de unos factores que le son propios y gracias a los cuales las distinguimos y somos capaces de almacenarlas en la memoria. Estos signos de identidad característicos de la cosa, individuo o entidad los hacen, por tanto, reconocibles. (2015, p. 1).

Aquello significa que la particularidad de aquellos factores que lo definen como único, son garantes de la pregnancia que puede causar en la memoria del espectador y en consecuencia, formar parte del registro visual de aquel imaginario, ya sea colectivo o individual. El autor explica que el diseñador mediante un conocimiento previo de aquellos aspectos, utiliza estos signos representativos que luego integrará en su proceso creativo. (Vega, 2015). Aquella idea, permite una aproximación hacia el rol del diseñador y su participación en la creación de una identidad visual.

Antes de profundizar en las apreciaciones mencionadas, resulta prudente mencionar uno de los rasgos claves que caracterizan al diseñador y su trabajo. Por consiguiente, Valdés (2010), hace énfasis en la capacidad de proyectar. Para iniciar, explica que las sociedades fueron organizando la reproducción de su vida material y simbólica en base a criterios de racionalidad y eficiencia, y el diseño, al igual que otras actividades como las ciencias y las artes, es una práctica social que se especializa en la realización de un proyecto, el cual llega a determinar, incluso condicionar, conductas y comportamientos

individuales, sociales e ideológicas. Es decir, modifica el modo de percibir la realidad material y social, lo que permite una diversidad de ideas acerca del mundo. Por ello, el diseño está vinculado con la apropiación del mundo material. En síntesis, el diseñador abraza los elementos que componen su entorno, los cuales encuentran su camino de manifestación a través de la creación de distintos proyectos.

Continuando con aquella idea, Valdés (2010) deja en claro que gracias a la acción de proyectar, es posible la producción y creación de los objetos que conforman el mundo material, y añade que al mismo tiempo que un objeto es diseñado, junto con él se diseña un comportamiento social.

Por su parte, Potter hace hincapié en lo que según él considera como clasificación funcional del diseñador, categorizándolos de la siguiente manera; empresarios, ayudantes, difusores de la cultura, parásitos, y creadores culturales.

Sobre aquella clasificación, expone:

Empresarios: los que consiguen un trabajo, organizan a otros para que lo hagan, y luego presentan el resultado. Difusores culturales: aquellos que realizan efectivamente un trabajo competente dentro de una amplia gama, generalmente desde una situación estable con conocimientos de cuestiones variadas. Creadores culturales: caracteres obsesivos que trabajan en el anonimato y producen ideas, a menudo más útiles para otros diseñadores que para el público. Ayudantes: casi siempre principiantes, pero también un amplio grupo relacionado con la administración o la delineación. Parásitos: aquellos que esquilman el trabajo de los demás y se arreglan para vivir de ello. (1989, p.p. 15-16).

De aquella clasificación, es preciso realizar un enfoque en dos figuras, las cuales resultan claves para guiar el camino hacia una comprensión del diseñador como promotor de identidad; el diseñador como difusor cultural y creador cultural. En cuanto a la primera figura hace referencia a un diseñador con amplitud de conocimientos. En la segunda, habla de un diseñador abocado a la producción de ideas.

Gracias a aquellas definiciones, poco a poco se descubre la intención que tiene el diseñador de ir más allá del objeto, aproximándose a lo simbólico, a su capacidad de

generar un mensaje. Es aquí, donde el autor cuestiona si el diseñador debe ser conformista o un agente de cambio (Potter, 1989).

En otras palabras, y de acuerdo con la clasificación realizada por el autor, el diseñador considerado como empresario, ayudante o parásito, pueden ser catalogados como conformistas, al contrario del diseñador creador y difusor cultural, a quien se adjudica la denominación de agente de cambio.

Por su parte, Valdés (2010) habla sobre un diseñador que diseña conductas. Aquello se debe a que al momento de la utilización práctica de un objeto proveniente de su creación, provoca de una u otra manera comportamientos sociales, algunos de ellos no deseados por su creador, debido a que su objeto pasa a formar parte del campo de la cultura de la sociedad dentro de la cual fue concebido, y de un momento preciso de la historia de aquella sociedad.

Por consiguiente, el papel que desempeña el diseño dentro de una cultura es trascendental, por ello es delicado el rol del diseño en la reproducción y producción de ideologías y dentro de la conformación de conductas sociales.

Continuando con la idea del vínculo entre diseñador e identidad, Potter expresa que cada cultura o país posee su propia historia, lo cual repercute en el funcionamiento del diseño dentro de una cultura. Para complementar esta idea, declara que:

Es cierto que la libertad de un diseñador reflejará en gran medida los valores de la sociedad en la que trabaja. Los diseñadores no tienen el privilegio de escoger las condiciones de su entorno cultural, pero tienen el privilegio de hacer algo al respecto. (1989, p. 55).

Aquí se apela a la capacidad transformadora del diseñador, directamente en la forma en la que puede adueñarse de los valores de su contexto, respetando el presente y el pasado del mismo, para generar nuevas lecturas. En consecuencia, Potter hace referencia a un trabajo que impone sus bases a medida de las circunstancias de su tiempo, y dentro de estas circunstancias incluye los sueños, la concienciación y las

aspiraciones y los recursos que permite una tecnología determinada convirtiéndose este, en un trabajo que respeta el pasado en miras a la creación de un futuro (Potter, 1989).

Aquello apela a la habilidad del diseñador para ser un traductor del entorno donde se desenvuelve, cuya sagacidad reside en decodificar aquellos signos y en efecto, generar propuestas de diseño acordes con su espacio de pertenencia.

Por otro lado, para reforzar aquellas ideas, el autor recurre a los principios positivos que el movimiento moderno adoptó como principios sociales. Acerca del sexto principio declama:

El sexto principio expresa un profundo deseo de un nuevo estilo autóctono apartado de la alienación que todos sentimos, que busque su articulación en lo popular, lo indígena, con referencias locales y con un lenguaje de diseño relativamente natural; añadiendo un sentido de lugar al de espacio, de reposo y localización contrapuesto al de la movilidad, etc. (Potter, 1989, p. 60).

Aquel postulado sintetiza una de las intenciones del presente proyecto, la cual apela a la observación de lo autóctono para generar nuevas lecturas desde el diseño, instancia donde aquel lenguaje pueda ser reinterpretado y en efecto, se generen propuestas que reflejen la identidad del contexto en el cual fueron concebidas, lo cual contribuye a la creación de objetos que formen parte del patrimonio objetual de una determinada localidad, puesto que los objetos constituyen la evidencia material de una época o situación específica, formando parte de la historia de una sociedad.

Por ello resulta interesante rescatar e incorporar lo tradicional en el diseño y así generar objetos con historia, que sean capaces de contar un relato dotados de una condición simbólica.

Por otra parte, el autor añade que cuando las decisiones de diseño son demasiado abiertas y poco delimitadas, resulta conveniente establecer desde un principio las fuentes de inspiración, buscándolas y tratando de revelar su significado (Potter, 1989).

En cuanto a la búsqueda de significado de aquellas fuentes de inspiración, en el caso del presente proyecto que apela a la consideración de la vestimenta de las culturas andinas

ecuatorianas, y en vista de que no existe un documento que profundice aquel tema, se ideó la creación del contenido de un libro y así permitir a los diseñadores encontrar aquella información y en consecuencia puedan conocerla, investigarla y observarla, acercándolos a aquel universo vestimentario y a su vez generen nuevas ideas de diseño indagando desde la temática de la identidad.

Sin embargo, al hablar de lo autóctono, de las raíces, de lo propio, el autor demanda un despojo de toda sensibilidad afectiva. De esta forma, aclara que es preciso establecer diferencias entre lo popular y lo autóctono. Al primer aspecto lo cataloga como asunto de un éxito comercial brillante, al contrario de lo autóctono que lo describe como opción únicamente disponible a nivel estilístico. (Potter, 1989).

Aquellas declaraciones resultan oportunas dado que el autor revaloriza el concepto de lo autóctono frente a lo popular, y lo expone como una herramienta para definir el estilo de un producto, es decir su pregnancia visual. Por consiguiente, aparece el dilema del diseñador si le resulta conveniente utilizar un lenguaje popular, el mismo que es garantía inmediata de suceso económico, o hacer uso de un lenguaje que denote una intención didáctica, cuya finalidad sea transmitir un mensaje comprometido con la tarea de dar a conocer la historia de una cultura.

En otras palabras, queda a potestad del diseñador decidir qué intención proveerle a su creación, sin embargo Potter simpatiza con una postura en la que el diseñador debe pensar y sentir su propio camino hacia un contexto de transformación social. Por ello, con cierto entusiasmo revolucionario declara:

Para la tarea social tenemos continuamente clara evidencia de la falibilidad del hombre, de su cada vez más profunda dependencia tecnológica, de la naturaleza del bienestar económico divorciado de la responsabilidad social o espiritual. Puede que haya cierta pedantería en la idea de centrarse demasiado en estas cuestiones. La fuerza de la nueva vida puede surgir donde y cuando menos lo esperamos; como en París en Mayo del 68, cuando de repente, lo imposible parecía alcanzable. (1989, p. 65).

En la actualidad es posible ejemplificar aquel sentimiento entusiasta en aquella tendencia inclinada hacia lo sustentable donde los objetos son concebidos a partir de una sabiduría de producción amigable con el entorno, al tiempo que buscar informar y concientizar al usuario sobre aquellos nuevos procedimientos y materiales, en pro de un consumo responsable y amigable con la naturaleza.

Aquellos son los nuevos modos creados por los diseñadores de diversas áreas, lo cual evidencia el poder de transformación que tiene un diseñador dentro de la sociedad. En este caso, es valioso resaltar sobretodo, la posibilidad que permite el diseño a través del diseñador, la capacidad de educación sobre una sociedad.

Por esta razón, para Potter (1989) hablar de un buen diseño es hacerlo desde las condiciones propias de la época y de la respuesta que un diseñador da frente a esas condiciones.

En otras palabras, resulta oportuno que los diseñadores exploren aquella preocupación social propia de la presente época donde es evidente la emergencia de una apología de las buenas prácticas ya sea desde lo sostenible o lo sustentable, lo cual le otorga al diseño un matiz comprometido con las problemáticas de su entorno.

Entretanto, Valdés (2010) explica que el diseño como actividad que pertenece a las industrias culturales, echa raíces dentro de la compleja trama de estructuras políticas, económicas y sociales, factores que determinan el bagaje histórico de una cultura, los cuales condicionan el desempeño del mismo.

Aquella declaración apela al poder de influencia que tiene el diseño dentro del patrimonio de una cultura, puesto que su producción hace parte de la identidad de la misma.

Dicho esto, Sudjic (2009) sostiene que todo lo que le queda al diseñador para trabajar es la superficie del objeto, su aspecto y su cualidad simbólica, que permite una comprensión de lo que el objeto tiene para decir de sí mismo ya que en definitiva, es un modo de lenguaje que refleja valores tanto emocionales como culturales. Por ello, ve en el diseño, una herramienta a través de la cual el diseñador puede crear una idea de identidad, sea

esta de carácter político, nacional o individual y que estos factores, que representan la razón del quehacer del diseño, van condicionados por los medios tecnológicos de su tiempo, puesto que de la combinación de ambos surge una poderosa herramienta que facilita la observación y comprensión del mundo. (Sudjic, 2009).

En síntesis, el autor ratifica la importancia del diseño como un medio para difundir una identidad debido a su carácter simbólico, el mismo que puede ser utilizado para dar a conocer un relato propio de una cultura.

Seguidamente, afirma que el diseño en todas sus manifestaciones, constituye el ADN de la sociedad industrial, es el código que debe ser explorado si se desea una comprensión del mundo moderno, y esto lo convierte definitivamente en un tipo de lenguaje que refleja valores emocionales y culturales, y por esta razón es capaz de trascender los parámetros de la utilidad y de la función. Por ende, el diseño es el lenguaje escogido por la sociedad para crear objetos que reflejen sus valores. (Sudjic, 2009).

En síntesis, el autor explica y pone en relevancia la capacidad de comunicación y creación que tiene en su poder el diseñador a través del diseño, la manera en que por medio de un manejo pertinente del aspecto de un objeto, puede iniciar un diálogo con la sociedad mediante el uso de un lenguaje que sea entendible para el público, por medio de la apropiación previa de los signos que componen el lenguaje del contexto en el cual se desarrolla. Aquí radica el aporte del diseñador en la construcción de una identidad.

Entretanto para que aquella construcción sea posible, Chaves apela al conocimiento profundo de los contextos que modifican la apariencia de los objetos, expresando:

La creación cultural consiste en la aplicación sistemática de reglas naturalizadas y toda innovación no surge sino de la profundización de esas reglas hasta el extremo de su metamorfosis: ningún “nuevo orden”, “nuevo modo” o “nuevo estilo” brota de otra fuente que la de la radicalización y transformación de sus antecedentes. (2005, p. 25).

La presente declaración admite que resulta pertinente revisar el pasado, conocerlo en detalle y en efecto, crear con certeza nuevas lecturas. De esta manera, enfatiza en que el

desarrollo de aquella capacidad de creación, es posible si se profundiza y se busca una dominación de aquellos lenguajes, mas no pretender iniciar de cero, aclarando que su dominio permitirá incluso, complacer demandas requeridas por el público popular, quienes también podrán ver satisfechos sus deseos gracias a la concepción de piezas de calidad. Con ello, el diseñador no proyectará en el objeto únicamente sus deseos personales o culturales, sino también verá resuelta su función profesional y aquello será posible gracias al manejo de la diversidad de lenguajes, lo cual enriquece sus recursos y lo habilita a proponer respuestas que se adaptan a determinada cultura, sin mermar calidad e innovación. (Chaves, 2005).

Aquellas declaraciones permiten dilucidar en cuanto a la habilidad del diseñador al momento de descifrar diversos lenguajes y a partir de ellos generar objetos provistos de un relato particular que reflejen una idiosincrasia.

En sintonía con aquella idea, Argote (2014) invita a reflexionar acerca de la importancia del impacto de la producción de los diseñadores dentro de la cultura en la cual se desenvuelven, entendiendo el rol del diseñador como transformador de la realidad de un determinado contexto y ve en aquello, una manera de enfrentar al diseño desde el pensamiento y la investigación.

La autora se refiere al diseñador como un comunicador visual y lo expone como un sujeto que se sensibiliza ante las prácticas culturales que conforman su entorno y las convierte en su recurso principal al momento de comunicar. Por lo tanto, profundiza en la importancia del rol del diseñador como creador de discursos visuales que, generalmente, se transforman en imágenes de conocimiento global, que gracias a los medios de comunicación, llegan a filtrarse en el imaginario e identidad local, provocando una dinámica que se nutre tanto de lo local como de lo global (Argote, 2014).

En síntesis, la labor del diseñador en la transformación del entorno objetual conlleva otros aspectos intrínsecos, frente a los cuales el diseñador debe ser consciente al momento de proyectar, puesto que no se trata únicamente trabajar desde lo material sino procurar que

aquello tenga un contenido, un mensaje para manifestar, debido a que el mismo tendrá un alcance y repercusión en el público al cual va dirigido aquel objeto.

Para darle continuidad a la idea del diseñador como comunicador visual, la autora referencia un diseño que aunque tiene anclada sus bases en lo local, no es ajeno a lo que acontece a nivel global. Es un diseño en el cual es posible una convivencia entre ambos mundos, lo que permite una lectura incluyente, entendible tanto para alguien foráneo o local. Indica que aquella idea llevada al área de la indumentaria, se traduce en un trabajo de diseño consciente de los elementos que componen su cultura, y que al mismo tiempo, permanece atento a las tendencias de su tiempo, lo cual le proveerá una cualidad actual y evitará que el trabajo de diseño caiga en una lectura literal de lo folclórico. (Argote, 2014).

Aquella declaración remite a un detalle importante para el diseñador al momento de proyectar el objeto, puesto que debe evitar caer en la nostalgia del folclore, lo cual se vincula con la artesanía, por ello, es preciso encontrar un equilibrio entre lo tradicional y lo contemporáneo.

Para finalizar, Argote (2014) concluye en que la apropiación de los valores simbólicos que conforman una cultura por parte del diseñador, le permite comunicar acerca de la razón de ser del objeto, además de concederle nuevos significados, incluso, si el diseñador decide ocultar aquellas referencias, le permitirá reconocerse como sujeto productor de cultura y actuar como tal.

En otras palabras, queda a potestad del diseñador, encontrar el camino para visibilizar estas identidades. Primero, mediante el conocimiento profundo de las mismas, para así poder realizar nuevas interpretaciones. Segundo, a través de la aceptación consciente de la repercusión de su trabajo en la construcción de aquella identidad. Asumir esta tarea con prudencia y solemnidad, teniendo en claro que la manera en la cual decida representar los símbolos de su entorno, repercutirá directamente en la construcción de la identidad gráfica, objetual y visual del mismo.

1.2. Indumentaria e Identidad

La moda es el lenguaje por medio del cual la indumentaria se comunica. Acerca de ella, Squicciarino manifiesta:

Entre las manifestaciones propias del *homo sapiens* la moda ocupa un puesto relevante. En el sentido más amplio, la moda es un conjunto de comportamientos significativos que expresan los valores característicos de una época y entran en decadencia junto a ella; en un sentido más estricto, constituye la forma de vestirse, es decir, de mostrar y ocultar el propio cuerpo. (1986, p. 11).

Aquel pensamiento posiciona al acto de vestir junto a la indumentaria, como un acto que ha formado parte desde siempre de la condición humana, la misma que revela motivaciones, aspiraciones y estilo de vida de quién las viste.

En sintonía con aquella idea, Lurie (1994) expresa que la indumentaria ha sido desde hace miles de años, el primer lenguaje utilizado por el hombre para comunicarse, afirmando que la manera de vestir es un lenguaje y que a pesar que otros autores han apoyado aquella idea de la moda como un lenguaje de signos, ninguno ha llegado a deducir lo obvio, es decir, si la indumentaria es considerada una lengua, esta debe contar con una gramática y vocabulario como el resto de otras lenguas.

En otras palabras, la indumentaria y la ornamentación que la compone, constituye un recurso portable que ayuda a definir la identidad de un individuo o sociedad por medio de lo material a través de colores, texturas y demás abalorios.

Por consiguiente, Lurie (1994) indica que la ropa además de comunicarnos sobre la edad que puede tener un hombre o una mujer, puede proporcionar información acerca de su origen, permitiendo intuir su grupo regional o étnico del cual pertenece o con el que le gustaría ser asociado.

Es aquí donde resulta oportuno evocar a la peculiaridad de la vestimenta que motiva el presente proyecto; la indumentaria de las culturas andinas del Ecuador, cuyos atuendos constituyen su signo más notable tanto de identificación como de pertenencia, los cuales

incluso son llevados como símbolo de resistencia haciendo frente a la estética urbana impuesta por las grandes ciudades.

Asimismo, Saltzman (2009) precisa que el vestido refleja y construye las circunstancias de la vida cotidiana, espacio donde establece su impronta mediante el modo en el que hace frente a los diversos eventos que tocan al individuo e influye sobre su ser, el hacer y parecer dentro de la sociedad. Aclara que aquí se establece una influencia mutua entre indumentaria y persona social.

Aquel es el caso de las culturas andinas ecuatorianas, puesto que su indumentaria además de cumplir un requerimiento funcional coherente con el paisaje serrano donde habitan, constituye una manera de representación y diferenciación dentro de la sociedad, por ello es posible verlos transitar y convivir en el paisaje urbano junto a los demás transeúntes, lo cual es indicio de un fuerte arraigo cultural a través de su vestimenta.

Por su parte, Mizrahi (2015) explica que gracias a la carga simbólica que presentan ciertas prendas en un determinado momento de la historia, son capaces de influir de forma evidente en determinada época y la interpretación de la misma, debido a que la indumentaria se encuentra pregnada de elementos simbólicos, lo que permite una interpretación del entorno, no por medio de lo racional, sino a través de la intuición y de formas sensibles.

Aquella cualidad la convierte en una forma simbólica mediante la cual es viable realizar una interpretación del entorno y la realidad, puesto que la indumentaria y sus características manifiestan aspectos acerca del lugar donde fueron creadas.

En cuanto a la idea de la indumentaria como producto de la decodificación del entorno, es preciso señalar a manera de ejemplo, que una de las posibles razones que justifican el colorido presente en la indumentaria de las culturas andinas, responde al uso del color utilizado a manera de armadura para enfrentar la aspereza propia del clima gélido y el paisaje grisáceo de las montañas

En síntesis, la indumentaria refleja el bagaje cultural del espíritu de una época y contexto determinado, frente a lo cual Squicciarino argumenta:

La moda expresa el espíritu del tiempo (*Zeitgeist*) y es uno de los indicios más inmediatos de los cambios sociales, políticos, económicos y culturales. 'No es solamente la moda que cambia', afirma Halbwach, 'la moda es solamente la expresión exagerada y superficial de una transformación profunda de la vida social'. Su éxito depende esencialmente de su capacidad de captar tales cambios y de sincronizarse con ellos. (1986, p. 171).

De esta manera, toma fuerza la idea de la indumentaria como evidencia de la identidad de un determinado tiempo y ámbito.

Por su parte Venero (2009) manifiesta que la moda de hoy es uno de los ejes generadores de cultura de sentido dentro de la sociedad, puesto que desarrolla un criterio de comunicación a partir de un concepto de marca, además de manejar valores los cuales tienen un alcance que incorpora el estilo de vida y la visión del mundo de las personas, aclarando que la moda valora la diversidad y en consecuencia, ofrece una pluralidad de universos que permite al usuario dirigirse hacia el cual se sienta verdaderamente identificado.

En resumidas cuentas, la identidad a través de la indumentaria se ve condicionada por los valores culturales del contexto en la cual se desenvuelve y por esta razón, actúa como portavoz de diversos valores que son decodificados por los diseñadores, mediante los variados recursos que ofrece la indumentaria y en consecuencia, el público pueda reconocer diferentes aspectos de su entorno en ella.

De igual manera Squicciarino (1986) expresa que la moda constituye una de las expresiones del comportamiento humano más inmediatas, siendo la resultante de varias motivaciones que presentan una interacción entre ellas, afirmando que aquella apariencia deviene de la arquitectura del cuerpo y de sus modos expresivos, y añade que de no ser así, la indumentaria simplemente quedaría reducida a su función de vestir, y gracias a aquella posibilidad de comunicación, el vestido se encuentra provisto de un significado y es capaz de transmitir información acerca de quién la usa.

Aquel es el caso particular de las culturas andinas del Ecuador, quienes a partir de los elementos que componen su vestimenta, comunican aspectos intrínsecos de su cosmovisión, los cuales incluyen creencias religiosas y su mirada acerca de la naturaleza, los mismo que son materializados a través de bordados y diferentes adornos provistos de un carácter particular.

Asimismo, Veneziani (2009) declara que la indumentaria al igual que las palabras, ejercen como medio de comunicación y en efecto, constituyen una expresión que posee sus propios códigos de acuerdo a cada cultura, por ello, puede funcionar también como transmisora de ideologías.

Por ello resulta loable que el diseño, específicamente desde el rubro denominado de autor, oficie como plataforma para transmitir al público aquellos mensajes propios de una cultura.

1.3. El diseño de autor y la identidad

Dentro del diseño de indumentaria, se inscriben varios rubros que determinan el saber hacer de un proyecto creativo. Uno aquellos rubros es el diseño de autor, del cual Saulquin manifiesta:

Un diseño es considerado de autor cuando el diseñador resuelve necesidades a partir de su propio estilo e inspiración, sin seguir las tendencias que se imponen desde los centros productores de moda. Estos creadores ocupan un lugar cada vez más importante y representan el polo del nuevo sistema de la moda, con una concepción basada en la personalidad y en la comunicación de cierta identidad. En tal sentido, más que adscribir al pensamiento global, representan a las personas de acuerdo con sus gustos e intereses; por eso, sus prendas se obtienen con criterios de compra y no por deseos basados en el mecanismo de consumo masivo. (2006, p. 16).

Acorde a la presente declaración, es preciso resaltar la intención que existe en el diseño de autor por comunicar una identidad, tomando distancia de los dictámenes que impone el sistema de la moda, en pro de la realización de un diseño que prefiere representar una ideología personal o colectiva.

De esta manera, Saulquin (2014) destaca que aquella modalidad de diseño apunta a la revalorización de la actividad artesanal que desconoce lo industrial, poniendo a

disposición del público una diversidad de modas que se reúsa a seguir los mandatos del sistema de moda, asegurando que de esta manera el diseñador de autor busca generar identidad a través de un uso especial de los recursos, donde se trabaja a partir de un concepto basado en sus inspiraciones personales.

Es aquellas palabras toma valor uno de los objetivo del presente PID el cual busca otorgar un nuevo valor al rubro artesanal brindando a los diseñadores, mediante el conocimiento previo de los diferentes aspectos materiales que conforman la vestimenta de las culturas andinas del Ecuador, la posibilidad de incorporar aquellos elementos a sus trabajos de diseño, potenciando así el valor de la identidad de los pueblos de la Sierra ecuatoriana a través de sus proyectos.

Por las razones mencionadas, es loable considerar al diseño de autor una plataforma para hacer visible aquellas intenciones, puesto que goza de una libertad creativa que no se encuentra atada a requerimientos externos, lo que permite al diseñador una soltura en sus ideas y toma de riesgos al momento de materializarlas, incluso le confiere la oportunidad de educar e informar al público por medio de su trabajo, lo cual provee de un matiz social al mismo.

En simpatía con aquel argumento, Saulquin (2014) adhiere que de esta manera, es posible una innovadora dinámica de colaboración entre todos los participantes que conforman la cadena de valor, donde es evidente una integración en el proceso de búsqueda tanto de los materiales hasta en el trabajo en equipo junto a otros diseñadores, precisando que para que aquella alianza funcione, resulta necesario buscar su sustento en la ética profesional de los integrantes y en el modo en que se articulen sus estéticas.

En resumen, dentro de aquella dinámica creativa donde el diseñador acoge referencias de otras culturas para el desarrollo de sus trabajos, debe procurar ser respetuoso con las mismas puesto que aquellos elementos forman parte del patrimonio material de una cultura y por ello, aquella reinterpretación deberá ser bien estudiada para que no empañe parte de la esencia de una cultura.

Por su parte, Guerschman (2008) resalta la intención que existe dentro del diseño de autor, al separarse de la imitación de estilos provenientes de las ciudades consideradas centros difusores de moda como París, Nueva York o Londres, y es esta omisión que permite al diseñador reconocerse a sí mismo en su trabajo o a partir de sus visiones personales, reinterpretar dichos dictámenes.

Aquí aparece nuevamente la sensibilidad aguda que debe tener el diseñador para ser consciente de su entorno y en consecuencia, poder descifrarlo y que aquellos códigos sean posteriormente materializados en su propuesta.

Del mismo modo, el autor destaca que en aquel proceso, el objeto de diseño se concibe como una entidad cultural a la cual se le concede diferentes sentidos y en consecuencia, es clasificado y reclasificado dentro de un marco cultural, de tal manera que aquel proceso le atribuye al diseñador la condición de investigador o experimentador, debido a que le permite indagar en la utilización de nuevos materiales diferentes a los que se utiliza tradicionalmente en el ámbito de la confección.

Finalmente, es posible declarar que la inclusión de estos nuevos materiales, provenientes de contextos señalados como ajenos, es lo que define el alto valor de este trabajo (Guerschman, 2008).

De esta manera, se observa en el diseño de autor un espacio pertinente para manifestar una sensibilidad conectada a la identidad folclórica de un país, reinterpretada de acuerdo a la estética del diseñador, puesto que al encontrarse al margen del circuito de tendencias, se postula como una instancia para desarrollar proyectos de diseño que contengan un mensaje dotado de las particularidades propias de una cultura.

Capítulo 2. Tres países y la manifestación de identidad a través de la indumentaria

El presente capítulo fue ideado para indagar en la manera en la cual se hace presente la temática de identidad en el panorama de diseño de indumentaria latinoamericano. Para iniciar aquel recorrido, se realizará una descripción de aquellos de ciertos rasgos que ayudan a construir una identidad regional, a partir de ciertos puntos en común que denotan un paralelismo entre los países latinoamericanos. Seguidamente, se puntualiza acerca de las propuestas de indumentaria a través del diseño de autor, puesto que en aquel rubro el tema de identidad resulta recurrente y es motivo de inspiración. Finalmente se detalla la situación del diseño de indumentaria de tres países cuya industria de moda se encuentra consolidada a nivel regional. De esta manera, se realizará un relevamiento de las propuestas de indumentaria de aquellos países con el objetivo de describir la manera en la que desarrollan y aplican el tema de identidad en sus conceptos, a través de los diferentes recursos que el oficio de la moda les permite.

2.1. Identidad Latinoamericana

A grandes rasgos, es posible afirmar que Latinoamérica se encuentra visualmente conectada por una estética donde los colores resultan un elemento en común, sumado a una amalgama de paisajes y culturas que ayudan a dar forma a la identidad Latinoamericana.

Acerca de aquella figura, Leander manifiesta:

Lo más característico en lo que se refiere a la conciencia de la identidad en América Latina es la integración de variadas influencias, externas e internas, formando un todo cultural en el cual, a pesar de las muchas variaciones regionales y locales, hay rasgos comunes identificables en todo el continente. (1986, p. 16).

En palabras de la autora, las bases de aquella identidad han sido construidas tanto por saberes locales y lejanos, traídos de otros mundos, lo cuales identifica como elementos traídos de otros continentes como Asia, Europa y África, quienes aportaron su bagaje al imaginario indígena.

En efecto, aquella mixtura cultural es evidente a lo largo de la región donde se observa una diversidad tanto física como cultural, donde aquellos elementos traídos de otros mundos encontraron la manera de conjugarse con la esencia nativa de cada país, inmiscuyéndose en su música, artesanía e indumentaria.

Por otro lado, Leander indica que en países como México y Paraguay, los cuales presentan una población mayormente mestiza: “Lo indígena ha marcado la cultura nacional de manera fundamental” (1986, p. 17), y a continuación dilucida en cuanto al panorama de países como Guatemala, Ecuador, Perú y Bolivia, en los cuales indica, las culturas antiguas han logrado mantenerse indemnes frente a la cultura nacional mestiza, la misma que se ve fusionada con elementos de aquellas culturas indígenas.

Aquello se manifiesta particularmente en Ecuador, el país que motiva el presente proyecto, haciendo foco en los pueblos andinos de la sierra ecuatoriana, puesto que su vestimenta forma parte fundamental de su condición indígena y su uso es una manera de demostrar resistencia.

Entretanto, para continuar con la explicación del origen de la identidad Latinoamérica, Leander (1986) señala que es posible percibir una influencia llegada del viejo continente. La misma puede ser de origen portugués o español, o en otros casos, en las latitudes pertenecientes al Caribe como las Islas Antillanas, es posible apreciar influencias holandesas, francesas o inglesas, y aquello, ha logrado que dichos lugares se aparten de la riqueza de su verdadero origen trasatlántico. Aquellas influencias expanden aún más la diversidad cultural de la región, corroborando la mixtura particular que se evidencia en la región.

A continuación la autora dilucida en cuanto a una asimilación paralela de la cultura africana, la cual fue adoptada y modificada por países pertenecientes al Caribe, entre ellos, Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, lo cual dio origen a nuevas formas culturales. (Leander, 1986).

En Ecuador por ejemplo, tal influencia africana es notable en una población de la región sierra llamada Valle del Chota, ubicada en la provincia de Ibarra al norte del país. Aquella es una localidad que a pesar de encontrarse situada en la región andina, sus habitantes poseen orígenes africanos y en efecto, sus vestimentas son semejantes a las utilizadas en la región costa, puesto que a pesar de su orografía rodeada de montañas y su ubicación dentro de la región sierra, su clima se presenta seco y tropical.

Por consiguiente, Leander (1986) explica que aquella influencia del África es notable de igual manera en países como Venezuela, Colombia, Panamá, Brasil y las Guyanas. Indica que aquel rasgo se manifiesta fuertemente en el folclore de las regiones costeras de aquellos países.

A partir de aquella declaración, resulta oportuno señalar como particularidad en el vestir femenino de los países mencionados que se encuentran marcados por la influencia africana, la presencia de un conjunto de dos piezas compuesto por una falda amplia provista de volantes y una blusa que descubre los hombros. Aquel aspecto evidencia una conexión en la indumentaria entre dichos países Latinoamericanos.

Por otro lado, luego de dilucidar en cuanto a los orígenes que colaboraron en la formación de las diversas culturas del continente, la autora puntualiza en cuanto a la idea de identidad latinoamericana, de la cual expresa:

La identidad latinoamericana es, por lo tanto, el reconocimiento de esa síntesis racial y cultural que caracteriza al continente, aunque, en términos históricos, sea sobre todo el encuentro Europa/América, ibéricos/indígenas, en el siglo XV, el que ha marcado la conciencia cultural de la mayoría de los países latinoamericanos en la actualidad. (1986, p. 17).

En síntesis, la identidad latinoamericana sienta sus bases en una mixtura cultural a causa de la migración de habitantes de diversas latitudes, quienes insertaron su bagaje en la región y aquello dio como resultado un eclecticismo que resulta identificable a nivel global y es posible reconocerlo como latinoamericano.

2.2. El diseño de autor en Latinoamérica

En líneas generales, es posible observar que el diseño de autor en Latinoamérica evidencia notablemente, una preocupación hacia el tema de la identidad. Aquello se manifiesta mediante la utilización y recuperación de fibras de animales autóctonos, la implementación de referencias naturales que se re significan y aparecen de diversas maneras en el desarrollo de las colecciones, además de la incorporación de grafismos pertenecientes a sus culturas de origen, las cuales inspiran estampados, avíos, entre otros recursos vestimentarios.

Dicho entusiasmo por representar parte de una identidad cultural a través de la indumentaria, responde a la libertad que sus protagonistas encuentran dentro del ámbito del diseño de autor para concebir un mensaje visual arraigado a sus raíces y a su vez comunique parte de su historia.

En consecuencia, al ser el diseño de autor una dinámica de diseño alejada del circuito de moda comercial, otorga licencia para que sus creadores puedan trabajar libremente aquellos aspectos. Frente a esto, Saulquin manifiesta:

El diseño independiente de tendencias, también llamado “de autor”, se configura como otra parte más dentro del sistema de la indumentaria. En las colecciones de estos creadores independientes, más allá de sus inspiraciones, que se apartan de las pautadas por profesionales especializados en tendencias, se puede detectar una coherente línea conceptual que organiza y da sentido a sus proyectos. (2014, p. 80).

Aquella declaración refuerza el argumento que propone al diseño de autor como espacio oportuno que permite que el diseño de indumentaria oficie como plataforma para visibilizar la identidad de una cultura, lo cual al mismo tiempo, denota una intención didáctica en el diseño, puesto que el mismo se postula como un medio para que aquellas historias que son parte del folclore de una cultura puedan ser conocidas.

En consecuencia, Saulquin (2014) declara que el rubro de autor busca alejarse de las pautas que rigen el sistema de moda comercial, los cuales obedecen los lineamientos conceptuales que emergen desde las principales capitales de la moda, entre ellas Nueva

York, París, Londres, Milán, Barcelona y Tokio, ciudades incubadoras de las últimas tendencias que luego serán replicadas a nivel global.

Aquel escenario permite dividir las aguas entre los creadores que deciden cumplir a cabalidad lo que indiquen las tendencias de moda o por el contrario, quienes resguardan su libertad creativa y buscan generar sus propios conceptos mediante el desarrollo de siluetas, texturas, estampas y otros recursos intrínsecos del diseño de indumentaria y que permiten materializar una historia devenida de su imaginario personal y en efecto, crear un discurso visual único, personal y particular, al contrario de las marcas de moda masivas quienes se encuentran impedidas de aquella libertad creativa de la cual goza el diseño de autor, puesto que sus movimientos están condicionados por los dictámenes que rigen la moda internacional.

A todo esto, es preciso indicar las características que un diseñador debe cumplir para ser considerado de autor, del cual Saulquin manifiesta:

Quando un diseñador resuelve necesidades a partir de su propio estilo e inspiración sin seguir las tendencias que imponen desde los centros productores de moda. Estos creadores ocupan un lugar cada vez más importante en el universo de las imágenes, debido a la forma creativa de comunicar las identidades y a su concepción basada en las personalidades, alejándose de la lógica de la moda. (2014, p. 81).

De aquella declaración es oportuno puntualizar en la idea que valora el espacio de dichos creadores en el mundo de las imágenes, donde la originalidad de sus propuestas contribuye a la generación de nuevos conceptos, gracias a la peculiaridad de su mirada, lo cual no sería posible si acataran fielmente los requerimientos convencionales de la moda global.

Es por ello que aquella visión genuina resulta enriquecedora puesto que dichas lecturas no se encuentran contaminadas por discursos ajenos devenidos de otras mentes y sensibilidades, que incluso resultan distantes del gusto o funcionalidad de las sociedades que se pretende consuman aquellas tendencias, lo cual puede llegar a distorsionar el uso estético, funcional e incluso simbólico de la indumentaria.

Precisamente por aquel efecto discordante, la labor del diseñador de autor toma importancia puesto que ejerce la tarea de construir parte del patrimonio visual que representa la idiosincrasia de una cultura, trabajando a partir de la sensibilidad particular de su entorno, lo cual se concreta mediante la concepción de proyectos que incorporen en sus conceptos recursos materiales destacables de una cultura, lo cual a través de la indumentaria, puede materializarse mediante bordados, estampas y avíos que relaten y evidencien parte de la historia de aquellas culturas, lo cual posteriormente, puede llegar a conformar el patrimonio objetual de dichas culturas.

De esta manera, en aquella instancia donde la tradición se conjuga con lo moderno, será posible la concepción de piezas de diseño que denoten una identidad arraigada a lo autóctono en convivencia con el aspecto moderno coherente del tiempo actual. En ello radica parte de la importancia del papel del diseñador como traductor del espíritu de su tiempo sin olvidar las raíces de su identidad.

Aquello condice con la posición de Saulquin quien expresa que para generar aquella identidad, los diseñadores de autor gracias a un trabajo de investigación y experimentación, utilizarán los recursos de manera especial y de esta manera será posible materializar sus inspiraciones. (Saulquin, 2014).

Así, los diseñadores podrán realizar una combinación de materiales y técnicas venidas de mundos diferentes para potenciar su mensaje, lo cual apela a aquella convivencia entre la artesanía autóctona de una cultura y la estética moderna de la era actual.

Por esta razón, surge la importancia de que los diseñadores conozcan los diversos elementos que conforman la indumentaria de las culturas originarias para que puedan reconocer en ellas, diferentes técnicas y así poder reinterpretar dichos elementos en sus proyectos de diseño.

Incluso el acercamiento con aquellas culturas podría determinar un trabajo en conjunto con los artesanos cuya habilidad manual sea incorporada en una prenda o para la realización de accesorios, lo cual incluso, se aproxima a la idea de un diseñador con

visión social, el cual invite a aquellos artesanos a aprovechar su saber hacer, y en consecuencia, con el resultado de aquel proyecto, se produzca un beneficio monetario para el mismo y en efecto, contribuir con el mejoramiento de su economía.

En sintonía con aquel argumento, Saulquin expresa que gracias a aquella posición del diseño de autor alejada de las tendencias de moda, permite a sus creadores desarrollar propuestas ingeniosas y originales en cuanto a la experimentación textil y de morfológica, mediante la incorporación de “Referencias de diversas culturas y emplear tanto técnicas artesanales como semi industriales”. (2014, p. 81).

Dicho esto y por las razones anteriormente mencionadas, el panorama del diseño de autor en Latinoamérica, demuestra que considera e incorpora en sus propuestas rasgos intrínsecos de sus raíces, lo cual en la mayoría de los casos, constituye la esencia de sus propuestas conceptuales, caracterizadas por el entusiasmo de revelar parte de la historia de su identidad, de contarle al mundo a través de la indumentaria atisbos del folclor de su cultura.

2.3. Casos

Para el desarrollo del presente subtema, fueron seleccionados tres países Latinoamericanos cuya industria de moda se encuentra consolidada y a su vez, sus propuestas de diseño demuestran una exploración de diversos aspectos que integran la identidad aquellas latitudes.

En el trabajo de sus diseñadores, se percibe una inclinación recurrente hacia elementos propios de sus culturas, los cuales son re significados a través del desarrollo de sus colecciones, generando nuevas lecturas que denotan un sentido de pertenencia particular de cada uno de dichos países, construyendo moda provista de un genuino sentido local.

Los países en cuestión considerados para ser observados son Argentina, Brasil y Colombia, cuyo panorama de diseño de indumentaria demuestra una amplitud de propuestas que incluyen y trabajan el aspecto de identidad.

Para comenzar esta descripción, se determinó que resulta apropiado hacer uso de la metodología denominada observación documental o visionado puesto que la mayor cantidad de información acerca del tema se encuentra disponible de forma digital. Por ello se inició una búsqueda a través de la web bajo las variables de diseño de modas en Latinoamérica, diseño de autor en Latinoamérica, diseño de autor en Colombia, diseño de autor en Brasil y diseño de autor en Colombia.

Aquella búsqueda arrojó diversas fuentes que permitieron observar los trabajos de diseño de dichos países, con el propósito de describirlos e ilustrar de qué forma se manifiesta el tema de identidad en sus propuestas de diseño, qué aspectos de aquella identidad son seleccionados y cómo se re significan a través de siluetas, estampas, bordados, avíos e incluso cómo materialidades propias de dichos países son utilizadas y revalorizadas, aspectos que resultan indicadores vitales de la presente observación.

Todo aquello bajo el objetivo de ilustrar y ejemplificar la forma en la que a partir de la inclusión de ciertos detalles propios de la cultura popular de un país en la indumentaria, la misma ejerce como plataforma para visibilizar y celebrar una identidad.

2.3.1. Argentina

Dentro del escenario del diseño de autor en Argentina, sus protagonistas demuestran un esmero por representar matices propios de su identidad dentro de sus proyectos de indumentaria. Aquellos aspectos folclóricos son atravesados por el prisma de la sensibilidad de cada diseñador, quien dispone de dichos elementos y los re significa novedosamente, generando desde el diseño, un discurso material y visual que relata parte de la historia de una cultura.

Un registro de dichos trabajos que manifiestan una inclusión de diferentes materialidades y elementos de carácter autóctono fue realizado por el INTI (2013), institución que se encargó de documentar las diversas propuestas a través del proyecto Mapa de Diseño 101, el cual surge bajo la premisa de: “Construir un mapa de diseño desde una visión inclusiva, diversa y federal, permite comprender no sólo el potencial de innovación de los

creadores distribuidos en todo el territorio, sino también caracterizar los entornos productivos y simbólicos con los cuales dialogan los diseñadores” (INTI, 2013).

En breve, la curaduría de diseño que propone aquel relevamiento, expone y permite conocer la forma en que los diseñadores incorporan a sus discursos elementos autóctonos que sus entornos les proveen y la manera en que son reformulados a través del ejercicio del diseño.

Dentro de dicho informe, aquello se revela a través del análisis del lenguaje de diseño presente en el concepto de los diseñadores, lo cual manifiesta una relación con la capacidad productiva y el bagaje cultural tanto del país como de cada una de las regiones. De esta manera surge una: “Identificación de técnicas, oficios y saberes que se reactualizan en el ejercicio del diseño”. (INTI, 2013).

Aquel argumento infiere que desde el ámbito del diseño los saberes ancestrales adquieren nuevos significados que permiten relatos innovadores que permiten que el panorama del diseño se renueve y se instaure como generadora de nuevos mensajes y motive el diálogo entre los diversos actores de la industria del diseño y a su vez remarca la importancia del mismo como parte de la industria creativa del país.

En consecuencia, se enfatiza y valoriza el aporte de los diseñadores argentinos en la construcción de la identidad del país declarando: “Los diseñadores de indumentaria tienen la posibilidad de integrar en su proceso proyectual y productivo un sinfín de elementos que atañen tanto a aspectos económicos como culturales de un país”. (INTI, 2013).

Aquella declaración subraya la importancia del diseño de indumentaria argentino y sus protagonistas como gestores de la cultura del país, puesto que desde su posición como creadores pueden incluir en su oficio, diversos elementos propios de su cultura, proponiendo nuevas formas de hacer a través de la reformulación de códigos tradicionales, construyendo nuevos discursos mediante el ejercicio del diseño de indumentaria, generando novedosas lecturas que alimenten el bagaje creativo del país.

A todo esto, se añade la postura de los diseñadores como impulsores de la cultura de sus lugares de origen, abriendo de esta manera nuevos caminos hacia un reconocimiento de símbolos, técnicas y materialidades pertenecientes a diferentes escenarios del territorio argentino. (INTI, 2013).

Aquello remite a la capacidad de investigación y observación del diseñador frente a su entorno, del cual abstraerá aspectos y detalles que según su mirada resultan relevantes para ser mirados y aplicados dentro del marco de sus proyectos, otorgándoles un nuevo significado que deviene de la fusión entre su cultura y su sensibilidad como creativo.

Entretanto y bajo el mismo entusiasmo, se busca reflexionar acerca del hacer de los diseñadores y al mismo tiempo determinar los rasgos que se evidencian en común para constatar un mensaje de diseño de con una intención colectiva inclinada hacia la exploración de una identidad local determinada, pero que procura la individualidad de cada creativo en el desarrollo de cada trabajo de diseño.

De esta manera, para iniciar el recorrido hacia el trabajo de algunos exponentes del diseño de autor argentino, aparece la propuesta de la diseñadora Manuela Rasjido, originaria de la provincia de Catamarca ubicada al norte del país, cuyas prendas capturan el misticismo que rodea a la geografía de los Valles Cachalquies, las mismas que son realizadas a través de la técnica del telar, utilizando vellón de lana de ovejas y llamas, los cuales pueden ser teñidos con elementos naturales y minerales propios del lugar de origen de la diseñadora. (INTI, 2013).

Así mismo, el trabajo de Rasjido destaca por la recuperación de técnicas artesanales precolombinas, las cuales son visibles a través de los diferentes procesos de tejido, teñido e hilado, junto al rescate de bordados antiguos, detalle que enfatiza su preocupación como diseñadora al momento de visibilizar el saber hacer de una cultura mediante su propuesta de diseño.

Para sumar otro ejemplo de aquello, la diseñadora para desarrollar su última colección, realizó una reinterpretación de las prendas y grafismos de la cultura Wari, originaria de

Perú. Aquello pone en evidencia la preocupación de la diseñadora de implementar no sólo elementos propios de las culturas argentinas sino que también considera otras culturas indígenas del continente. En síntesis, al momento de explorar el tema de identidad, la diseñadora expande su mirada para investigar otras latitudes cuya historia sienta sus raíces en los pueblos originarios.

Por otro lado, surge el trabajo de la diseñadora Mariana Cortes, creativa de la marca Juana de Arco, quien en una de sus colecciones bajo el nombre de Chaco, realizó una reinterpretación de los aspectos de las culturas Wichí, Toba y Guaraní, cuya historia los postula como hábiles cazadores. En esta propuesta, la diseñadora incluyó elementos de la flora de la provincia, utilizando tejidos ancestrales propios de la localidad como la lana a máquina. (INTI, 2014).

Aquello ejemplifica la manera en la cual un diseñador puede traducir la fauna, flora y geografía de un lugar a través de diferentes recursos, a partir de la resignificación de los mismos dentro del desarrollo de sus colecciones, aspectos de la naturaleza endémica de una localidad que permiten configurar nuevas siluetas, estampas, bordados y otros recursos de diseño.

Aquel mensaje de identidad termina de potenciarse con la utilización de técnicas tradicionales propias de las localidades, aspecto que en uno de las colecciones de Mariana Cortes se evidencia con la aplicación de la técnica de lana a máquina.

A continuación, aparece la obra de la diseñadora rosarina Carolina Yrigaray, quien en su colección titulada El Pececito, indagó en la forma de los peces propios de su ciudad para desarrollar la moldería de sus prendas. (INTI, 2014).

Así, el trabajo de la diseñadora ilustra la manera en la cual un elemento perteneciente a la fauna de una localidad, por más insignificante que pueda parecer, puede funcionar como disparador de una idea dentro del proceso creativo del desarrollo de una colección, en este caso, a través de la extracción de los contornos de la forma de un pez nativo de Rosario para generar moldería.

Otro ejemplo de la manera en la que los diseñadores originarios de la ciudad de Rosario, incluyen en su trabajo referencias propias del escenario litoral de su región, toma forma a través de la propuesta de los diseñadores de la marca Hue; Karina Budassi y Juan Berrón, quienes amparados bajo el recurso de las estampas, plasman escenas de diferentes paisajes característicos de la región Litoral. (INTI, 2014).

De esta manera, dibujos de islas, lagunas y ríos se apoderan de las prendas de los diseñadores, donde el agua de los ríos del litoral se postula como máxima protagonista.

Entretanto, aparece el trabajo del diseñador Marcelo Senra, cuya obra revaloriza una técnica conocida como tejido de Pala, la cual consiste en un telar ubicado de manera horizontal, la cual le permite teñir la lana en tonos metalizados, en referencia al oro y plata, recursos naturales destacados de la zona. (INTI, 2014).

En suma, queda en evidencia que el entorno natural en el cual se desenvuelve un diseñador puede influir significativamente en su manera de hacer, en el caso de los diseñadores de la región litoral, el agua es un elemento constante que se manifiesta en estampados o puede convertirse en el detonante de una paleta de color determinada.

Dicho esto, es preciso enunciar el trabajo de diseñadores que además de incorporar elementos propios de su identidad, incluyen en su desarrollo mano de obra local, mediante la participación de artesanos que son poseedores de un saber hacer ancestral particular, el mismo que conforma parte del patrimonio de una cultura.

Aquel es el caso de Clara de la Torre y Diana Dai, diseñadoras de la marca Manto, cuyo trabajo incorpora las historias de los artesanos de la Puna, quienes a su vez les proveen los tejidos para el desarrollo de sus colecciones. (INTI, 2013).

De ahí que, la pieza de diseño en cuestión además de contar con un valor simbólico, se le añade un valor histórico y emocional, debido a que representa el esfuerzo y creatividad de los artesanos de una localidad.

Asimismo, aparece el trabajo realizado por la diseñadora Julia Schang-Vitón quien en dos mil trece, desarrolló junto a la artesana sanjuanina Miriam Atencio una colección cápsula

bajo el nombre de Raíz. Con el aval del Programa de Camélidos de los Andes, el cual busca potenciar el trabajo de los pobladores andinos cuya fuente de ingresos reside en la cría de camélidos.

Aquel acercamiento de la diseñadora con fibras autóctonas de su país, resulta del entusiasmo de trabajar un material que represente la identidad de su lugar de origen. En efecto, la diseñadora utilizó una fibra de llama tejida mediante la técnica ancestral del telar para realizar prendas donde se conjuga la tradición y lo moderno. (La moda en serio, 2015).

Vale resaltar que aquella dinámica de trabajo, además de hacer uso de materialidades propias de una localidad, resulta valiosa por su vínculo de trabajo entre diseñador y artesano, aspecto que resulta significativo puesto que permite una retroalimentación entre ambos oficios, generando una propuesta de diseño donde conviven una estética en sintonía con el gusto actual y la nostalgia de la identidad del folclore de un lugar.

En resumen, luego del presente recorrido a través del trabajo de algunos diseñadores argentinos, quienes representan una parte de la realidad del diseño de autor en Argentina, corroboran que el tema de identidad se encuentra muy presente en el concepto de sus colecciones y en su visión profesional como diseñadores, lo cual se evidencia mediante la fidelidad hacia la investigación e incorporación de elementos naturales y artesanales de sus regiones.

2.3.2. Colombia

Hablar del diseño de autor colombiano evoca a aquel realismo mágico lleno de colorido y energía tropical ideado por Gabriel García Márquez. Incluso aquel concepto llegó a inspirar una colección que realizó la diseñadora Olga Piedrahita en conjunto con la marca textil Lafayette.

De ahí que la diseñadora, plasmó en maxi estampas elementos naturales, lo cual en palabras de la diseñadora constituye:

Una propuesta textil de moda conceptualizada a partir del realismo mágico colombiano. Estamos todos trabajando en la identidad colombiana desde la contemporaneidad. Nuestro imaginario de provincia, un sol, enredaderas, trinitarias, puertas viejas, rejas oxidadas, con música, acordeones, parajes llenos de gente, otras veces solitarios... de la palabra a la imagen ahí tenemos el elemento para poder imaginar un mundo y plasmarlo". (Telas Lafayette, 2015).

De esta manera, mariposas, flores, mosaicos, palmeras, puertas y rejas, elementos recurrentes del paisaje del Caribe colombiano, fueron impresos en seda para concebir las prendas la colección ideada por Piedrahita.

Aquello es muestra de la manera en la cual elementos autóctonos y cotidianos propios del paisaje de una localidad son representados mediante la indumentaria, los cuales también constituyen parte del folclor y la identidad visual y material de una cultura, incluyendo personajes destacados de su historia, en este caso el imaginario del escritor Gabriel García Márquez, ícono de la literatura colombiana.

Asimismo, otro ejemplo del espíritu colombiano resulta de las diseñadoras Silvia Tcherassi y Johanna Ortiz, ambas originarias de la región costeña de Colombia, cuya estética ha sido definida por Rosales (2016) como el estilismo que define el sentido caribeño presente en el diseño colombiano.

De esta manera, aquel ideal de feminidad costeña reluce en el concepto de ambas diseñadoras mediante la utilización de recursos que recuerdan las olas del mar, las cuales se representan a través de volantes, junto a tipologías de géneros livianos oportunas para soportar las altas temperaturas propias de la zona costera.

De aquella tendencia, deviene una tipología que ha predominado durante estas últimas temporadas, la blusa estilo campesina que descubre los hombros, prenda típica tradicional utilizada por las mujeres de las culturas de la costa colombiana, la misma que fue reinterpretada y puesta en escena por Ortiz, la cual rápidamente gozó de popularidad y fue insertada e imitada por el sistema de moda internacional.

Continuando con el relevamiento de los creadores colombianos, aparece el trabajo de la diseñadora María Arredondo, cuya propuesta explora la riqueza artesanal de la cultura

Wayuu ubicadas en la zona de la península de la Guajira colombiana, la cual destaca por su laborioso y colorido trabajo de tejido.

Arredondo, observó en la artesanía wayuu un elemento para potenciar y dar fuerza a su mensaje conceptual. Así pues, aquellos bordados son incorporados para ornamentar de manera sectorizada, partes de la superficie de las prendas. (Encanto Latino, 2014).

En síntesis, es así como los diseñadores mencionados representan el modo en el cual el diseño de autor colombiano, se preocupa en reinterpretar ciertos aspectos propios de su identidad cultural a través de la indumentaria, poniendo en evidencia una suerte de conciencia acerca de su rol como gestores visuales y materiales del sentido estético del país.

2.3.3. Brasil

En Latinoamérica, el diseño de autor brasileño destaca por la reinterpretación del alma carioca mediante las propuestas conceptuales de sus diseñadores, a la cual se añade el desarrollo tecnológico en cuanto a textiles y morfologías, lo que denota un concilio entre el lenguaje moderno y autóctono.

Un caso de aquello es el trabajo del diseñador Oskar Metsavaht, director de Osklen, cuya propuesta experimenta la intervención tecnológica de pieles de pescados del Amazonas para crear accesorios, además de la utilización de sedas orgánicas, trabajo del cual Saulquin expresa: “Se caracteriza por traducir magistralmente el clima tropical y sofisticado del estilo de vida carioca/brasileño”. (2014, p. 84).

Asimismo, la impronta brasileña de la marca se refleja mediante el uso de estampas de palmeras endémicas de las playas brasileñas. A aquel detalle se suma el uso de una paleta de colores tropical donde priman los tonos amarillos y verdes, colores que son una constante en el imaginario estético brasileño.

Sin embargo, aquellos elementos se suavizan mediante la impronta deportiva y minimalista que constituye el ADN de la marca, es decir, existe una presencia de aspectos propios del folclore brasileño pero los mismos se asocian con la sensibilidad

particular del diseñador de Osklen, quien proclama un gusto por la cultura urbana deportiva del surf, el skate y la sobriedad del estilo minimalista.

Seguidamente, aparece el caso de Rolando Fraga, quien al contrario del creativo de Osklen, celebra en sus diseños el colorido brasileño a su máxima expresión. De igual manera, su trabajo es reconocido porque además de manifestar diversas inspiraciones que devienen de distintas culturas y parajes de su país, aprovecha el contexto de sus colecciones para denunciar distintos acontecimientos injustos que aquejan a la sociedad, citando como ejemplo la presentación de su última colección en la cual, inspirado por un viaje realizado a África, pudo conocer testimonios de personas aquejadas por la situación de refugiados, problemática que afecta actualmente a una parte de los habitantes de esta parte del mundo, y cuyos rostros fueron plasmados en estampas coloridas, conformando un discurso vestimentario que denuncia el problema de los refugiados.

Por otro lado, aquella preocupación social se articula con su entusiasmo para incorporar elementos y recursos de diversos parajes de su país, lo cual concretó para su colección de temporada Invierno 2016, para la cual convocó a las artesanas del Valle de la Seda ubicada en la región del Paraná al sur de Brasil, cuyo cuidadoso trabajo en seda permitió la elaboración de las prendas, además de accesorios que trabajados en capullo los cuales complementaron los ensambles de la colección.

En suma, a través de la presente descripción de la manera en la cual los diseñadores de Argentina, Colombia y Brasil exploran en sus conceptos aspectos propios de la identidad cultural de sus países, resulta un ejemplo claro y contundente de la forma en la que el diseño de autor puede officiar como plataforma para visibilizar y comunicar parte de la historia de un lugar, convirtiendo al diseño en una entidad didáctica que permite aproximar e instruir al público acerca de la historia de los aspectos que forman parte de la identidad de su lugar de origen.

Capítulo 3. Diseño de autor en Ecuador

En la presente instancia se dilucidará acerca del panorama actual del diseño de autor en Ecuador. Se realizará una presentación de los diseñadores que predominan en la escena del diseño en Ecuador. De esta manera será posible determinar si existe un interés en explorar el tema de identidad.

Por otro lado, se presentará la opinión de un diseñador y un docente de diseño quienes darán a conocer la manera en la que desde sus profesiones, trabajan y alientan la temática de identidad.

De esta manera, se expondrán dos casos de marcas presentes en el mercado de moda ecuatoriano, cuya impronta denota un trabajo vinculado a la sensibilidad estética de las culturas andinas del Ecuador.

3.1. Situación actual

Para determinar la situación actual del diseño de autor en Ecuador, es preciso indagar en el trabajo de los diseñadores que actualmente predominan en la escena de moda del Ecuador, los cuales se concentran en ciudades como Guayaquil, Quito y Cuenca.

En cuanto al caso de la ciudad de Guayaquil, de la cual destacan representantes como Fabrizio Celléri y Olga Doumet en indumentaria, y por otro lado, Ile Miranda y Elisa Martínez en calzado.

Por su parte, en la ciudad de Quito, despunta el nombre de Milú Espinoza y Adriana Cobo, cuya estética y estilo de vestir va dirigida a un nicho de vestidos de noche.

En cuanto a la ciudad de Cuenca, la misma está representada por el trabajo étnico de Silvia Zeas y las propuestas masculinas de Danny Arias y Gustavo Moscoso.

Sin embargo, es posible observar un nuevo panorama en el diseño ecuatoriano, gracias a las propuestas de jóvenes formados en academias de moda del exterior, regresando al país con una visión diferente, conceptual e innovadora la cual devine de los conocimientos aprendidos en el extranjero.

Aquella nueva camada de diseño, está generando nuevos lenguajes en el vestir en los cuales se evidencia una preocupación por la inclusión de materialidades e iconografías propias de las culturas del Ecuador, junto a la contemporaneidad de las tendencias de moda.

Antes de iniciar a describir el trabajo de los autores de aquella estética, es preciso nombrar el impulso que la plataforma de moda Latinoamericana Runway ha contribuido en cuanto a la visibilidad de aquellos trabajos emergentes, gracias a la apertura de los mismos en este espacio de promoción, realizando una convocatoria que premia a los diseñadores con la presentación de su trabajo en la pasarela, lo cual constituye una parte fundamental en la promoción de aquellos trabajos, debido a que son expuestos al público en general y posteriormente consumidos.

Aquella selección de diseñadores, es realizada bajo el relevamiento y la curaduría de las propuestas que enaltezcan el trabajo material de las culturas del Ecuador.

El presente relevamiento inicia con la observación del trabajo de Florencia Dávalos, graduada del IED de Madrid y cuyo trabajo se embebe de las representaciones florales de los bordados realizados por mujeres indígenas de la Sierra, a través de coloridas flores, en sintonía con el espíritu romántico y femenino de su propuesta.

De igual manera, el trabajo de la diseñadora cuencana Silvia Zeas, está marcado por la iconicidad de la cultura Cañari, los cuales son plasmados en variantes devenidas del poncho, tipología característica de los Andes. Incluso en los performances de sus desfiles, el estilismo incorpora máscaras y accesorios pertenecientes al inventario objetual de aquella cultura.

Por otro lado y de igual manera valioso, puesto que a nivel internacional son representantes del diseño ecuatoriano, aparecen los casos de la guayaquileña Cecilia Hernández y el quiteño Martín Maldonado. En el caso de Cecilia, formada como diseñadora de indumentaria en la Universidad de Palermo y cuya marca recibe el nombre

de Talitha, bajo la cual fue premiada con el premio de diseñadora emergente, reconocimiento otorgado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

El trabajo de Cecilia demuestra una incorporación lúdica de elementos representativos de ciudades o lugares del Ecuador, como por ejemplo, el hecho de que un popular ritual de alimentación característico de Guayaquil, su ciudad natal, dispere el desarrollo de una colección inspirada en cangrejos y cefalópodos marinos, los cuales fueron utilizados a manera de estampas para dar forma a las prendas.

Asimismo, para una de sus últimas colecciones, utilizó la imagen de la estatua de la virgen que custodia la elevación conocida como El Panecillo, la cual se encuentra ubicada en la ciudad de Quito, la cual fue utilizada como estampa, el gran recurso insigne de la diseñadora.

En síntesis, el trabajo de Cecilia se une a la intención de utilizar elementos populares de una cultura, reinterpretarlos y visibilizarlos mediante la indumentaria.

De igual manera, es preciso destacar el trabajo del quiteño Martin Maldonado, recibido por el IED de Madrid, cuya estética futurista rompe con los esquemas visuales que se han venido trabajando en el diseño de indumentaria de Ecuador, el mismo que puede ser definido como la imagen de un viajante en movimiento constante, un viajante del futuro.

Por otro lado, aparece el trabajo de la guayaquileña Melissa Klein, en cuya propuesta se percibe fuertemente la influencia iconográfica de las culturas del Ecuador.

En representación de los actuales hacedores del diseño de moda ecuatoriano, surge la voz de Sarah Erazo, diseñadora nacida en la ciudad de Quito. (ver entrevista anexo cuerpo C).

Erazo tuvo la oportunidad de presentar su última colección en la plataforma de moda Runway en la que presentó un concepto donde explora el tema de identidad tomando como inspiración a la vestimenta de las mujeres de la cultura de Otavalo. “Mientras hacia mi *research* encanté en un libro antiguo del Ecuador una foto de las mujeres Otavaleñas sentadas en el mercado, y fue ahí cuando me inspire y quise hacer una colección

inspirada en la vestimenta de la mujer Otavaleña”. (comunicación personal, 18 de noviembre, 2016).

De esta manera, Erazo expone como influencia principal de su colección la particularidad del vestir de la cultura Otavaleña, una de las culturas andinas seleccionadas para ser observadas para el desarrollo del presente proyecto.

Aquel proyecto fue gestado a partir de la intención de la diseñadora de rescatar y resaltar aquel legado cultural y el uso de fibras animales autóctonas de la región “la conservación de la cultura y la obra de mano, lo artesanal y en lo segundo quería que se creara conciencia sobre la moda sustentable. Mi colección está hecha solo con fibras naturales como alpaca, algodón, lino y lana” (comunicación personal, 18 de noviembre, 2016).

A partir de la valoración de aquellos recursos, Erazo concibió un discurso que conjuga parte del folclore de aquella cultura andina sumado a la imagen moderna que define el espíritu de la moda actual (ver cuerpo C, figuras 3.1.1- 3.1.6, páginas 22-24).

Por esta razón, considera relevante conocer en profundidad la historia de la vestimenta de las culturas andinas y declara “Es esencial conocer a profundidad la historia de la vestimenta y la historia en sí de esa cultura o pueblo. Especialmente si se trata de prendas siempre es interesante saber de dónde vienen como se crearon y las técnicas que usaban antes. Uno se encuentra con cosas alucinantes” (comunicación personal, 18 de noviembre, 2016).

En suma, el acercamiento que la diseñadora tuvo con la vestimenta femenina de la cultura Otavaleña, le permitió generar una colección que evoca y al mismo tiempo manifiesta la identidad indígena a través del prima de su sensibilidad particular como creadora, un concilio entre dos universos, considerando la importancia y aporte de su trabajo en la configuración de nuevos discursos a favor del patrimonio cultural del país.

Acerca de aquel aporte, Erazo manifiesta:

Pienso que mi colección es el vivo ejemplo de que no tenemos que salirnos de nuestra cultura para usar algo moderno. Se puede mezclar perfectamente y tener un resultado increíble, moderno pero tradicional. También pienso que deberíamos aprovechar los materiales de los cuales disponemos en nuestro país. La alpaca es un material

espectacular, me acuerdo que mis profesores quedaron encantados por el material y envidiaban que lo tendríamos tan a mano. (comunicación personal, 18 de noviembre, 2016).

En resumen, el trabajo desarrollado por Sarah Erazo ejemplifica la manera en la que el conocimiento y exploración de un diseñador frente al bagaje vestimentario de las culturas andinas, posibilita la creación de discursos de moda que enriquezcan el patrimonio cultural y creativo del Ecuador, y al mismo tiempo, rescatar y visibilizar aquel legado artesanal.

Por otro lado, en representación de la academia de moda en el Ecuador, aparece la opinión de Carolina Schettini, directora de la carrera de diseño de indumentaria del Instituto La Metro, cuya opinión resulta relevante para determinar la manera en la que desde las aulas, se instruye y motiva a los estudiantes de diseño hacia el desarrollo de proyectos que denoten una exploración del folclore y la identidad cultural (ver entrevista anexo cuerpo C).

En primera instancia, desde su postura como docente, Schettini resalta la importancia de trabajar el aspecto de la identidad cultural desde el diseño de indumentaria afirmando “Considero que en cierto punto es importante manejar la identidad cultural, ya que se rescatan saberes ancestrales que en el mundo de la indumentaria son importantes” (comunicación personal, 24 de noviembre, 2016).

Aquella declaración simpatiza con lo expresado anteriormente por la diseñadora Sarah Erazo, quien de igual manera considera importante dirigir la mirada hacia el bagaje artesanal y vestimentario de los pueblos autóctonos.

Por ello, Schettini señala que en su institución se instruye en cierta medida a sus estudiantes, acerca de la historia de la vestimenta de las culturas andinas. Acerca de aquello manifiesta “Creo que con la materia de antropología de la moda de alguna forma se abarca algo de culturas ecuatorianas. Considero que la moda al ser tan rica en todo aspecto, depende del diseñador el uso de ciertos recursos”. (comunicación personal, 24 de noviembre, 2016).

Aquella iniciativa responde a una de las inquietudes del presente proyecto, acerca de la manera en la cual las instituciones educativas de moda del Ecuador, instruyen a los estudiantes acerca de la historia de la vestimenta de las culturas ecuatorianas.

En síntesis, la exploración e incorporación del tema de identidad cultural a través del diseño en el Ecuador es un tema que se encuentra en un estado de emergencia, donde a través de pequeños pasos se está generando y concibiendo proyectos que expresen un valor simbólico evocando al folclore de las culturas ecuatorianas y en consecuencia, crear discursos significativos que aporten a la configuración del patrimonio creativo y cultural del Ecuador.

3.2. Nace una nueva tendencia: Andino Look

Para la presente instancia, se ideó un planteamiento de la creación de una tendencia de moda que sintetice visualmente, los aspectos relevantes percibidos en común dentro de la vestimenta de las culturas andinas.

Según Gil: “Las tendencias surgen y se desarrollan en un contexto social y espacio-temporal concreto”. (2009, p. 34).

Según el diagnóstico de la situación actual del diseño de autor en Ecuador, un clima de curiosidad y exploración hacia lo folclórico se encuentra emergiendo. Por esta razón, se hace presente la creación de la tendencia Andino Look cuya intención reside en servir de referencia visual para que los diseñadores puedan encontrar en ella aquella inspiración folclórica para desarrollar sus colecciones.

En el marco de aquella instancia es posible agrupar un lenguaje a partir de los tejidos, tipologías, detalles, accesorios y paleta cromática predominantes en la estética andina de su vestimenta y en consecuencia, aquello derive en la concepción de una tendencia que origine un nuevo estilo que pueda ser representado a través de los diversos ámbitos de la moda, sea visual u objetual.

En consecuencia, aquella tendencia constituirá el mensaje a ser codificado por los diseñadores de indumentaria para la creación de prendas que denoten parte de la identidad del Ecuador.

La misma se encuentra representada en un panel en el cual se reúnen los colores, tipologías y detalles sobresalientes identificados en la vestimenta de las culturas andinas. (ver cuerpo C, figura 4.1, pág. 28).

Finalmente, la intención de aquel panel consiste en convertirse en una herramienta visual y didáctica para que los diseñadores puedan considerar ciertas referencias y debido a ellas, tomar inspiración para el desarrollo de sus colecciones.

3.3. Casos ejemplares: Olga Fisch, Dominga

La aplicación de los elementos del vestir de la indumentaria de las culturas andinas del Ecuador, lo cual es el motivo que inspiró el presente proyecto, ya está siendo incorporado y trabajado a través de algunas propuestas de diseño independiente las cuales manifiestan en su propuesta, un interés y entusiasmo por visibilizar la riqueza artesanal de las culturas andinas. Aquello incluso, se da mediante el trabajo directo de los habitantes de aquellas comunidades. Artesanos habilidosos, cuya manifestación de alguna técnica particular, les posibilita trabajar en conjunto con aquellas marcas.

Es durante aquella instancia que se evidencia aquella tarea social del diseñador para alentar y motivar el trabajo creativo de las personas, lo cual en palabras de Uribe (s.f.): “Los diseñadores deben aprender a utilizar su propia creatividad para ampliar la creatividad de otras personas” (Uribe, s.f.).

Por ello, es loable destacar el trabajo que aquellas marcas están realizando con los artesanos de aquellas comunidades, lo cual además de ayudar a visibilizar un aspecto significativo de su cultura, constituye una actividad digna para ellos, puesto que le permite explotar y hacer uso de su talento.

Una de aquellas marcas, Dominga, la cual nace por iniciativa de Gabriela Delgado y Paula Guerra quienes indican que el mismo surge bajo la idea de: “Tratar de fusionar el

conocimiento ancestral y ese patrimonio de ciertas comunidades indígenas del Ecuador y de artesanías con diseños un poco más urbanos y modernos”. (DHL Ecuador, 2015).

Aquella declaración revela una dinámica de diseño donde es posible una convivencia de una sensibilidad folclórica junto a una contemporánea sin conflictuarse.

Por esta razón, las diseñadoras acudieron a las bordadoras de la comunidad de Zuleta, ubicada en la provincia de Imbabura, sobre quienes expresan:

Las mujeres de Zuleta bordan muchos manteles, toallitas, entonces la idea era como esta técnica tan elaboradamente hermosa, plasmarla en una prenda. Encontramos con que todavía existía un grupo de mujeres que se dedicaban a esta labor para nosotras fue increíble, entonces ahí fue cuando decidimos reponer la fusión del diseño con esta artesanía y con esta técnica ancestral para generar prendas que son utilizadas en el día a día. (DHL Ecuador, 2015).

En otras palabras, las diseñadoras vieron en aquella labor artesanal una técnica para ser aplicada en la indumentaria, incluyéndola en prendas de aspecto y líneas modernas sin caer en lo folclórico y que al mismo tiempo, puedan ser oportunas para ser utilizadas diariamente.

Seguidamente, según el reporte de investigación de la IPANC el cual se titula *Salvaguardia del Patrimonio Cultural a la Vanguardia del Siglo XXI*, considera que aquello es muestra de un comportamiento actual que procura: “El fortalecimiento, la protección, rehabilitación y salvaguardia del patrimonio con miras al desarrollo sostenible de los pueblos y de las sociedades”. (IPANC, 2016).

En otras palabras, refiere al resguardo y vigencia que se le puede otorgar a aquel legado ancestral mediante su aplicación en el diseño.

Por otro lado, indica que aquella labor constituye parte fundamental del Patrimonio Cultural Inmaterial, el cual se evidencia a través de la destreza de las mujeres tejedoras y bordadoras, lo cual señala como: “Representación de patrimonios vivos, evidencia de una transmisión de saberes de generación en generación que ha adquirido y revitalizado de diferentes maneras durante su vida”. (IPANC, 2016).

Por estas razones, el IPANC señala la iniciativa de Dominga como una marca que preserva aquellos saberes ancestrales de las mujeres bordadoras y artesanas de Zuleta,

mediante la visualización de aquel legado indígena, con el objetivo de preservar un saber hacer que está mermando debido al poco interés de las nuevas generaciones por aprender aquella labor.

Por otro lado, indica que el desempeño de las artesanas es personificado y representado por medio de la prenda que cada una borda con esmero. Es así como las prendas son bautizadas con el nombre de su creadora, lo cual constituye una gratificación emocional y personal para las bordadoras, además de que alienta su independencia tanto económica como profesional, puesto que es una labor que se complementa y no interfiere en las actividades a las cuáles estas mujeres dedican su tiempo, como por ejemplo el trabajo en el campo, como madre y como educadoras de aquella técnica para que la misma sea aprendida por las nuevas generaciones y no caiga en desuso. (IPANC, 2016).

En síntesis, el caso de Dominga es un ejemplo de la manera en la cual la moda puede ser usada como plataforma para visibilizar la identidad de una cultura, al mismo tiempo que fortalece el esfuerzo de su trabajo y enaltece su autoestima, al permitir expresar su trabajo desde la vitrina del diseño, lo cual a su vez, permite a quien compre el producto, pueda conocer acerca de la historia de una comunidad.

Otro caso similar es el que realiza la marca Olga Fisch, cuyo nombre se debe a su fundadora la coleccionista y artista plástica húngara quien en el año de 1939 arribó a Ecuador e inmediatamente reconoció el potencial creativo de los artesanos del Ecuador. (Olga Fisch, 2013).

A su llegada a Ecuador, la artista experimentó una fascinación por la riqueza natural y material del país, lo cual suscitó un interés por el mismo. Por esta razón, Olga emprende un viaje gracias al cual conoce la riqueza del quehacer artesanal de los indígenas.

De esta manera, inicia el madrinazgo entre la artista y los artesanos, a quienes convoca y acompaña en el aprovechamiento de sus habilidades (Bonaldi, 2010). En consecuencia, Olga decide abrir un espacio en el cual aquellas artesanías puedan ser dispuestas para la venta al público, los cuales pueden escoger entre una infinidad de artesanías realizadas

por artesanos de las diferentes provincias de la Sierra del Ecuador, entre las que destaca la confección de accesorios como las carteras llamadas shigras; ponchos, capas y macanas realizados bajo la técnica ancestral conocida como ikat, los cuales han sido desarrollados por los artesanos de la comunidad de Salasaca ubicada en la provincia de Loja.

Asimismo, Paqocha es otra de las marcas que tiene como motor esencial el trabajo en conjunto con indígenas de las comunidades andinas. La misma surge bajo iniciativa del matrimonio entre Lorena Pérez y Felipe Segovia, quienes convocaron a los artesanos de las comunidades ubicadas en la comunidad de Guamote, provincia de Bolívar, quienes se dedican al hilado y tejido de la lana de alpaca. (Paqocha Ecuador, 2014).

Aquello es muestra del destaque tanto de la maestría artesanal de las tejedoras y las bondades que su naturaleza les provee para poder confeccionar aquellas prendas. En consecuencia, sus gestores indican que la marca constituye la primera iniciativa del país en la cual, se recupera el proceso manual de obtención de la fibra de alpaca, y al mismo tiempo, se recupera y mantiene vigente habilidades indígenas ancestrales como técnicas de teñido gracias a los colorantes encontrados en la flora del lugar, en minerales y en insectos como la cochinilla, además la permanencia de la pericia del hilado hecho a mano y la técnica del tejido en telar de espalda, gestos que motivan el desarrollo económico y social de aquellas culturas. (Paqocha Ecuador, 2014).

Por otro lado, la marca mantiene un proceso de realización responsable y comprometido con el entorno en el cual se desarrolla el producto, lo cual se evidencia por medio de las capacitaciones que la marca realiza junto a los comuneros en cuanto al manejo de la alpaca y todos los aspectos que conlleva la obtención de la lana como el trasquilado de la lana, su posterior categorización y clasificación de la fibra. (Paqocha Ecuador, 2014).

Aquello es muestra del compromiso que la marca tiene con el ambiente y los artesanos de una comunidad.

Por ende, luego de que la fibra aprobó todos los procesos mencionados, la misma es enviada a las mujeres de las comunidades Jatarí-Campesino y la Moya ubicadas en las faldas del imponente volcán Chimborazo, y en Chachán, comunidad ubicada en Guamote. (Paqocha Ecuador, 2014).

De esta manera, se tejen prendas básicas para la estación fría como guantes, suéteres, chalecos y bufandas.

En síntesis, los casos descritos anteriormente, son un ejemplo de la manera de llevar a cabo la consigna de incorporar en un trabajo de diseño de indumentaria, elementos representativos de las culturas andinas del Ecuador, mediante el trabajo en conjunto entre artesano y diseñador, lo cual permite al primero exponer sus habilidades y potenciar las mismas por medio del soporte de la indumentaria.

Capítulo 4. La riqueza de las culturas andinas del Ecuador: Generalidades y vestimenta

A lo largo del desarrollo del presente capítulo, se explicarán los motivos por los cuáles se decidió focalizar la mirada en la vestimenta de las culturas andinas de la región Sierra del Ecuador, instancia que constituye la etapa previa hacia la concreción del contenido del proyecto editorial que motiva el presente PID.

De esta manera, se procederá al relevamiento y detalle de cada uno de los elementos que conforman la vestimenta de las culturas andinas, a través de una segmentación por cada una de las provincias donde habitan aquellas culturas.

En primer lugar, se realizará una introducción hacia las características y particularidades propias de la sierra ecuatoriana, región sobre la cual se decidió focalizar el presente proyecto. Así, se revelarán detalles acerca de la naturaleza, condiciones climáticas y entorno de la región donde residen los pueblos andinos seleccionados para ser mirados en el presente proyecto, puesto que la observación del mismo provee pistas para vislumbrar las razones de uso y de estética que justifican las particularidades tanto visuales y materiales de la vestimenta de aquellas culturas.

Acto seguido, se describirá cada una de las prendas que conforman la indumentaria de cada una de las culturas, junto a cada uno de sus complementos, tanto para el caso de la vestimenta masculina y femenina.

Para visualizar la manera de vestir de aquellas culturas, se ha recopilado material fotográfico el cual se encuentra disponible en el anexo del presente PID. (ver cuerpo C, figuras 2.1- 2.20, págs. 8-17).

4.1. La sierra ecuatoriana: aspectos y particularidades

Hablar de la sierra ecuatoriana es adentrarse en un ambiente lleno de misticismo e historias de paisajes custodiados por altivas montañas que susurran cantos de vientos gélidos. El paisaje serrano está lleno de contradicciones; es posible sentir el calor del sol

quemando las mejillas y al mismo tiempo el rigor del frío andino carcomiendo los huesos, o la convivencia entre el páramo vestido de verde y un paisaje áspero y terroso.

Las lagunas que descansan ante los pies de las montañas, son el espejo cristalino que atestigua la belleza altanera de las guardianas de los Andes (fuente: elaboración propia).

Aquella geografía montañosa resulta el refugio elegido por un grupo de personas cuya visión de vida se encuentra en sintonía con el espíritu místico del lugar, el cual presenta un relieve irregular, característica de la zona denominada Andes Septentrionales o Andes de Páramo, lo cual se evidencia tanto en el territorio ecuatoriano como colombiano. (Moya, 2000).

Acorde con aquella breve descripción, la región sierra se encuentra atravesada por la cordillera de los Andes, a partir de la cual deviene la denominación que identifica a los pueblos de aquella región cuyo clima es relativamente frío la mayor parte del año, aspectos que permiten justificar las características principales de las prendas que visten las culturas andinas, las cuales presentan contornos amplios, realizadas con materialidades que retienen el calor, lo cual posibilita la subsistencia de sus habitantes.

Aquel relieve manifiesta como aspectos destacados la cercanía entre la cordillera occidental y oriental.

De esta manera, la presencia de ambas cadenas montañosa genera el espacio para el desarrollo de lluvioso en todo el año. Otro de los aspectos particulares de aquel paisaje se evidencia en la fertilidad de su suelo, cualidad que es posible debido a su composición de material volcánico.

Son aquellas condiciones que permiten el desarrollo de un sistema en el cual convergen microclimas dentro de la región, lo cual favorece las actividades agrícolas e incluso, constituye una gran ventaja para los grupos indígenas puesto que gracias a aquella condición no se han visto en la tarea de construir significativas estructuras para el desarrollo agrícola como canales, represas y terrazas. (Moya, 2000).

Aquel argumento condice con la presente fotografía del paisaje de la provincia del Cañar, ubicada en la zona sur del país. La imagen refleja la fertilidad de los suelos montañosos que predominan el paisaje de la región sierra, cuyo clima lluvioso colabora con la proliferación y manutención de la flora del lugar.

Por otro lado, aquella particularidad climática marca la pauta para dilucidar acerca de uno de los oficios vitales para los pueblos indígenas; la agricultura. Según el argumento señalado anteriormente, para el desarrollo y eficacia de su sistema de agricultura, los pueblos indígenas decidieron mantenerse al margen de estructuras de nivel técnico significativo, aquello gracias al clima lluvioso que permanece durante todo el año, lo cual resulta favorable para el desarrollo de sus sembríos.

Por esta razón, Moya indica que aquella auto eficiencia instauró en los indígenas un sentido de trabajo en equipo, donde la aparición del Estado resulta innecesaria. En cambio, adoptaron un sistema económico conocido que lleva el nombre de micro verticalidad, el cual dirige el uso específico de los microclimas que benefician a la región, mediante la implementación de cultivos de un solo piso ecológico y el control posterior e indirecto de otros pisos. (Moya, 2000).

En Ecuador, la población indígena es reconocida por su mano de obra dedicada al trabajo de la tierra, por esta razón, resulta notable que del ejercicio de aquella actividad deviene el sustento económico de las colectividades indígenas puesto que, se encargan de distribuir los productos de sus cosechas hacia los principales mercados de la ciudad y de igual manera, los expenden en menor escala mediante comercios o tiendas ubicadas en barrios gestionadas concebidas como negocio familiar puesto que son gestionadas por ellos mismos.

Aquella observación resulta de la mirada cotidiana en cuanto al estilo de vida y desenvolvimiento de los individuos pertenecientes a los pueblos indígenas dentro de la ciudad.

En sintonía con aquella descripción, Moya (2000) por su parte, declara aquella dinámica de familiaridad garantiza el desarrollo de las actividades económicas de las comunidades indígenas, a través de la implementación de una amplia red de intercambios, la cual se mantiene gracias a la relación de confianza entre parientes, las similitudes políticas y una actividad comercial activa.

En síntesis, para la población indígena resulta vital el ejercicio de sus actividades bajo el concepto de familia, es decir, el vínculo familiar está presente incluso en lo laboral, y de ahí deviene el sentido de comunidad próspera, lo cual los ha llevado a desarrollar sus propias técnicas para salvaguardar la agricultura, su actividad económica principal.

Por otro lado, a pesar de las bondades provistas por el clima y el suelo, para satisfacer la particular modalidad de consumo ampliado de los indígenas, se ideó un mecanismo para que los habitantes puedan realizar un intercambio de productos. Para que aquello pueda suceder, fue necesario extender la idea de parentesco como requisito para tener acceso a los diferentes productos, por medio de la reciprocidad. (Moya, 2000).

Gracias al presente argumento, surge nuevamente el aspecto de familiaridad dentro de las comunidades indígenas, noción que trasciende el lazo sanguíneo lo cual les permite considerar a los otros miembros de la comunidad como figuras familiares.

En palabras de Moya, aquel sentido de colectividad tiene sus orígenes desde tiempos precolombinos, instancia donde se produjo una jerarquía que favoreció la aparición de los señoríos étnicos, donde aparecieron figuras como la del mindala, personaje dedicado al comercio de productos exóticos, a quién el ejercicio de aquella actividad le permitió ganarse una posición privilegiada dentro de la sociedad, para luego inmiscuirse con otros especialistas de diferentes latitudes, integrando un grupo conocido como ligas de mercaderes, quienes desarrollaron ferias y mercados de diversa índole. (Moya, 2000).

Aquel dato marca el preámbulo para indagar acerca del origen de aquel sentido de familiaridad colectiva propio de la dinámica de las relaciones personales de los pueblos indígenas.

De esta manera, Moya (2000) puntualiza en la manera en la que aquel sentido de colectividad se ejecutaba dentro del marco de las ferias de productos, espacio donde los mercaderes intercambiaban alimentos a nivel regional y local, realizando incluso intercambios a distancias lejanas, llegando hasta Perú y México.

Aquel intercambio entre comunidades de otros países es conocido como trueque y constituye una de las primeras dinámicas de distribución e intercambio de alimentos endémicos entre las comunidades indígenas del Ecuador y demás pueblos originarios del continente Latinoamericano. En otras palabras, aquella dinámica es otro de los ejemplos del sentido de colectividad y familiaridad de las comunidades indígenas.

Entretanto, continuando con la descripción del sistema de jerarquía de los pueblos indígenas, Moya (2000) indaga en cuanto a la estructura organizacional de carácter religioso, sobre la cual según el autor no hubo necesidad de la emergencia de una figura sacerdotal que pronostique el clima o que dirija los procedimientos agrícolas, puesto que la autoridad recaía en el cacique o curaca, una figura dedicada a las labores productivas y que no ejercía presión alguna sobre sus pares de la comunidad.

Por otro lado, aquel sistema de verticalidad actualmente continúa vigente en la vida cotidiana de los indígenas, aunque comunidades como los puruhaes y cañaris, realizaron una combinación de los mecanismos del sistema micro vertical junto al vertical. (Moya, 2000).

Aquel relato ilustra una parte de la manera en la cual las comunidades indígenas organizan jerárquicamente los roles dentro de sus sociedades, es decir, conciben su propio sentido de organización social que funcione según las necesidades reales de la comunidad y que garanticen el orden y bienestar de sus habitantes.

Seguidamente, Moya hace una referencia puntual hacia la comunidad cañari, señalándola como quichuas de la Sierra y los describe como: "Un pueblo multiétnico que ha pasado por un largo proceso de quichuización, hasta que finalmente, convirtió al quichua en su lengua materna". (Moya, 2000).

Aquella declaración alude a otra característica fundamental de los pueblos indígenas, su lengua nativa, el quechua, constituye uno de los rasgos representativos de su cultura.

Moya indica que aquel proceso de quichuización, tuvo lugar antes de la invasión incaica.

Sobre aquello profundiza:

A menudo se dice que el quechua fue introducido al Ecuador por los incas. Los estudios etnohistóricos y lingüísticos han demostrado que esto ocurrió mucho antes. Cuando Túpac Yupanqui llegó a lo que hoy es el Ecuador encontró que se hablaba quichua, pero que era un dialecto diferente al suyo. (2000, p. 181).

Según aquella declaración, la lengua quechua ha estado presente en la forma de comunicación de los indígenas mucho antes de la llegada de los incas a territorio ecuatoriano, dato que provee indicios de que el origen de aquella lengua es nativo.

En consecuencia, afirma que en aquel momento, en el Ecuador, el quichua era considerada segunda lengua, y que aquello se mantuvo no sólo en el periodo incaico, sino incluso, hasta una etapa avanzada de la época de la Colonia. (Moya, 2000).

Sin embargo, manifiesta que existen documentos que indican que en aquella época, en Ecuador se hablaban otras lenguas, entre ellas pasto, esmeraldeño, caranqui, panzaleo, cofán, záparo, tukano, jíbaro, entre otras.

Por otro lado, indica que el quichua era una lengua elitista, la misma que era utilizada por los estratos altos del país, el cual estaba representado por comerciantes y curacas. En consecuencia, explica que aquella diversidad de lenguas responde a las múltiples etnias que habitaban el país. (Moya, 2000).

Aquella pluralidad de lenguajes refiere a la diversidad cultural del Ecuador, cuyas nacionalidades indígenas distribuidas principalmente en las regiones de la costa, sierra y oriente, ayudan a configurar el bagaje pluricultural que define la amplitud de culturas que habitan en el Ecuador.

Por su parte, Benítez y Garcés, dilucidan en cuanto a los aspectos económicos de la región. Indica que a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se instauró el sistema de hacienda, en el cual el control de las tierras, recursos y mano de obra, fue puesto en manos de las comunidades religiosas y las familias criollas.

A continuación indica que con el acontecimiento de la Revolución Liberal en 1885, se suscitaron cambios importantes en cuanto a las leyes relacionadas con la población indígena y la tenencia de tierras. Aquellas leyes lograron limitar el poder de la Iglesia y la colocaron bajo el control del Estado, mediante decretos como la Ley de Beneficencia que logró expropiar las riquezas de la Iglesia. (Benítez y Garcés, 1993).

Con el surgimiento de aquellas nuevas leyes, los pueblos indígenas empezaron a ser reconocidos como personas con derecho dentro de la sociedad, ya no como esclavos trabajadores del campo. De esta manera y a raíz de aquellos decretos, se consideró reconocer a los indígenas parte de la tierra en la cual trabajaban.

Por consiguiente, si bien aquellas leyes no lograron hacer cambios frente a la situación de explotación de las comunidades indígenas, al menos logró que su mano de obra quede liberada del sistema de la hacienda. Aquello permitió que se consolide un nuevo sistema, el de huasipungo, lo cual constituía un pedazo de tierra que era entregado a los indígenas, a cambio del cual, entregaban su mano de obra para trabajos en la hacienda por un número determinado de días. (Benítez y Garcés, 1993).

Aquella nueva dinámica denominada huasipungo, la cual buscaba recompensar al indígena por su trabajo realizado, constituyó un primer hito hacia la liberación e independización del pueblo indígena.

Aquello, en palabras de Benítez y Garcés, produjo la aparición de dos grupos de comunidades indígenas; la denominada como comuneros libres y la de huasipungueros.

En consecuencia, profundizan:

La comunidad huasipunguera se situaba al interior de las haciendas y estaba formada por huasipungueros y sus parientes. A pesar de estar sometidos al poder económico y político del terrateniente, los indígenas mantuvieron en el ámbito social unidad de intereses y elementos culturales propios del mundo andino como es la reciprocidad. (1993, p. 158).

De aquella declaración, es preciso enfatizar la presencia del pensamiento colectivo que caracteriza a las comunidades indígenas, puesto que aquel sentido de unidad se hace

presente nuevamente incluso en la nueva instancia del huasipungo, donde aquel concilio popular de ideas y creencias les permitió organizarse y posteriormente lograr su independización.

Por otro lado, Benítez y Garcés señalan que aquello produjo una gran vinculación por parte de las comunidades en los centros parroquiales quienes de esta manera fueron insertándose dentro del mercado, lo cual trajo como consecuencia dentro de aquellas comunidades, una creciente y marcada diferenciación en cuanto al acceso de los recursos. Seguidamente indican que el posterior crecimiento de la población conllevó a la subdivisión de las parcelas, lo cual dificultó la producción de productos necesarios que garantizan la subsistencia, aquello, en conjunto con el mal estado de la tierra y la deficiente situación económica, motivó al pueblo indígena a buscar nuevos modos de satisfacer aquellas necesidades. (Benítez y Garcés, 1993).

En suma, a raíz de la asignación de tierras, la misma que trajo privilegios a los indígenas, significó un incremento poblacional lo cual provocó una división de los terrenos designados, sumado a la deficiente situación de los terrenos, incitaron a los indígenas a desarrollar recursos y situaciones que les permita superar y aliviar aquel naciente estado de escasas.

En consecuencia, en vista de aquellas dificultades, la migración temporal se presentó como opción de supervivencia, aunque aquello precisaba el alejamiento de sus comunidades, exponiéndolos a la influencia de otras culturas. Acerca de aquello, Benítez y Garcés manifiestan:

La presión por la tierra originó una serie de levantamientos indígenas, lo que unido a los cambios operados en la economía nacional en la década del cincuenta, encaminados a la modernización de las estructuras del país, produjeron el desmoronamiento paulatino del poder terrateniente tradicional. (1993, p. 159).

En síntesis, la inestabilidad social y económica que aconteció en Ecuador durante los años cincuenta, ofició de bisagra marcando un antes y un después sobre la condición indígena dentro del país, dando inicio a una nueva etapa para las culturas andinas, lo

cual se venía incubando desde los tiempos del huasipungo cuando el trabajo indígena era recompensado con una parte del terreno sobre el cual trabajaba.

De esta manera y paulatinamente, se comenzó a gestar la vía hacia la liberación indígena la cual pudo concretarse gracias a la crisis social desarrollada en Ecuador en los años cincuenta, donde finalmente la autonomía de los pueblos indígenas pudo consumarse.

De ahí que aquel contexto resultó apropiado para el desarrollo de nuevas leyes entre ellas la Reforma Agraria, dictaminada en 1964, la cual determinó a los indígenas como dueños y beneficiarios legítimos de aquella parcela de tierra la cual antes les correspondía únicamente entregando su mano de obra (Benítez y Garcés, 1993).

Fue así como el surgimiento de nuevas leyes a favor de los pueblos indígenas permitieron su independencia y el alcance de su libertad, mediante la tenencia ya no parcial sino total de los terrenos donde trabajaban sin tener que proveer a cambio su mano de obra.

Sin embargo, Benítez y Garcés señalan que las entregas de parcelas aún no han sido realizadas en su totalidad y las tierras que han sido repartidas, resultan ser aquellas que se encuentran ubicadas en terrenos considerados ecológicamente malos o en zonas marginales. Acerca de esto declaran:

Este proceso ha colocado al indígena frente a diversas situaciones: los que se quedaron en las comunidades tienen que buscar la forma de sobrevivir en base a su pequeña parcela para lo cual recurren a préstamos de instituciones de desarrollo, se emplean temporalmente o recurren a actividades complementarias como la artesanía o el comercio. Estos indígenas mantienen su relación vital con la comunidad y por lo tanto logran mantener su identidad cultural. (1993, p. 85).

En otras palabras, el incumplimiento de la entrega total de las tierras a los indígenas, les ha desprovisto de la oportunidad de dedicarse al ejercicio de la agricultura, actividad principal para su progreso económico.

Sin embargo, en vista de aquella limitante, desarrollaron nuevas maneras de obtener ingresos económicos, a través del aprovechamiento de sus destrezas artesanales, generando objetos decorativos e indumentarios que denotan parte de su identidad

cultural, los mismos que actualmente gozan de una popularidad y prestigio favorables, una de las razones por la cual se decidió poner el foco en la producción artesanal de las culturas indígenas, específicamente de su indumentaria.

Sin embargo, en vista de aquellas circunstancias, Benítez y Garcés manifiestan que frente a la escasez de tierras cierta parte de los comuneros debieron recurrir a la migración de manera temporal e incluso definitiva. Aquello promovió el asentamiento de los indígenas como colonos en localidades de la Amazonía. Entretanto, otros debieron desplazarse hacia las grandes ciudades donde consiguen trabajos como vendedores ambulantes, peones, cargadores, entre otros oficios. Aquel alejamiento de su comunidad propicia un debilitamiento del vínculo con su lugar de origen y comunidad, lo cual alienta un proceso de mestizaje mucho más veloz. (Benítez y Garcés, 1993).

En síntesis, en vista de la falta de trabajo agrícola, los indígenas consideraron la opción de migrar hacia las grandes ciudades en busca de un trabajo que les permita garantizar su bienestar económico, desplazamiento que provocó el mestizaje y la pérdida de una parte de la identidad cultural indígena, lo cual se evidencia en primer lugar a través del despojo de su indumentaria tradicional.

En suma, Benítez y Garcés (1993) resumen la situación actual de la comunidad indígena como un panorama nada homogéneo a causa de la migración, a raíz del desplazamiento de un grupo determinado de indígenas quienes se vieron obligados de abandonar sus comunidades, involucrándose en realidades diferentes donde se ven expuestos a situaciones de discriminación y exclusión tanto a nivel económico, cultural y social.

Justamente, aquella discriminación social y cultural que los indígenas experimentan en las grandes ciudades, constituye uno de los motivos por los que desisten de usar su vestimenta tradicional y posteriormente, dejar a un lado sus costumbres en un intento de adaptación a la cultura urbana.

Sin embargo, Benítez y Garcés (1993) exponen que los pocos indígenas que prefirieron quedarse en el campo, apenas una pequeña parte de ellos ha logrado mejorar sus

condiciones de vida a través del acceso a diversos recursos, lo cual les permitió ahorrar y en consecuencia, invertir en acciones para el desarrollo de la agricultura, comercio, artesanía, entre otros.

Un ejemplo de aquella resistencia y preferencia a permanecer en sus comunidades de origen es el pueblo de Otavalo, puesto que sus habitantes encontraron la manera de aprovechar y potenciar los recursos que tenía a su alcance, entre ellos su pericia para el desarrollo de objetos artesanales, los mismos que son reconocidos y valorados a nivel internacional, especialmente sus ponchos, chales, mantelería, cestería, cerámica y sombrerería, objetos que son comercializados en el mercado de artesanías de la ciudad, el mismo que es reconocido por su calidad y diversidad a nivel de Latinoamérica. Así, el pueblo otavaleño encontró la manera de progresar económicamente aprovechando sus medios y talentos.

Por otro lado, para continuar indagando acerca del origen de la identidad indígena, Benítez y Garcés señalan que la población indígena de la sierra ecuatoriana, se constituye e identifica con la nacionalidad Quichua, puesto que comparten: “Un proceso histórico semejante cuyas raíces se remontan a miles de años; una lengua común, que a pesar de ciertas diferencias les permite la correcta comunicación”. (1993, p. 160).

En síntesis, la nacionalidad quichua abarca a las diversas nacionalidades que habitan en las tres regiones del Ecuador, dentro de la cual se incluyen las comunidades andinas de la región sierra, todas conectadas por una misma lengua y criterios acerca de la religión y la naturaleza.

Asimismo, se suma la particular cosmovisión en común que matiza todos los aspectos de la vida de aquellas culturas, la cual según Benítez y Garcés, se constituye a partir de:

La relación armónica entre el universo, la tierra y el hombre (Pachamama, allpamama, runa) y la división binaria de oposiciones (tierra-cielo, alto-bajo, frío-caliente) que organiza sus relaciones con los hombres, la naturaleza y los poderes sobrenaturales; y un modelo organizativo basado en la comunidad como centro de referencia para su reproducción económica, social y cultural. (1993, p. 160).

Aquella declaración revela la importancia que juega la naturaleza y sus elementos en la espiritualidad de las nacionalidades quichua, cuyo respeto y conexión se manifiesta a través de diversos rituales que posicionan a la naturaleza como el centro de la vida.

De igual manera, aquella visión acerca del trato a la vida y la naturaleza, se puede evidenciar mediante el cuidado y el misticismo que los indígenas demuestran con el entorno en el cual se desarrollan, donde la naturaleza es tratada con respeto y visualizada como un ente superior, al cual se le debe respeto, tanto así que es posible observar representaciones de aquella flora y fauna convertidos en detalles de su vestimenta, y resaltada de manera potente en los vestidos utilizados para eventos especiales como fiestas tradicionales y ciertos rituales. (Benítez y Garcés, 1993).

Aquello denota la fuerza y la influencia que la naturaleza ejerce sobre la sensibilidad indígena, cuya vitalidad se manifiesta incluso en la vestimenta de las culturas, donde las formas observadas en la naturaleza que les rodea, se materializan en las prendas, lo cual reafirma a la naturaleza como principal fuente de inspiración de las culturas indígenas.

En consecuencia, Benítez y Garcés describen aquellos ropajes como: “Una manifestación externa y visible de los símbolos de identidad étnica más reconocibles” (1993, p. 160), y añaden que son aquellos elementos que permiten una distinción y un reconocimiento entre los diferentes grupos.

En síntesis, aquel respeto y admiración hacia la naturaleza sobrepasa lo espiritual y se manifiesta en la cotidianidad material de las culturas andinas mediante su vestimenta, donde las formas naturales propias del entorno que habitan, se hacen presente en los diversos elementos que componen cada una de las vestimentas de las culturas.

4.2. Vestimenta de los pueblos andinos

En el presente capítulo se detallará acerca de la vestimenta autóctona de las culturas andinas identificadas en las provincias de Imbabura, Cotopaxi, Tungurahua, Bolívar, Cañar, Azuay, Loja y Carchi, ubicadas en la región sierra del Ecuador.

Aquellas culturas fueron elegidas por la riqueza y diversidad de su vestimenta, la cual presenta símbolos visuales que manifiestan parte de su historia e imaginario cultural.

Son aquellos aspectos que la autora del presente proyecto considera deben ser conocidos tanto por diseñadores y estudiantes de diseño para que puedan acercarse a la riqueza indumentaria de estas culturas, puesto que aquellas referencias pueden inspirar proyectos de diseño que exploren acerca de la identidad por medio del ejercicio del diseño.

De igual manera, la intención de aquello es poner en valor los signos visuales de aquellas culturas y así visibilizar la identidad de una región. A continuación inicia un relevamiento de las prendas y elementos que componen el vestir de las culturas andinas.

4.2.1. Imbabura

En la presente provincia, habitan los grupos conocidos como Otavalo, Caranquis y Natabuelas, dedicados a la agricultura de productos propios de la región como el maíz, papas, cebada, habas y trigo. (Benítez y Garcés, 1993).

La misma se sitúa sobre la hoya del Chota, la cual presenta un paisaje geográfico compuesto por valles rocosos donde destacan las ciudades de Otavalo, Cotacachi e Ibarra, de las cuales se hará énfasis en la indumentaria de la cultura otavaleña.

La ciudad de Otavalo resalta por la destreza artesanal de sus habitantes, lo cual se evidencia mediante la habilidad de maniobrar los telares, representada por un numeroso grupo de tejedores quienes realizan prendas confeccionadas con lana de oveja, gracias a la cual les es posible materializar piezas como como fajas y ponchos, piezas que posteriormente son comercializadas en ferias y mercados de turismo.

Una de aquellas ferias es la denominada Plaza de los Ponchos, la cual goza de un alto prestigio y es el espacio donde los artesanos pueden exponer y comercializar sus obras a turistas de diferentes países.

Asimismo, las mujeres otavaleñas, son las encargadas de realizar y decorar las prendas con exquisitos bordados cuyas formas remiten y homenajean a la naturaleza del lugar

que las rodea. Aquellas formas naturales se apoderan de la superficie de vestidos, blusas y faldas que de igual manera, están disponibles para la venta.

Por otro lado, Benítez y Garcés señalan que además de trabajar el textil, en una población conocida como Rinconada, se confeccionan vajillas y enseres para la cocina trabajados en cerámica. En cambio, en otra zona aledaña llamada Rumipamba, se dedican a la confección de canastos y artículos de cestería, para los cuales se utilizan fibras naturales propias del lugar como el carrizo y el zuro. (Benítez y Garcés, 1993).

Aquellas labores denotan la diversidad de la habilidad artesanal de los habitantes de la comunidad de Otavalo, actividades que garantizan el sustento económico de las familias otavaleñas y que además ayudan a configurar el patrimonio material de su cultura, puesto que constituyen parte del folclore de la cultura al ser un medio que expresa la identidad de la cultura otavaleña.

Por otro lado, además de la elaboración de artesanías, los otavaleños demuestran una marcada dedicación hacia el comercio, quienes debido a aquella actividad, deben realizar continuos viajes tanto al interior y exterior del país. Aquella actividad es vista como otra posibilidad de sustento económico, puesto que el desplazamiento temporal hacia las grandes ciudades, permite la obtención de ingresos adicionales. Incluso, otro de los motivos para realizar aquel cambio de lugar, es el de continuar estudios tanto de nivel secundario como universitario. (Benítez y Garcés, 1993).

Aquella declaración da muestra de la habilidad comercial de los otavaleños al tomar la iniciativa de desplazarse para ofrecer sus productos artesanales a nivel nacional e internacional, sin la intervención de intermediarios, lo cual revela una dinámica de producción y comercialización que funciona a favor de los otavaleños.

En cuanto a su vestimenta, Benítez y Garcés (1993) describen la indumentaria de las mujeres de la comunidad de Otavalo, quienes presentan un atuendo compuesto por una blusa blanca provista de bordados tejidos en colores claros, la cual puede ir acompañada

por dos anacos, uno negro y otro blanco, los cuales, se sostienen mediante el uso de dos fajas de diferentes grosores, una angosta y otra ancha.

Además, se evidencia el uso de una fachalina que cae sobre la espalda, la cual puede ser de color blanco, azul o negro. Finalmente, unas hualcas o collares dorados, terminan de complementar el conjunto.

Por su parte, el hombre de Otavalo, destaca en su imagen el cabello largo y recogido en una trenza. En cuanto a las prendas que componen su vestir, aquellas se componen por un pantalón blanco de un largo que cae hasta media pierna, una camisa y encima un poncho bicolor llano o de estampa a cuadros. (Benítez y Garcés, 1993).

Tanto la vestimenta masculina y femenina autóctona de los habitantes de Otavalo comparten una paleta cromática en el vestir a través del uso en común de colores como negro, blanco y rojo.

Entretanto, para continuar con la descripción de la vestimenta de los demás grupos indígenas que habitan la provincia de Imbabura, Benítez y Garcés expresan:

Los grupos indígenas de Imbabura visten una gran variedad de trajes que son símbolo de su identidad étnica y que se mantienen pese al intenso contacto con el resto de la sociedad. Hay una marcada diferencia en las formas de vestir entre una comunidad y otra (1993, p. 95).

La descripción inicia con los ropajes de la comunidad de Zuleta, del cual destaca la maestría que las mujeres de la comunidad demuestran con la labor del bordado. Según Benítez y Garcés la vestimenta de aquellas mujeres resulta vistosa debido al uso de amplias faldas de colores claros, en combinación con una camisa bordada, acompañado por un pañolón de seda alrededor del cuello junto a una numerosa cantidad de hualcas o collares. (Benítez y Garcés, 1993).

De la vestimenta de la comunidad de Zuleta es preciso destacar su labor de bordado, el cual actualmente es reconocido por Dominga, marca de indumentaria ecuatoriana que observó la destreza manual de las bordadoras de esta comunidad para potenciar aquella habilidad mediante su proyecto de indumentaria el cual tiene como premisa el comercio

justo junto a el reconocimiento y valorización del trabajo artesanal de las mujeres de Zuleta.

Por otro lado, Benítez y Garcés indican que la vestimenta de los hombres de aquella comunidad, tradicionalmente se compone únicamente por un pantalón blanco en contraste con un pocho rojo. Sin embargo, señalan que actualmente, aquella usanza ha sido desplazada por un modo de vestir occidental. (Benítez y Garcés, 1993).

Aquello es ejemplo de la manera en la que los representantes de las culturas indígenas se dejan seducir por la estética del vestir urbano de las ciudades, propio de la cultura de occidente, de la cual incorporan sus prendas, dejando a un lado su vestir tradicional.

A continuación, Benítez y Garcés (1993) dilucidan en cuanto a la descripción de la vestimenta de la población de la Rinconada, donde las mujeres prefieren el uso de anacos negros y camisones de color blanco decorados por bordados de vistosos colores. Aquella variante de falda que toma el nombre de anaco se acompaña por una faja ancha que va sobre la cintura.

El anaco hace referencia a una falda elaborada en paño cuyo largo llega hasta los tobillos, su silueta es recta y su parte delantera se encuentra provista de una sobre falda. Aquella prenda resulta recurrente en la indumentaria femenina de las culturas andinas del Ecuador.

Así, de la misma forma que las mujeres zuleteñas, las mujeres de la Rinconada decoran sus cuellos con hualcas o collares de diferentes colores, aunque, de preferencia, rojo y dorado, y sobre las muñecas, pequeñas pulseras de color rojo. Sus cabezas van cubiertas por un sombrero realizado en paño blanco. (Benítez y Garcés, 1993).

Aquellos collares denominados hualcas son realizados con mostacillas y al igual que el anaco, resultan habituales en el decorado de las mujeres indígenas, quienes las eligen para adornar sus cuellos y muñecas.

Por otro lado, en cuanto al vestir masculino, aquel se compone por un pantalón blanco confeccionado en liencillo, en combinación con una camisa blanca, sobre la cual va un

poncho de color oscuro, además de un poncho en color azul marino o rojo, y de la misma manera que la mujer, aquel conjunto es coronado por un sombrero de paño blanco. (Benítez y Garcés, 1993).

Al igual que en la vestimenta de las mujeres hay muestras de preferencia por ciertas prendas, en el caso de los hombres el poncho se adjudica el lugar de prenda predilecta en la indumentaria masculina.

A continuación, Benítez y Garcés proceden a describir el atuendo de los habitantes de la comunidad de Magdalena, donde sus mujeres visten anacos confeccionados en paño de tonos claros, los cuales se sujetan por medio de fajas de diferentes colores, en combinación con una camisa bordada y una pieza de forma rectangular que cae en la espalda llamada rebozo, sumado un sombrero oscuro y collares dorados alrededor del cuello. (Benítez y Garcés, 1993).

Las fajas resultan el elemento utilizado por las mujeres indígenas para sostener el anaco, el cual cumple una función de cinturón y presenta una superficie de hilos entretnejidos en blanco y negro que conforman patrones de pequeñas cuadrículas.

Por otro lado, Benítez y Garcés indican que la vestimenta masculina se compone por un pantalón de gabardina de color oscuro y una camisa de perlón de diferentes colores, acompañados por ponchos rojos o azules y finalmente, como complemento un sombrero de paño. (Benítez y Garcés, 1993).

En la indumentaria andina masculina, el sombrero aparece como accesorio constante, el cual se encuentra realizado en fieltro y es decorado en base al gusto particular de cada cultura. Un ejemplo de aquello se manifiesta en los habitantes de la comunidad de Zumbahua ubicada en la provincia de Latacunga, norte de la región Sierra, quienes ornamentan sus sombreros de fieltro negro con una pluma de pavo real.

Entretanto, en cuanto a la vestimenta de la localidad de Rumipamba, Benítez y Garcés (1993) destacan la preferencia del vestir de las mujeres de la comunidad quienes eligen camisas con bordados y anacos de diversos colores, usualmente demostrando una

mayor predilección hacia el color rojo. Aquello se acompaña con chalinas de lana ubicadas en la parte superior y un sombrero negro. En el caso de los hombres, se observa una vestimenta compuesta por un pantalón de gabardina blanca o celeste, complementados por pochos de tonalidades rojas u oscuras.

Los bordados son el recurso elegido por las mujeres de las comunidades andinas para enriquecer sus prendas, los cuales se observan en las blusas que componen sus conjuntos, generalmente bordados sobre el área del pecho y representando formas naturales como flores y aves.

Por otro lado, Benítez y Garcés indica que en la comunidad de Natabuela, el atuendo de las mujeres se compone por una camisa blanca y un anaco negro, el cual va sujeto con una faja. Sobre la espalda, va colocada una fachalina, además de múltiples collares dorados decorando el cuello. Por su parte, las muñecas van adornadas por varias manillas de color rojo. En el caso del hombre, su vestimenta la compone una camisa blanca desprovista de mangas, sostenida por un pantalón de silueta amplia, el cual se sujeta por medio de gruesos cordones elaborados en tejido de lana y decorados por borlas en sus puntas, y su cabeza, va adornada por un sombrero blanco decorado por cordones rojos. Otro complemento utilizado es el poncho, el cual generalmente se lleva de color rojo. (Benítez y Garcés, 1993).

En aquella descripción, es posible evidenciar una recurrencia hacia el color rojo tanto en la vestimenta femenina y masculina de la cultura Natabuela, el cual se refleja en los accesorios que complementan aquellas vestimentas.

4.2.2. Cotopaxi

La provincia de Cotopaxi presenta un rico bagaje cultural mediante diversas manifestaciones y celebraciones como la pelea de gallos, la vaca loca, sus canciones populares, entre otros rituales que dan color a los diferentes actos de cada comunidad.

Una de las particularidades de aquellas comunidades que las distinguen de otros grupos étnicos, es el modo diferente de relacionarse con la sociedad. Según Benítez y Garcés

(1993), aquello se debe a la ubicación geográfica de aquellas comunidades, puesto que su lugar de pertenencia se encuentra en el páramo, una zona bastante alejada, inhóspita, y es aquella lejanía del mundo y de la sociedad lo que ha permitido que aquellas comunidades conserven de mayor manera su identidad cultural.

En otras palabras, aquel alejamiento de la sociedad ha permitido que las culturas andinas conserven su identidad, lo cual se evidencia vitalmente en su vestimenta, la cual constituye el foco de observación del presente proyecto.

Seguidamente, Benítez y Garcés (1993) señala a la agricultura como una de las actividades básicas y de sustento de aquella comunidad, lo cual se complementa con la elaboración de artesanías y la crianza de ovejas, además de la producción de objetos de cestería.

En cuanto al trabajo artesanal, destaca la realización de las pinturas elaboradas desde la comunidad de Tigua, las cuales han sido descritas como arte naif y cuyo valor se debate entre la artesanía y el arte.

De entre aquellas actividades, resalta la destreza artística de la comunidad de Tigua, lo cual a su vez manifiesta el interés de las culturas andinas frente a las labores artesanales, lo cual se expresa mediante objetos textiles, cestería y alfarería.

En cuanto a la vestimenta, Benítez y Garcés (1993) indagan en aquella que conforma la celebración más representativa de aquella provincia, el Corpus Christi, la cual constituye el eje fundamental del atractivo turístico de la provincia. En aquella celebración, destaca la vistosidad de la vestimenta de unos personajes denominados danzantes de Pujilí.

Aquella celebración es considerada una de las más vistosas del Ecuador debido a sus trajes, los cuales surgen de la representación de los personajes característicos del relato de la celebración del Corpus Christi.

Benítez y Garcés indica que aquellos trajes presentan rasgos tomados de la vestimenta de los sacerdotes católicos, en primera instancia por la elección de los tejidos, los cuales evocan suntuosidad mediante el uso de damasco, satén o brocados, ornamentados con

bordados, lentejuelas, y bordes decorados con flecos de tonalidades metalizadas. (Benítez y Garcés, 1993).

En consecuencia, es evidente la importancia que las culturas andinas otorgan a la vestimenta, puesto que el hecho de contar con atuendos especiales destinados para las fiestas y demás celebraciones, denota el nivel de relevancia que tiene la indumentaria en su cotidianidad.

Por otro lado, Benítez y Garcés (1993) remarcan como aspecto más importante de la vestimenta de aquel danzante, es su cabeza, la cual está elaborada sobre una estructura de una fibra llamada carrizo, posteriormente forrada por una tela brillante. Aquella superficie es decorada principalmente sobre su cara anterior, donde monedas, relicarios, cruces, conchas de perlas, exceden y rebosan aquella superficie.

En síntesis, aquello evidencia que la vestimenta típica utilizada por las culturas para celebrar sus rituales también merece ser observada, puesto que presenta detalles particulares que cuentan parte de la subjetividad de las culturas y de igual manera, forman parte de su patrimonio material y de su identidad.

Sin embargo en toda la provincia, se evidencia el uso de un traje típico común utilizado en las celebraciones folclóricas, el cual en el caso de la mujer se compone de una falda encarrujada elaborada en paño de color azul claro, acompañada por una blusa de largas y amplias mangas, encarrujada de igual manera sobre los puños, sobre la cual se dispone una chalina de algún color llamativo, y bisutería realizada con perlas de diversos colores.

En cuanto al traje masculino, se compone por una camisa blanca sobre la cual reposa un poncho de varios colores. El pantalón puede ser blanco o gris y la cabeza va adornada por un sombrero blanco.

4.2.3. Tungurahua

La provincia de Tungurahua acoge a los grupos étnicos de Chibuleo, Píllaros, Salasacas, Pasas, Pilahuínes y Quisapinchas. Como en los casos anteriores, aquellos tienen la agricultura como actividad de sustento, combinada con la artesanía y el comercio.

Por su parte, la comunidad de Salasaca tiene como habilidad artesanal estrella el desarrollo del tejido, el cual es utilizado para realizar indumentaria y decorar productos como lápices y porcelana. Por otro lado, pájaros, flores, sapos y los Reyes Magos son motivos utilizados para decorar tapices, los cuales son posteriormente comercializados en tiendas de Quito y demás ciudades (Benítez y Garcés, 1993).

De esta manera, es posible observar en los representantes de la cultura Salasaca, habilidades artesanales que pueden ser rescatadas y posteriormente incluidas dentro del contexto del diseño de indumentaria.

Entretanto, la vestimenta de los hombres Salasacas los presenta ataviados mediante un conjunto compuesto por poncho y pantalón enteramente negros, coronados por un sombrero de ala ancha. En el caso de las mujeres, destaca el uso de una fachalina que cae sobre la espalda, tinturada por tonos blanco, morado y violeta.

Por su parte, la indumentaria de los habitantes de Quisapincha, se compone poncho rojo contrastado por amplias franjas negras, y en las mujeres sobresale el uso de blusas decoradas por bordados.

En el caso de la comunidad de Chibuleos, aparece también el uso del poncho pero teñido de color rojo y decorado por franjas sobre el borde. La parte inferior se cubre mediante un pantalón blanco. La cabeza va adornada por un sombrero de copa redonda.

Asimismo, los hombres de la comunidad de Píllaro hacen uso de un poncho azul, y las mujeres una faja bicolor azul y blanca.

4.2.4. Bolívar

La provincia de Bolívar se caracteriza por un folclore particular del cual resalta la melancolía de su música, sus enérgicas danzas que animan sus celebraciones y su

colorida vestimenta, además es el lugar donde habitan diferentes grupos étnicos identificados mediante el nombre del lugar en el que viven. Guarandas, Guanujos, Facundos y Vinchoas, son algunos de sus habitantes.

Con respecto a su vestir, se evidencia una similitud entre mujeres y hombre mediante el uso de prendas como el sombrero y el poncho. Sin embargo, en las mujeres destaca el uso del anaco de silueta amplia decorado con pliegues, el cual va sujeto sobre la cintura a través de una faja de variados colores, blusa manga larga confeccionada en liencillo blanco y sobre esta, una manta que descansa sobre la espalda y collares y aretes para complementar el atuendo. La cabeza va cubierta por una estola, generalmente de color rojo o negro. Su cuello y orejas van adornados por aretes y collares de numerosas cuentas.

Por su parte, la vestimenta masculina se compone por una camisa blanca realizada en liencillo, al igual que el pantalón el cual va arremangado es sus bastas.

4.2.5. Cañar

La historia de la provincia de Cañar relata que alguna vez estuvo poblada por una tribu de guerreros rebeldes y de espíritu aguerrido conocidos como Cañaris. De aquel nombre deviene el de la provincia, la cual se encuentra situada en medio de la región Interandina. En cuanto a su situación económica, en la provincia se evidencia un amplio desarrollo de la industria azucarera, licorera y de construcción mediante la producción de cemento, además del trabajo en el campo y negocios relacionados con la ganadería.

La manufactura artesanal tiene presencia a través de la producción de calzado, vestuario, mobiliario realizado en madera y la elaboración de artículos como sombreros y enseres para el hogar confeccionados en paja toquilla.

Otro de factor potencia de la artesanía cañareense se manifiesta con el trabajo y producción de artículos realizados en arcilla.

En cuanto a su vestimenta, en el caso de los hombres, aquella indumentaria está conformada por un pantalón blanco y poncho de paño negro cuyos bordes se presentan

decorados por filos de colores, el cual se sostiene sobre la cintura mediante una faja que pasa por encima del poncho y que generalmente resulta ser del mismo color usado por la mujer. Debajo de aquella prenda se esconde una camisa blanca que se abotona hasta el cuello, decorada por bordados tanto en sus puños como en su cuello.

Asimismo, la indumentaria de la mujer cañares se constituye por varias faldas realizadas en paño de color negro, con sus bordes ondeados en forma de concha y bordados, junto a una blusa de manga larga con puño trabajado con frunces o tablones, provista de un elástico sobre la cintura, sujeta por una faja de vibrantes colores. Sobre los hombros, reposa un chal de diferentes colores. La cabeza va cubierta y adornada por un sombrero en forma de triángulo, confeccionado con lana.

4.2.6. Azuay

La provincia del Azuay es reconocida por el talento que sus habitantes demuestran mediante la artesanía. Aquellas habilidades se evidencian a través del trabajo textil y orfebre. Son reconocidos sus tejidos y bordados que se aplican en la confección de faldas, vestidos, chales, tapetes y manteles. Por su parte, la orfebrería tiene su cuna en la población de Chordeleg, donde sus habitantes son hábiles artesanos que trabajan el oro y la plata para crear alhajas.

Otra de las actividades ejercidas por los habitantes es el trabajo en cerámica, del cual destaca el trabajo del artista Eduardo Vega.

En cuanto a la vestimenta, un personaje particular de la ciudad de Cuenca reconocida como Chola Cuencana, representa la apariencia del vestir de la población indígena de la provincia.

El vestuario de aquella mujer se compone de una amplia falda de vistosos colores, cuya guarda se decora con bordados. Por otro lado, la parte superior se viste por una blusa con botones frontales, cuyo largo se sitúa un poco más debajo de la cintura cayendo sobre la falda, y de la misma manera que se adorna aquella tipología, va decorada por encajes y bordados. Sobre aquella blusa, reposa un chal decorado por flecos y también

por bordados. El atuendo se completa con el uso de un sombrero tejido con paja toquilla decorado por un cintillo de color oscuro.

4.2.7. Loja

La comunidad de los Saraguros son el grupo étnico más numeroso y representativo de la provincia, quienes se dedican al trabajo de la agricultura y la ganadería. La particularidad de su atuendo colabora para que su identidad sea reconocida a primera vista. Aquella vestimenta, en el caso de los hombres, se compone en la parte superior por una camisa desprovista de mangas y un poncho negro que se anuda sobre la cintura. Aquel poncho va sujeto por un cinturón trabajado en cuero y adornado por remaches elaborados en plata.

Por su parte, la mujer Saraguro, porta una falda junto a una blusa ornamentada con bordados ubicados en la zona del pecho y los puños.

4.2.8. Carchi

La provincia del Carchi se encuentra ubicada al norte del Ecuador, limitando con Colombia, espacio donde se ubica el representativo puente Rumichaca el cual ejerce como entrada entre ambos países.

Tulcán es la capital de la provincia, ciudad ubicada a tres mil metros sobre el nivel del mar, aspecto que la instaure como la ciudad de mayor altitud del Ecuador. Debido a su cercanía con Colombia, sucede un importante movimiento comercial, específicamente en Pasto e Ipiales, ciudades colombianas fronterizas.

Otro de los sustentos económicos de la provincia es el turismo, el cual se ha alentado mediante la construcción de complejos turísticos mediante el aprovechamiento de las aguas termo-minerales devenidas de las vertientes del río Carchi.

Otra de las actividades que mantienen la economía de la provincia se da mediante la elaboración de artesanías de madera por parte de sus habitantes. Aquella producción artística tiene sus raíces en el folclore popular, el cual presenta una connotación mística,

a través del relato de historias y música en quichua, el cual se expresa con más énfasis durante la celebración de fiestas populares.

Por otro lado, en cuanto a la vestimenta del hombre y la mujer carchense, la primera se constituye por un pantalón blanco el cual presenta un aspecto tupido debido a su confección en lana de oveja. Su torso va cubierto por un poncho de colores oscuros y su cuello va resguardado por una bufanda de lana en combinación de blanco y negro. Sobre su cabeza va dispuesto un sombrero de ala ancha elaborado en paño blanco.

En el caso de las mujeres, su conjunto se compone por una falda elaborada en paño, generalmente de color verde, cuyos bordes inferiores se encuentran decorados por bordados cosidos íntegramente a mano en hilos de vibrantes colores. Aquella prenda es acompañada por una blusa confeccionada en género de lienzo la cual es ornamentada mediante encajes. Sobre los hombros es colocado un poncho de colores vibrantes. Para finalizar, un sombrero de ala ancha realizado en paño blanco, collares, aretes y pulseras realizadas en pequeñas perlas y mostacillas, complementan y ornamentan el conjunto total, sumado a un canasto que denota el trabajo que realiza la mujer carchense en el campo.

Del traje tradicional se desprende el traje típico, el cual es considerado una tradición de la cultura carchense. De esta manera, el traje típico de la mujer se compone por una blusa manga larga de género estampado, la cual se ciñe a la cintura mediante una faja de variados colores, aparece la falda realizada en paño negro, cuyo borde se presenta decorado por bordados de flores y otros motivos brillantes. Aquello se acompaña por un pocho de color negro, pulseras, collares, aros y sombrero de paño.

Por su parte, el traje típico masculino se compone por una camisa elaborada en liencillo, pantalones en piel de oveja, un poncho negro, sombrero de paño y alpargatas.

4.3. Conclusiones

A partir del relevamiento realizado, fue posible identificar en primer lugar, las provincias de la región Sierra ecuatoriana donde residen las culturas cuya vestimenta presenta

particularidades que la autora del presente proyecto considera merecen ser conocidos tanto por diseñadores de indumentaria y estudiantes de diseño en formación.

Por tanto, la autora considera necesario que los actores del diseño en Ecuador adquieran un conocimiento acerca de la historia de la indumentaria de las culturas andinas puesto que dentro del bagaje vestimentario de aquellas culturas es posible encontrar referencias y elementos que pueden ser re significados, revalorizados y visibilizados en proyectos de indumentaria cuya preocupación sea rescatar y poner en valor los signos visuales de una cultura.

Aquello fue posible de observar en el presente relevamiento donde fueron identificados las prendas y accesorios que componen la indumentaria de las ocho provincias de la región Sierra ecuatoriana las cuales fueron seleccionadas por la riqueza de la indumentaria de las culturas que habitan en ellas.

De esta manera, fue posible identificar las particularidades del vestir de cada cultura y los elementos en común que comparten en el vestir tanto en la indumentaria femenina como masculina. Se puntualizó acerca de recursos como bordados, los cuales resultan recurrentes en el decorado de las prendas que componen el vestir femenino de las culturas andinas, siendo el ornamento que destaca en los conjuntos de las mujeres de las comunidades observadas, el cual denota la destreza artesanal y fuerza femenina de las mujeres de las comunidades andinas.

Asimismo, fue posible indagar acerca de las materialidades con las cuales se elaboran las diversas prendas, cuya confección responde a lanas de animales endémicos del entorno serrano como la alpaca, la llama y oveja. Incluso fue posible determinar la manera en la que los hombres y mujeres de las comunidades andinas acompañan su vestir con determinados accesorios, principalmente en el caso de las mujeres mediante collares de mostacillas denominados hualcas y en el caso de los hombres sombreros de diversas morfologías son elegidos para complementar el vestir cotidiano.

En síntesis, aquel relevamiento surge para facilitar la posterior organización y clasificación del contenido del proyecto editorial que permitirá a los estudiantes de diseño acercarse al universo vestimentario de las culturas andinas del Ecuador.

Capítulo 5. Desarrollo del proyecto editorial

Finalmente en el presente capítulo, se expondrá la forma en la que se organizará el contenido del libro que permitirá que diseñadores y estudiantes de diseño en formación se aproximen y conozcan la vestimenta de las culturas andinas del Ecuador.

Aquello permitirá la generación de un documento al cual puedan recurrir y considerar como fuente de inspiración para proyectos que indaguen acerca de la identidad en el diseño y la revalorización o re significación de los signos visuales de una cultura.

Por consiguiente, su propósito radica en visibilizar parte de la historia de las comunidades andinas y en consecuencia, poner en valor aspectos de su indumentaria y así colaborar con el rescate de aquel patrimonio cultural y material del Ecuador y de esta manera, sumar esfuerzos en pos de una definición de la identidad visual del Ecuador.

5.1. Concepto

La esencia del concepto del presente proyecto reside en exponer y postular a los elementos de la indumentaria de las culturas andinas del Ecuador como referencias que permitan inspirar proyectos de indumentaria que indaguen acerca del tema de la identidad desde el diseño.

Justamente, es la riqueza indumentaria de las culturas andinas y su repertorio de elementos donde los diseñadores y estudiantes deben dirigir su mirada para explorar acerca de la historia de la indumentaria del Ecuador.

El misticismo andino que se manifiesta en la indumentaria de aquellas culturas presenta simbolismos que merecen ser estudiados y reconocidos por los hacedores del diseño de indumentaria de la escena de la moda en el Ecuador.

En consecuencia, surge el presente proyecto que pretende visibilizar aquel universo vestimentario mediante la creación del contenido de un libro que documente un relevamiento de los elementos que componen la indumentaria de las culturas andinas del Ecuador.

De esta manera, emerge el concepto que justifica la creación del contenido de aquel libro, el cual fue ideado como un material de consulta para diseñadores y estudiantes de diseño de indumentaria, donde se expondrá la indumentaria de las culturas andinas ecuatorianas.

Así, el mismo consta de un criterio orientado hacia la indumentaria puesto que explica de manera detallada, haciendo uso del vocabulario propio de aquella rama del diseño, las diferentes tipologías, bordados, materiales, textiles, avíos y morfologías que representan la vestimenta de aquellas culturas.

De igual manera, aquellas representaciones y descripciones en cuanto al vestir, serán acompañadas por la historia del significado que aquello representa para determinada cultura. Ejemplo de aquello, el motivo que inspira un bordado, los colores que prevalecen en las vestimentas, los materiales que eligen para confeccionar las prendas, puesto que aquellos detalles resultan vitales para dar a conocer la cosmovisión y el contexto de vida de aquellas culturas, lo cual se expresa en su indumentaria.

Por consiguiente, el mensaje escrito y visual del contenido del libro pretende acercar y motivar a los estudiantes de diseño de indumentaria para que conozcan la riqueza objetual de las culturas andinas y en consecuencia, encuentren en ella una fuente de referencias viables para ser re significadas por medio del diseño de indumentaria, colaborando con la construcción del patrimonio objetual del país.

Por esta razón, a través del recorrido escrito y visual ideado para configurar el contenido del libro, se pretende a través del poder de la imagen y la palabra, informar y revelar a los estudiantes de diseño acerca del bagaje vestimentario de las culturas andinas

Aquello pretende el despertar de conciencia de los estudiantes de diseño de indumentaria frente a la riqueza material presente en la vestimenta de las culturas andinas, y en consecuencia, debido al acercamiento producido a través del contenido del libro, aquellos elementos puedan ser re significados en proyectos de diseño en los cuales conviva el

sentir autóctono de una cultura y la estética moderna que define el ánimo del tiempo actual, concibiendo una imagen que se embebe de dos mundos diferentes.

5.2. Objetivo

Ligado al concepto del desarrollo del contenido del libro, se hace presente el objetivo del mismo el cual apela al conocimiento de la indumentaria de las culturas andinas del Ecuador mediante su documentación y en consecuencia, sean reconocidas por diseñadores y estudiantes de diseño para que puedan conocer la riqueza material y textil de la vestimenta de las culturas andinas del Ecuador.

En consecuencia, la misma podrá ser reinterpretada por los estudiantes para crear nuevos conceptos de moda que revaloricen y demuestren una preocupación por incorporar el tema de identidad a sus conceptos.

Aquellas ideas constituyen la base del objetivo del desarrollo del contenido de libro, puesto que, como fue posible observar a lo largo del desarrollo del presente PID, el diseño de indumentaria, específicamente desde el diseño de autor, resulta una instancia para encarar al diseño desde una perspectiva íntima en relación al entorno en el cual se desenvuelve el diseñador.

Por esta razón, el desarrollo del contenido del libro pretende postularse como un material de consulta para que los diseñadores cuenten con información verificada acerca de los aspectos de la indumentaria de las culturas andinas, en vista de la escasa información bibliográfica que existe acerca del tema.

Aquello incluso, representó una dificultad para el desarrollo del presente proyecto, puesto que la información publicada aparece en fuentes u autores no verificadas, carentes de sustento académico, síntoma de la necesidad de la creación de un documento que aborde acerca del tema.

Por este motivo, en vista de aquella ausencia, es evidente que existe una problemática que necesita ser resuelta, lo cual en este caso, se ejemplifica mediante el relevamiento

de la indumentaria de las culturas indígenas y su posterior disponibilidad para uso de los estudiantes de diseño de indumentaria.

Otro de los objetivos reside en visibilizar el bagaje artesanal de las culturas andinas del Ecuador, puesto que la autora del presente proyecto considera necesario explorar aquella herencia cuya destreza y riqueza podría compararse por ejemplo con las diversas habilidades que componen la alta costura parisina.

En otras palabras, aquel arte manual presente en la riqueza vestimentaria de las culturas andinas sería el equivalente de aquella maestría propia de la costura francesa, debido a sus técnicas y saberes manuales ancestrales.

Por esta razón, resulta vital y conveniente exponer aquel legado para que los diseñadores puedan otorgarle un nuevo uso mediante el diseño y en consecuencia, contribuir a su preservación, difusión y cuidado.

Asimismo, aquel postulado encamina hacia otro de los objetivos del presente proyecto, el cual pretende ser el primer paso hacia la consideración e implementación de una asignatura que instruya ampliamente a los estudiantes acerca de los aspectos que conforman la indumentaria de las culturas andinas, a partir de una observación y reflexión profunda en cuanto a sus elementos.

Así, el desarrollo del presente proyecto constituye un puente entre la academia de moda en Ecuador y sus profesionales en formación.

5.3. Público

De esta manera, es preciso destacar que el desarrollo del contenido del libro en primera instancia, fue ideado para los estudiantes de diseño de indumentaria, a quienes se considera el público objetivo del presente proyecto, puesto que, la literatura ecuatoriana demuestra un poco tratamiento acerca de la indumentaria autóctona de las culturas andinas del Ecuador.

Justamente, es en la etapa académica donde el estudiante explora diversas temáticas para enriquecer su sensibilidad las cuales les permite formar su impronta estética como diseñador.

Por esta razón, el presente proyecto editorial se encuentra dirigido principalmente a los estudiantes para que los mismos en aquel devenir exploratorio, experimenten un acercamiento con el universo vestimentario de las culturas andinas y de esta manera, puedan considerarlo como tema de inspiración para sus proyectos o rescatar ciertos recursos presentes en la indumentaria para re significarlos y re valorizarlos según sus curiosidades e inquietudes estéticas.

De igual manera, el presente proyecto está dirigido para diseñadores profesionales que deseen incorporar en sus proyectos de diseño, reminiscencias de una parte de la historia de la identidad cultural del Ecuador.

Aquello bajo el argumento de postular al diseño de indumentaria como plataforma didáctica para dar a conocer la historia de una cultura, es decir, a través de la indumentaria considerar la posibilidad de informar al público que aquello forma parte de su cultura y por ende de su identidad.

Aquello condiciona la estructura del mismo, puesto que se representarán a través de gráficos y representaciones propias del área de indumentaria, detalles relevantes observados en la indumentaria de las culturas.

Por ello, el contenido del libro expondrá geométrales y vocabulario intrínseco del diseño de indumentaria, mediante la explicación en cuanto a morfologías, bordados, técnicas y materialidades observados en la vestimenta de aquellas culturas.

Asimismo, el presente proyecto considera como público a otros actores del diseño y demás disciplinas visuales quienes necesiten recurrir a un documento donde puedan consultar e indagar acerca de la manera en la que las culturas andinas construyen y representan su vestir, y en efecto aquello les provea inspiración para generar proyectos vinculados con el estilismo de moda, cine y demás plataformas visuales.

5.4. Contenido

Finalmente en la presente instancia, se manifiesta el contenido del presente proyecto. La esencia del mismo radica en exponer la vestimenta tradicional de las culturas andinas del Ecuador, sus elementos que la componen y el misticismo y el simbolismo presente en su indumentaria, revelar sus materialidades, las prendas que configuran cada una de las vestimentas tanto masculinas como femeninas.

De igual manera, descubrir el simbolismo de los motivos que decoran cada una de las prendas, los usos que los miembros de las culturas le otorgan a las prendas, si responden a un requerimiento cotidiano o festivo, si responden a un tipo de jerarquía, el origen de los materiales con los que se confeccionan las prendas, el por qué de sus colores y el significado le otorga cada una de las culturas.

Por esta razón, para introducir al lector en el universo vestimentario de las culturas andinas, se incluirá a manera de introducción, un repaso por la situación geográfica, social y económica de la región Sierra del Ecuador, aspecto que permite realizar un preámbulo a uno de los aspectos vitales de las culturas andinas; el territorio en el cual desarrollan sus vidas.

De esta manera se dilucidará en cuanto a aspectos sociales considerados hitos dentro de la historia de los pueblos indígena del Ecuador, su progreso social y económico que llegó de la mano de su independencia, el origen del quechua su lengua nativa, las consecuencias y efectos de su desplazamiento hacia las principales urbes y sobre todo, su vínculo con la naturaleza.

Incluso, se expondrá acerca de sus celebraciones tradicionales y el significado que aquellas tienen para cada una de las culturas.

Aquellos datos permitirán al lector concebir un panorama acerca del pasado y presente de los pueblos indígenas en el Ecuador como antecedente para guiar la comprensión de la cosmovisión de las culturas andinas, cuyos aspectos naturales y ceremoniales se evidencian en sus vestimentas.

En consecuencia, se inicia un recorrido enfocado en las provincias de la sierra ecuatoriana seleccionadas para este proyecto puesto que constituyen el lugar de origen y residencia de las culturas.

Así, se presentará la indumentaria de las culturas andinas que habitan las provincias de Imbabura, Cotopaxi, Tungurahua, Bolívar, Cañar, Azuay, Loja y Carchi, ubicadas en el norte, centro y sur de la región sierra del Ecuador.

En efecto, se detallará acerca de ciertos rasgos geográficos de cada una de las provincias, su ubicación, generalidades y condición climática lo cual permitirá entrever los usos y requerimientos de los miembros de las culturas en cuanto a su vestimenta.

Posteriormente, se procederá a la descripción de cada conjunto tradicional del vestir de las culturas andinas, tanto masculino como femenino. Aquello se representará mediante una ilustración (ver cuerpo C, figura 1.1. pág. 4) que represente fielmente aquel vestir, sus prendas, accesorios y diversos elementos.

El hecho de reproducir a manera de ilustración el vestir de cada una de las culturas andinas, denota la orientación del presente proyecto hacia el diseño de indumentaria. Sin embargo, aquella ilustración será complementada por fotografías reales de las diversas culturas y sus vestimentas dentro de su contexto habitual, demostrando el detalle de sus bordados, accesorios y vestimenta en general (ver cuerpo C, figuras 2.1- 2.20, págs. 8-17).

En efecto, aquel criterio se aplicará para personificar la vestimenta tradicional de las culturas andinas identificadas en las ocho provincias seleccionadas para el presente proyecto.

Seguidamente, se describirá de manera independiente cada uno de los elementos que conforman cada una de las vestimentas. Iniciando por la descripción en detalle de las prendas superiores, en el caso de las mujeres sus blusas, y camisas en el caso de la indumentaria masculina.

A continuación, se detallará acerca de las prendas inferiores, faldas en el caso femenino y pantalones en el vestir masculino. De igual manera, las prendas que son utilizadas a manera de tercera piel; chalinas para la mujer y ponchos para los hombres. Así se puntualizará en cuanto a los géneros utilizados para su confección, sus mecanismos de cierre, si son tradicionales o si son invenciones que devienen de su ingenio. Si incorporan elementos circundantes de su entorno en su indumentaria.

Asimismo se expondrá acerca de los detalles que presentan la superficie de las prendas, (ver cuerpo C, figura 1.3.1, pág. 7) si existen recursos como plisados o tablas, sus bordados, qué motivos aplican en las prendas y qué significado tiene para su cultura, los colores que utilizan y la simbología detrás de ellos.

Igualmente la silueta de cada prenda, el tipo de escote, cuello y manga, así mismo en el caso de las prendas inferiores, cuáles son sus largos, sus detalles y sus detalles.

Cada uno de aquellos criterios será aplicado para la descripción individual de cada una de las prendas es decir luego de la presentación global de la vestimenta mediante la ilustración, se procederá al desglose y posterior explicación particular de cada prenda, acompañada por un geometral que ejerce como plano de la prenda, el cual resulta una herramienta pertinente para representar los detalles que conforman las prendas (ver cuerpo C, figuras 1.2.1- 1.2.2, pág. 5).

Todo aquello será acompañado por una descripción que reseñe acerca de los colores, materialidades, ocasiones de uso, simbología y aspectos considerados de interés de estudio para el diseño de indumentaria.

Por otro lado, en cuanto a los accesorios que ornamentan aquellas vestimentas, se procederá a describir su materialidad, el uso que las culturas le otorgan a aquellas piezas, los motivos que presentan y el significado que se esconde tras de ellos (ver cuerpo C, figuras 1.2.3- 1.2.6, pág. 6).

De igual manera, se detallará en cuanto a los bordados identificados en las prendas del vestir de cada cultura. Representados a través de una ilustración, se describirán sus

formas, el origen de aquellos motivos y su inspiración, sus colores y sus significados y los materiales utilizados para su realización (ver cuerpo C, figura 1.3.1, pág. 7).

Finalmente, el contenido del libro se manifiesta mediante el desarrollo escrito y gráfico de los aspectos vestimentarios de las culturas andinas. De esta manera, se concibe un desarrollo teórico embellecido por la sensibilidad subjetiva propia de la cosmovisión de las culturas andinas, atravesado por la percepción de la autora del presente proyecto, desde su posición como diseñadora de indumentaria.

Asimismo, aquel mensaje estará emparentado con un lenguaje propio del diseño de indumentaria, puesto que el mismo está orientado a aquel sector. Así, es posible observar el universo vestimentario de las culturas andinas del Ecuador a través del prisma del diseño.

Conclusiones

A lo largo del desarrollo del presente PID, surgieron descubrimientos que iluminaron y encaminaron el trayecto hacia el devenir del producto final que motiva el presente proyecto.

En primera instancia, a través de la manifestación de la manera en la cual el diseñador desde el rubro denominado de autor, puede desarrollar proyectos de diseño que incorporen en su concepto, aspectos pertenecientes a la cultura de su lugar de origen. Aquello le otorga al diseñador un sentido social, puesto que el mismo contribuye desde su profesión, a la creación de la construcción identitaria de un lugar, a la vez que con su discurso, contribuye a la configuración del patrimonio simbólico y material de un determinado lugar desde su posición como creador de indumentaria.

Asimismo, se profundizó acerca del concepto de identidad latinoamericana y en consecuencia, acerca de la situación del diseño de autor en el continente. De esta manera, se revelaron casos de diseñadores latinoamericanos cuyo trabajo refleja la identidad de su lugar de origen a través de la resignificación de elementos que denotan parte de su folclore, los cuales se revalorizan y toman forma mediante los diversos recursos propios del quehacer de la indumentaria.

Aquel relevamiento permitió corroborar la idea de que el diseño de autor latinoamericano presenta una preocupación hacia la exploración de la identidad y el folclore a través de sus propuestas.

Asimismo, aquella realidad se complementa con la situación actual del diseño de autor en Ecuador la cual denota un ánimo emergente de curiosidad y exploración frente a la incorporación de elementos propios del folclore de las culturas andinas del Ecuador.

Entretanto, gracias a la opinión de dos figuras activas del ámbito de moda del Ecuador provenientes del área de la creación del diseño y de la enseñanza, fue posible determinar que es necesaria la creación de literatura y proyectos editoriales que ilustren acerca de la

historia de la vestimenta de las culturas del Ecuador, haciendo énfasis en las culturas andinas, tema principal del presente proyecto. Ambos personajes coincidieron en la importancia de la generación de textos que permitan a los diseñadores y demás actores de la moda, conocer acerca de los aspectos vestimentarios de las culturas andinas del Ecuador.

Incluso, el hecho de que la escasa información que existe sobre el tema se encuentra disponible en la web de manera desordenada y no verificada, lo cual supuso una dificultad para el desarrollo del presente proyecto, es síntoma de que existe una problemática real en cuanto a la disponibilidad de información y que hay una necesidad que requiere ser remediada, lo cual es un motivo de peso para considerar una futura realización del presente proyecto de una manera más amplia.

A continuación, se realizó un relevamiento de la indumentaria de las culturas andinas del Ecuador, lo cual permitió determinar la forma en la que se componen cada una de sus vestimentas tradicionales.

Finalmente, aquella información relevada a lo largo del presente PID, ofició de antecedente que permitieron labrar el camino hacia el desarrollo del proyecto editorial cuyo objetivo es exponer la riqueza de la vestimenta de las culturas andinas del Ecuador, el cual pretende ser el primer paso para que los diseñadores ecuatorianos puedan acercarse con aquel aspecto de la identidad del país y en consecuencia, visibilicen parte de la historia del mismo mediante sus colecciones y así aquellos discursos, engrandezcan y enriquezcan la producción creativa del diseño de indumentaria del Ecuador.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Argote, A. (2014). *Itinerario: Diseño gráfico, cultura visual e identidades locales*. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- Benítez L. y Garcés A. (1993). *Culturas ecuatorianas ayer y hoy*. Quito: Abya-Yala.
- Chaves, N. (2005). *El diseño invisible: siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Clarín (2016). *Oskar Metsavaht: "La moda sustentable es el futuro"*. Recuperado de http://entremujeres.clarin.com/repomoda-Oskar-Metsavaht_0_1334869406.html
- DHL Ecuador (2015). *Dominga DHL Pymexporta*. [YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GYmrUTVwlf0>
- Encanto Latino (2016). *Colombia exporta su moda étnica*. Recuperado de <http://encantolatino.es/colombia-exporta-su-moda-etnica/>
- Fashion Radicals (2015). *Realismo mágico: Lafayette + Olga Piedrahita*. Recuperado de <http://www.fashionradicals.com/moda/realismo-magico-lafayette-olga-piedrahita/>
- Gil, V. (2009). *Coolhunting. El arte y la ciencia de descifrar tendencias*. Barcelona: Ediciones Urano
- Gobierno de San Juan (2011). *Programa Camélidos de los Andes*. Recuperado de http://produccion.sanjuan.gov.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=447:programa-camelidos-de-los-andes-de-san-juan-de-la-frontera&catid=102:programas-general
- Guerschman, B. (2008). *Vinculación entre arte, moda y nación: El diseño de autor desde una perspectiva antropológica*. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- IPANC (2016). *Salvaguardia del patrimonio cultural a la vanguardia del siglo XXI*. Recuperado de <http://www.ipanc.org/blog/descarga-catalogo-patrimonial-2016/>
- INTI (2013). *Mapa de diseño 101 diseñadores de autor*. Recuperado de https://issuu.com/odtinti/docs/inti_mapa_de_dise_o_101_dise_ador
- La moda en serio (2015). *"Loom Boom: el Boom del Telar", es más que una moda*. Recuperado de <http://lamodaenserio.com/el-boom-del-telar/>
- La Nación (2015). *Oskar Metsavaht. "La moda es fútil cuando sólo se la usa para marcar un estatus"*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1855513-oskar-metsavaht-la-moda-es-futil-cuando-solo-se-la-usa-para-marcas-un-estatus>
- Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Mizrahi, A. (2008). *La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo*. Disponible en: <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Mizrahi.html>. Recuperado el: 06/06/2015.

- Moya, A. (2000). *Atlas etnográfico del Ecuador*. Quito: Proyecto EBI.
- Olga Fisch (2013). Historia. Recuperado de <http://olgafisch.com/>
- Paqocha Ecuador (2014). *Proceso artesanal*. Recuperado de <http://paqochaecuador.com/>
- Potter, N. (1989). *Qué es un diseñador: cosas. mensajes. lugares*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Rosales, V. (2016). *Un caso por lo caribbean chic*. Recuperado de <http://www.vanessarosales.com/2015/04/un-caso-por-lo-caribbean-chic/>
- Saltzman, A. (2009). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Saulquin, S. (2014). *Política de las apariencias: nueva significación del vestir en el contexto contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Squicciarino, N. (1986). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sudjic, D. (2008). *El lenguaje de las cosas*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Telas Lafayette (2015). *Entrevista a Olga Piedrahita, diseñadora del calendario Lafayette 2015* [YouTube] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=d042vAoPccY>
- Uribe, Á. (s.f.). *Personalización: Producto e individualidad*. Recuperado de [https://www.dropbox.com/home/00%20\(1\).%20MAESTRIA%20LIC%20DISE%C3%91O%202015_2/MODULOS%201-2-3-4/TP3%20y%204%20%2B%20Materiales%20PDF/4.%20DISE%C3%91O%20BPRODU%20BHOY?preview=PERSONALIZACION+PRODUCTO.pdf](https://www.dropbox.com/home/00%20(1).%20MAESTRIA%20LIC%20DISE%C3%91O%202015_2/MODULOS%201-2-3-4/TP3%20y%204%20%2B%20Materiales%20PDF/4.%20DISE%C3%91O%20BPRODU%20BHOY?preview=PERSONALIZACION+PRODUCTO.pdf)
- Valdés, G. (2010). *Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del diseño*. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- Vega, E. (2015). *Diseño e identidad visual. Introducción general a los principios de la identidad visual*. Disponible en: <http://www.eugeniovega.es/paidos/brand.pdf>. Recuperado el: 06/06/2015.
- Venero, E. (2009). *Moda e identidad*. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- Veneziani, M. (2008). *La vestimenta como emergente cultural. De la era industrial a la era del conocimiento*. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.

Bibliografía

- Argote, A. (2014). *Itinerario: Diseño gráfico, cultura visual e identidades locales*. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- Augé, M. (1998). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. (2ªed.). Barcelona: Gedisa.
- Ayala, E. (2005). *Resumen de historia del Ecuador*. (2ªed.). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Balandier, G. (1996). *El desorden: la teoría del caos y las ciencias sociales, elogio de la fecundidad del movimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Z. (1999). *La cultura como praxis*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Benítez L. y Garcés A. (1993). *Culturas ecuatorianas ayer y hoy*. Quito: Abya-Yala.
- Bonaldi, F. (2010). *Entre dos culturas: los pintores andinos de Tigua*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Breton, B. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Chaves, N. (2005). *El diseño invisible: siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Clarín (2016). *Manuela Rasjido: "En cada prenda tardo cien horas"*. Recuperado de http://entremujeres.clarin.com/repomoda-manuela-rasjido_0_1334868599.html
- Cooper, R. y Press, M. (2009). *El diseño como experiencia: El papel del diseño y los diseñadores en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Costa, J. (2008). *La forma de las ideas. Cómo piensa la mente. Estrategias de la imaginación creativa*. Barcelona: Costa Punto Com.
- DHL Ecuador (2015). *Dominga DHL Pymexporta*. [YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GYmrUTVwlf0>
- Encanto Latino (2016). *Colombia exporta su moda étnica*. Recuperado de <http://encantolatino.es/colombia-exporta-su-moda-etnica/>
- Fashion Radicals (2015). *Realismo mágico: Lafayette + Olga Piedrahita*. Recuperado de <http://www.fashionradicals.com/moda/realismo-magico-lafayette-olga-piedrahita/>
- Gobierno de San Juan (2011). *Programa Camélidos de los Andes*. Recuperado de http://produccion.sanjuan.gov.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=447:programa-camelidos-de-los-andes-de-san-juan-de-la-frontera&catid=102:programas-general
- Guerschman, B. (2008). *Vinculación entre arte, moda y nación: El diseño de autor desde una perspectiva antropológica*. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.

- IPANC (2016). *Salvaguardia del patrimonio cultural a la vanguardia del siglo XXI*. Recuperado de <http://www.ipanc.org/blog/descarga-catalogo-patrimonial-2016/>
- INTI (2013). *Mapa de diseño 101 diseñadores de autor*. Recuperado de https://issuu.com/odtinti/docs/inti_mapa_de_dise_o_101_dise_ador
- La moda en serio (2015). *"Loom Boom: el Boom del Telar", es más que una moda*. Recuperado de <http://lamodaenserio.com/el-boom-del-telar/>
- La Nación (2015). Oskar Metsavaht. *"La moda es fútil cuando sólo se la usa para marcar un estatus"*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1855513-oskar-metsavaht-la-moda-es-futil-cuando-solo-se-la-usa-para-macar-un-estatus>
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2003). *El lujo eterno: de la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Mbonu, E. (2014). *Diseño de moda: creatividad e investigación*. Barcelona: Promopress.
- Merlo, T. (2000). *El impacto social de la imagen*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- Mizrahi, A. (2008). *La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo*. Disponible en: <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Mizrahi.html>. Recuperado el: 06/06/2015.
- Moya, A. (2000). *Atlas etnográfico del Ecuador*. Quito: Proyecto EBI.
- Olga Fisch (2013). *Historia*. Recuperado de <http://olgafisch.com/>
- Paqocha Ecuador (2014). *Proceso artesanal*. Recuperado de <http://paqochaecuador.com/>
- Potter, N. (1989). *Qué es un diseñador: cosas. mensajes. lugares*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Raymond, M. (2010). *Tendencias: qué son, cómo identificarlas, en qué fijamos, cómo leerlas*. Barcelona: Prompress.
- Roland, B. (2005). *El sistema de la moda y otros escritos*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Root, R. (2014). *Vestir la nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Rosales, V. (2016). *Un caso por lo caribbean chic*. Recuperado de <http://www.vanessarosales.com/2015/04/un-caso-por-lo-caribbean-chic/>
- Saltzman, A. (2009). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Saulquin, S. (2014). *Política de las apariencias: nueva significación del vestir en el contexto contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Saussure, F. (1995). *Curso de lingüística general*. Madrid: Ediciones Akal.
- Squicciarino, N. (1986). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sudjic, D. (2008). *El lenguaje de las cosas*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Telas Lafayette (2015). *Entrevista a Olga Piedrahita, diseñadora del calendario Lafayette 2015* [YouTube] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=d042vAoPccY>
- Uribe, Á. (s.f.) *Personalización: Producto e individualidad*. Recuperado de [https://www.dropbox.com/home/00%20\(1\).%20MAESTRIA%20LIC%20DISE%C3%91O%202015_2/MODULOS%201-2-3-4/TP3%20y%204%20%2B%20Materiales%20PDF/4.%20DISE%C3%91O%20BPRODUCTO%20BHOY?preview=PERSONALIZACION+PRODUCTO.pdf](https://www.dropbox.com/home/00%20(1).%20MAESTRIA%20LIC%20DISE%C3%91O%202015_2/MODULOS%201-2-3-4/TP3%20y%204%20%2B%20Materiales%20PDF/4.%20DISE%C3%91O%20BPRODUCTO%20BHOY?preview=PERSONALIZACION+PRODUCTO.pdf)
- Valdés, G. (2010). *Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del diseño*. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- Vega, E. (2015). *Diseño e identidad visual. Introducción general a los principios de la identidad visual*. Disponible en: <http://www.eugeniovega.es/paidos/brand.pdf>. Recuperado el: 06/06/2015.
- Venero, E. (2009). *Moda e identidad*. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- Veneziani, M. (2008). *La vestimenta como emergente cultural. De la era industrial a la era del conocimiento*. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.