



Departamento de Posgrados
Maestría en proyectos de diseño

Análisis de los elementos centrales de la cosmovisión indígena presentes en la vestimenta del danzante de la octava de Corpus Christi del cantón Pujilí como referente en el diseño de vestimenta étnica.

**Trabajo de graduación previo a la obtención del título de
Magister en proyectos de diseño.**

Autora: Nancy Margarita López Barrionuevo

Directora: Dra. PhD. Verónica Devalle

Cuenca- Ecuador

2016

Dedicatoria

A Rodrigo y Luis Andrés

por su comprensión, paciencia, compañía y soporte, imprescindible para la culminación de este logro.

Agradecimiento

Con enorme gratitud:

A Verónica Devalle, Directora de Tesis, por compartirme sus valiosos conocimientos para la culminación de este Trabajo Investigativo.

A Genoveva Malo por brindarme su amistad y ayuda incondicional.

A Sandra Núñez por acompañarme en mis alegrías y sinsabores.

Y para todos los familiares, colegas y amigos que me alentaron a seguir adelante en el camino de la superación.

Resumen

La presente investigación analiza desde una perspectiva semiótica el sistema vestimentario actual de un personaje del folklore popular: el danzante de la Octava del Corpus Christi del cantón Pujilí, parte esencial de la fiesta religiosa andina, y bien intangible del patrimonio cultural del Ecuador. El objetivo es reconocer a un legado histórico-cultural que vincula la cosmovisión ancestral, con la tradición cristiana y, desde la dimensión del diseño, estudiar el sistema vestimentario del danzante en la interacción étnica de formas, colores, materiales, técnicas y significaciones con la finalidad de establecer un referente conceptual en el diseño de indumentaria étnica.

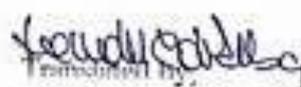
Palabras claves

Danzante, cosmovisión andina, diseño, indumentaria étnica.

ABSTRACT

This research paper analyzes from a semiotic perspective, the current clothing system of a popular folklore character: the *danzante* (dancer) of the *Octava* of Corpus Christi celebrated in Pujili Canton. This character is an essential part of the Andean religious festival as well as an intangible good of the cultural heritage of Ecuador. The objective is to recognize a cultural and historical legacy that links the ancient world view with Christian tradition, and study from the perspective of design, the clothing system of the *danzante* in an ethnic interaction of shapes, colors, materials, techniques and meanings, with the aim to establish a conceptual reference in the design of ethnic clothing.

KEYWORDS: *Danzante*, Andean worldview, ethnic clothing design.



Lic. Lourdes Crespo

Contenido

I. Introducción	4
1.1 Fundamentación del tema	4
1.2 Estado del conocimiento sobre el tema	5
1.3 Hipótesis	6
1.4 Objetivos	7
1.4.1 Objetivo general	7
1.4.2 Objetivos específicos	7
1.5 Estrategia metodológica	7
II. Marco Contextual	8
2.1 La fiesta religiosa andina	9
2.2 Octava del Corpus Christi	9
2.3 Danzante de la Octava del Corpus Christi	12
2.4 Consideraciones parciales	13
III. Marco de referencia teórica	14
3.1 Cosmovisión indígena	14
3.1.1 Principios fundamentales de la cosmovisión indígena	15
3.1.2 La sacralización de la naturaleza	16
3.1.3 La armonía cromática	17
3.1.4 La iconología geométrica	19
3.2 Vestimenta indígena	20
3.3 Diseño de vestimenta étnica	22
IV. Elementos de la cosmovisión indígena presentes en la vestimenta del danzante de la Octava del Corpus Christi del cantón Pujilí.	25
4.1 Análisis de la vestimenta	25
4.1.1 Expresiones simbólicas en la vestimenta del danzante	27
4.1.2 Evolución de la vestimenta del danzante.....	28
V. Análisis crítico-conceptual	32
VI. Propuesta	43
6.1 Nodo problemático	43
6.2 Análisis crítico conceptual	47

6.3 Registro documentado como referente conceptual en el diseño de vestimenta étnica.....	47
VII. Consideraciones finales	49
VIII. Bibliografía	51
IX. Anexos	53

Índice de figuras

Figura 1: Desfile de la fiesta de la octava de Corpus Christi de Pujili	12
Figura 2: Danzante de la octava de Corpus Chisti de Pujili	13
Figura 3: La Cruz Andina o Chakana	20
Figura 4: Cultura Jama Coaque 350 A.C 1533 D.C.	29
Figura 5: Danzante de Corpus Christi de Pujilí, fiesta de junio de 1976.....	30
Figura 6: Atuendo completo del danzante de Corpus Christi de Pujili.....	30
Figura 7: Vestimenta actual, vistas delantera y posterior	31
Figura 8: Frida Kahlo.....	36
Figura 9: Mujeres bordadoras de Zuleta	40
Figura 10: El presidente del Ecuador Rafael Correa, luciendo camisas bordadas.....	41
Figura 11: Diseños de Dominga	42
Figura 12 : Diseños de Kawsay Cultura Fashion.....	42
Figura 13: Nodo Problemático.....	43
Figura 14: Nodo problemático aplicado	44

I. Introducción

1.1 Fundamentación del tema

La vestimenta indígena de Ecuador se ha estudiado desde la consideración de formas de agrupación (pueblos y nacionalidades), sentido de pertenencia (chola cuencana) y, en menor medida, desde la vestimenta de fiestas y personajes (danzante). Se han documentado estudios sobre la vestimenta de los pueblos: Natabuela, Otavalo, Salasaka, Chibuleo y Saraguro, realizados por Amoroso (2013); del pueblo Kisapincha, realizado por Solís (2015) y del pueblo Panzaleo, tesis de grado de Cañar (2015). Estudios dedicados exclusivamente a ciertas prendas como la pollera de la chola cuencana (Borrero, 2013) y el poncho en Cañar, Colta, Saraguro y Otavalo (Valdivieso, 2013).

En tanto Fish (1985) se enfoca en describir la vestimenta del danzante de Corpus Christi de Tungurahua y Cotopaxi. El texto “Pueblos Ancestrales de Ecuador” (Museo Etnográfico, 2015) aborda el tema de la vestimenta, fiesta y personajes desde el reconocimiento de las diferencias culturales y la equidad de derechos. En la vida cotidiana, ha sido la coyuntura política y los medios de comunicación quienes han traído al diseño de vestimenta étnica a la palestra pública. Los presidentes de Bolivia y Ecuador, dos estados latinoamericanos que se han reconocidos constitucionalmente como Estados interculturales y plurinacionales, visten prendas elaboradas por miembros de pueblos indígenas.

Otro ejemplo, las campañas dirigidas por el Ministerio de Turismo, que promueven atractivos turísticos de Ecuador tiene como eje transversal la diversidad cultural y nacional, que también se expresa en la vestimenta. Por otra parte, en el territorio ecuatoriano ha aumentado el número de miembros de los pueblos indígenas que ocupan cargos públicos, dirigen empresas en el sector privado, representan partidos políticos, estudiantes universitarios, empleados, etc. Estas personas en el ejercicio de sus funciones, transmiten constantemente información sobre su cultura, presente en la vestimenta.

En la medida que hay mayor representación social de las diferentes nacionalidades y pueblos indígenas de Ecuador; hay más visibilidad de la cultura, que está expresada en la vestimenta.

Lo que ha venido sucediendo es que la inclusión paulatina de las diferentes nacionalidades y pueblos en la sociedad ecuatoriana ha resignificado el concepto de “lo étnico” aplicado al diseño de vestimenta.

El número de pueblos indígenas de Ecuador así como la variedad de celebraciones tradicionales, ofrece una gama de oportunidades para estudiar sistemas vestimentarios. El estudio de los sistemas vestimentarios de uso cotidiano o de fiestas y personajes puede destacar elementos que se apliquen al diseño de vestimenta.

Al diseño de vestimenta que incorpora elementos provenientes de grupos culturalmente diferenciados se le nombra diseño de vestimenta étnica. Una realidad política, económica y social, con un fuerte componente mediático, ha traído al diseño de vestimenta étnica la siguiente interrogante de investigación: ¿Qué elementos de la vestimenta del danzante de la Octava del Corpus Christi del cantón Pujilí, pueden ser un referente en el diseño de vestimenta étnica?

1.2 Estado del conocimiento sobre el tema

El tema de la investigación ha sido expresado como “Análisis de los elementos centrales de la cosmovisión indígena presentes en la vestimenta del danzante de la Octava de Corpus Christi del cantón Pujilí como referente en el diseño de vestimenta étnica”. Respecto al objeto del conocimiento que es la vestimenta étnica se cuenta con información obtenida de investigaciones.

Entre los estudios desarrollados de carácter antropológico, se cita a Cañar (2015). Su objetivo de investigación fue analizar la indumentaria ancestral de la tribu Panzaleo de la comunidad de Quilajaló, como referente histórica y su aplicación en el diseño de vestuario de oficina para los yachaks de la ciudad de Salcedo.

Se dispone del análisis realizado por Amoroso (2013). La autora se apoyó en la semiótica para interpretar los signos vestimentarios que están presentes en el indumento cotidiano y en el de ocasiones especiales de los pueblos Chibuleo, Natabuela, Otavalo, Salasaka y Saraguro. Se consultó el documento elaborado por Almeida y Haidar (2011) donde las autoras abordan las características de la cultura quechua, consideran los planteamientos de la complejidad y de la trans-disciplina para enriquecer la exposición de los problemas

relacionados con el análisis de la cultura quechua. Además exponen el modelo mitopoético que desarrolla esta cultura, con todas las peculiaridades que presenta.

Con una mirada similar, Solís (2015) efectúa un análisis semiótico de la vestimenta del pueblo kichwa Kisapincha. Así se puede evidenciar estudios enfocados a la vestimenta tradicional de algunos pueblos originarios de Ecuador, pero no se ha encontrado indagaciones sobre el análisis de la vestimenta del danzante de la Octava de Corpus Christi del cantón Pujilí, es allí donde resalta el aporte de la presente investigación.

Ha sido posible, a partir del interés del Estado Ecuatoriano por potenciar los saberes ancestrales, encontrar textos que analizan aspectos relacionados con análisis de la vestimenta indígena. Bajo esta lectura el sistema vestimentario del danzante del Corpus Christi se presenta como objeto de estudio de la presente investigación.

Los estudios desarrollados y orientados a explicar la connotación de la fiesta religiosa andina y entre ella el Corpus Christi, han sido abordados por historiadores, antropólogos y sociólogos desde su propio interés disciplinar, lo que ha permitido plantear una lectura general del tema. Es el caso de los textos de Jensen (1966), Fisch (1985), Moya (1995), Pereira (2009); Quinatoa (1991) y Herrera y Monge (2012).

Fisch (1985), relata el origen de esta festividad, describe las prendas y materiales que constituyen el atuendo que podría ser el original del danzante de Corpus Christi en las provincias de Tungurahua y Cotopaxi. El danzante del Corpus Christi de Pujilí ha sido abundantemente referido en fuentes bibliográficas desde la mirada del sincretismo: interés por la ceremonia, la música, el personaje principal y la vestimenta; hasta valerle el reconocimiento de Patrimonio Cultural Intangible de la Nación en el año 2001

1.3 Formulación del problema

¿Qué elementos de la vestimenta del danzante de la Octava del Corpus Christi del cantón Pujilí, pueden ser un referente en el diseño de vestimenta étnica?

1.3 Hipótesis

La vestimenta del danzante de la Octava del Corpus Christi de Pujilí, encierra elementos de la cosmovisión indígena que pueden devenir en referentes en el diseño de vestimenta étnica.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo general

Analizar los elementos de la cosmovisión indígena presentes en la vestimenta del danzante de la Octava del Corpus Christi del cantón Pujilí, que pueden devenir en referentes del diseño de vestimenta étnica.

1.4.2 Objetivos específicos

- Contextualizar el objeto de estudio.
- Abordar los antecedentes investigativos y el estado de la cuestión en relación al tema de estudio.
- Analizar los elementos de la cosmovisión indígena presentes en la vestimenta del Danzante de la Octava del Corpus Christi del cantón Pujilí.
- Explicar la relación entre los elementos de la cosmovisión indígena y el diseño de vestimenta étnica
- Proponer un registro documentado como referente conceptual en el diseño de vestimenta étnica.

1.5 Estrategia metodológica

La metodología utilizada en el marco conceptual es de carácter cualitativa, responde a la modalidad de campo y bibliográfica o documental con información obtenida en bibliotecas físicas y virtuales, así como también entrevistas a expertos.

Para determinar qué elementos de la cosmovisión indígena están presentes en la vestimenta del danzante de la Octava del Corpus Christi del cantón Pujilí se utilizó un modelo de análisis semiótico, basado en los principios de la cosmovisión indígena (relacionalidad, la corresponsabilidad, la complementariedad, la reciprocidad) además, de ciertos criterios fundados en la sacralización de la naturaleza, la armonía cromática, y la iconología geométrica, que explica las relaciones y las estructuras que se dan en la cosmovisión andina.

Para el análisis de interpretación del lenguaje andino nos apoyamos en los términos del investigador Milla Euribe (2008), un estudioso de los códigos y símbolos andinos; y, en los criterios aportados por la filosofía andina de Estermann (2008) y en semiótica y sistema de la moda, Barthes (2013).

Con la reinterpretación de los elementos de la cosmovisión indígena se propone un registro documentado como referente en el diseño de una nueva moda que dé cuenta de los principales rasgos étnicos, que es otro de los objetivos de la presente investigación.

II. Marco Contextual

En este apartado se describe la situación, en tiempo y lugar, donde se suscita el objeto de estudio. El contexto al cual se hará referencia es la fiesta religiosa andina, la octava del Corpus Christi y el danzante.

Una caracterización general de cada uno de los puntos de análisis lleva a plantear los siguientes comentarios:

Como actividad humana, *las fiestas* surgen regidas a la necesidad de los hombres de crear un punto de encuentro para socializar e intercambiar sentimientos, experiencias, conocimientos. Los motivos que devenían en aparición de las fiestas iban desde el ritmo del trabajo agrícola, catástrofes naturales, victorias o derrotas militares, hasta la celebración de ritos religiosos o curativos.

Antiguamente, muchas fiestas celebraban octavas. Las octavas son la prolongación por ocho días de un sacramento que se celebra con singular veneración y solemnidad a manera de procesión, por calles y lugares públicos. Durante el proceso de conquista y colonización del continente americano, los españoles procuraron unificar el culto al sol y la fiesta de la cosecha -que realizaban los indígenas- con el culto a Cristo, en lo que denominaron Octavas de Corpus Christi. En la actualidad, la fiesta es una combinación de sincretismo religioso entre la fe católica y la religiosidad indígena donde el danzante es el personaje principal.

El danzante es una entidad que da nombre a un acto ceremonial, al personaje principal de dicho acto y al ritmo que se interpreta para acompañar a ambos. El personaje se muestra ataviado con trajes elegantísimos y de mucho valor, de los que cuelgan cantidades de monedas de plata y adornos costosos. Constituye un privilegio ser danzante ya que cuenta con el respeto de la comunidad.

2.1 La fiesta religiosa andina

Al referirse a la fiesta religiosa andina, Moya (1995) indica una relación estrecha con los pueblos indígenas ecuatorianos. Evidencia las ideas de un pueblo en su afán de perpetuidad y los aspectos esenciales de su cultura. Así mismo, al mostrar su participación dual como personaje de la fiesta y relator de su significado indica que existe previamente una preparación de la fiesta, dentro de la cual, el cura (sacerdote católico) desempeña un papel protagónico. Tal festividad inicia cuando el cura responsabiliza a autoridades o miembros de la comunidad para afrontar los gastos de la siguiente fiesta.

Pereira (2009) se refiere a las fiestas religiosas católicas como días sagrados dentro de lo que fue la cultura ancestral andina. La variedad lingüística, cultural y social de Ecuador se manifiesta también en la existencia de una increíble diversidad de festejos y rituales que constituyen un rasgo presente en el espacio rural e indígena de los Andes.

Moya (1995) afirma que la religión agrupa todas las facetas de la vida del hombre, por ello su importancia el momento de definir su identidad.

Para Jensen (1966), los aspectos importantes que nos llevan a comprender el significado de la fiesta religiosa andina son: la comprensión mítica del universo, el mito enlazado al culto, la representación simbólica mística del Dios o el Dios inmerso.

Cuando se practica el culto, el hombre y el tiempo, son festivos y lo que se festeja es divino. Así mismo, la celebración de una fiesta es una oportunidad para manifestar esa sensación gratificante como es la reciprocidad (Moya, 1995). Ese sentimiento de devolver el apoyo o hacer algo por la persona que, en el momento ayudó, se ha ido transmitiendo de generación en generación como una herencia social. Es decir que, la fiesta logra una cohesión comunitaria, durante la fiesta, la comunidad está unida, el alma colectiva se fortalece.

2.2 Octava del Corpus Christi

Ecuador posee una extensa gama de festividades folklóricas, populares y religiosas. Representan identidad cultural a través de valores auténticos y tradicionales. Una de estas fiestas es la Octava del Corpus Christi, que se celebra en algunas provincias de la región sierra.

La fiesta del Corpus Christi surgió en la Edad Media, siglo XIII, cuando una religiosa promovió la idea de celebrar una festividad en honor al cuerpo y la sangre de Cristo, presente en la Eucaristía. Más tarde, esta fiesta fue extendida a todo el mundo católico por la intervención del Papá Urbano IV. Posteriormente el Papa Clemente V, ordenó la adopción de esta fiesta registrada en el concilio general de Viena en 1317. El mundo católico la celebra en el mes de junio, y en el calendario religioso coincide con el primer domingo del Pentecostés (Quinatoa, 1991). Corpus proviene del latín, y significa “cuerpo” y Christi que se traduce como “Cristo”, significando “El cuerpo de Cristo” (Herrera & Monge, 2012).

En América la fiesta se introdujo por medio de la colonización desde el siglo XV. En Ecuador, llegó junto a los conquistadores españoles. Mientras los indígenas celebraban el Inti Raymi en honor al sol con personajes principales como el danzante, los sacerdotes españoles vieron cómo la fiesta de Corpus Christi coincidía con la fiesta indígena, y permitieron incorporar elementos como el danzante a la fiesta católica. Los indígenas ya estuvieron predispuestos a aceptar y a representar a los danzantes, pues vieron mucha similitud entre la vestimenta de sus altos sacerdotes, con la de los obispos católicos. (Herrera & Monge, 2012).

La fiesta del Corpus Christi implica a una dignidad, que se reconoce con el nombre de priostes, los mismos que son nombrados con anterioridad y deben desfilar portando el Guión¹. El ser designado como prioste simboliza prestigio y todo lo que sucede en la fiesta le otorga una buena reputación; razón por la cual sobre el prioste recae la selección de los danzantes, músicos, comida y bebida para la fiesta; gestiones que le representan un gasto elevado y que le pueden generar un endeudamiento por hasta diez años, pago que desembolsa a cambio del prestigio y respeto de la comunidad, (Quinatoa, 1991).

La fiesta tiene un tinte comunitario, pues en ella participa todo el pueblo. La fiesta tradicional se desarrolla en este orden:

[...] *“la fiesta comienza con una misa a donde asisten los festejantes, terminada la misa sale la procesión para el pueblo encabezada por quienes llevan la custodia, bajo un manto, cantando y rezando canciones religiosas ... en las cuatro esquinas donde se han improvisado altares se detiene la procesión, donde ponen la custodia y se arrodillan para la bendición y los danzantes se*

¹ El Guión es la insignia del priotazgo. Está formado por un objeto cilíndrico de color dorado colocado a un tubo de 2 metros de altura. En el extremo superior lleva una media luna adornada con pedrería, dos esferas y una cruz, cubiertos con tela de tul y cintas multicolores.

quedan de pie detrás de los sacerdotes, luego regresan al templo donde realizan la última plegaria; más tarde los danzantes, priostes y acompañantes desfilan por la plaza con la banda de músicos, deteniéndose para bailar en cada esquina, ellos tienen en su mano derecha una daga de madera en vez de vela, a mediodía los danzantes se detienen para almorzar y beber, luego se reinicia el baile asisten además otras actividades como el palo encebado, en el que participan los jóvenes “(Quinatoa, 1991).

En la actualidad la fiesta del Corpus Christi ha sufrido cambios significativos en la forma de celebrarla; desde finales de la década del 70 del siglo XX el Gobierno Autónomo Descentralizado de Pujilí tomó a su cargo la organización de la misma. Desde entonces se han concentrado más en aspectos organizativos y promocionales, y se ha logrado la participación de varios sectores sociales quienes intervienen con diferentes comparsas en el desfile.

Esta festividad inicia con las vísperas², día en cual se queman castillos, chamizas y se lanzan juegos pirotécnicos. El día sábado, una vez finalizada la celebración religiosa, las bandas del pueblo toman su rol protagónico en las cuales los tambores y pingullos³ dan inicio al desfile de la “Octava del Corpus Christi”. Durante el desfile las comparsas compiten entre ellas por obtener el trofeo del “Danzante de oro”.

En esencia sigue siendo una fiesta comunitaria, que conserva aún el carácter de celebración popular, pues participa toda la población encabezada por su autoridad que es el alcalde. Junto a este desfilan la reina y los priostes, quienes hoy son las autoridades políticas del pueblo. El personaje principal continúa siendo el danzante, con su baile del zapateado; el mismo que simboliza el vuelo del cóndor (Herrera & Monge, 2012). La fiesta además toma un tinte turístico y económico pues genera recursos para propios y extraños.

² Vísperas. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es el día inmediatamente anterior al de fiesta.

³ Pingullos. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, pingullo es un instrumento musical indígena en forma de flauta pequeña de madera.



Figura 1: Desfile de la fiesta de la octava de Corpus Christi de Pujilí

Fuente: Investigador

Autor: López M. (2016)

En torno a la vestimenta utilizada en estas festividades, los papeles interpretados por los personajes y la danza ritual son expresiones simbólicas, ironías para encubrir las identidades que expresan diferentes circunstancias o emociones de y para la comunidad. Igualmente sobresale el atuendo del danzante, cuyo análisis es uno de los objetivos de la presente investigación.

2.3 Danzante de la Octava del Corpus Christi

El Danzante, nació de la época preincaica, en el campo indígena, ligado a la agricultura. Se manifiesta como una representación del ciclo productivo de la siembra, la germinación y la cosecha. Es conocido también con el nombre de Tushug o sacerdote de la lluvia. Era el personaje que bailaba en los rituales donde se rendía culto a los dioses, como muestra de agradecimiento y gozo por las cosechas y producción de maíz. Este culto lo hacía con los brazos abiertos, simulando ser el cóndor de los Andes, (Quinatoa, 1991).

El traje del danzante de la Octava del Corpus Christi se caracteriza por ser ricamente adornado, elegante y cargado de elementos simbólicos; a pesar de presentar cambios significativos con relación al utilizado en el siglo XX. Cada elemento que compone la indumentaria tiene su significado. El danzante es un cóndor, el ave que simboliza a los Andes. Las plumas en el penacho, y una amplia cola que cae hasta los talones, completan la figura del ave en el cuerpo del bailarín. Lo más llamativo de su vestidura es el penacho o cabezal, está cubierto con plumas de avestruz, espejos, bambalinas, adornos de diversas formas y colores,

se coloca sobre la cabeza, previamente revestida por una macana⁴. Este cabezal puede llegar a pesar hasta 70 libras, y en total toda la vestimenta del danzante añade al individuo 80 libras o más. Por ello, sus movimientos en la danza son lentos y siempre necesita una mano libre para sujetar el penacho.

Completando el traje, están la pechera, colas y delantero. Adornados con espejos, figuras religiosas, bordados de flores, aves, ramas y animales, lentejuelas, cintas multicolores que cubren la vestimenta interior de color blanco, conformada por pantalón, camisa de mangas anchas y una enagua de encajes.



Figura 2: Danzante de la octava de Corpus Christi de Pujilí

Fuente: investigador

Autor: López M. (2016)

2.4 Consideraciones parciales

En el contexto de la fiesta se unen los rasgos interculturales provenientes tanto de la tradición indígena con otros provenientes de la visión católica. Los rasgos que provienen de la tradición indígena tienen dos fuentes de conocimiento: una que emana de la cosmovisión y otra conferida por el tiempo, lugar y época. Los rasgos que emanan de la cosmovisión le confieren la identidad profunda al bailante que representa al danzante. Los rasgos que confieren la tierra, el campo, los animales, los astros, el hoy y el ahora de Pujilí, Salasaca, Poaló, Píllaro y Chibuleo; es la relación entre lo epidérmico y lo subcutáneo expresado en un objeto del conocimiento.

⁴Prenda que forma parte de la vestimenta típica de la Chola Cuencana, elaborada mediante la técnica conocida como “el ikat”.

La fiesta incide en el auto desarrollo comunitario en el aspecto festivo, en la integración pueblo-autoridades y en la relación de lo festivo con lo económico. El aspecto económico tiene una doble expresión en el danzante como entidad subjetiva. En el sujeto que representa al personaje el compromiso lleva al endeudamiento. En el personaje representado las limitaciones económicas han hecho que el personaje luzca menos esplendoroso; han tenido que sustituir las piedras preciosas originales, los objetos de plata, las monedas, cucharas de plata, etc. Estos elementos ya no están porque la circunstancia económica no lo permite.

III. Marco de referencia teórica

El marco de referencia está conformado por los aspectos de orden teórico que deben ser sustentados a los fines de esta investigación como categorías de análisis: cosmovisión indígena, vestimenta indígena y diseño de moda étnica.

3.1 Cosmovisión indígena

La búsqueda bibliográfica del concepto cosmovisión nos lleva a una perspectiva compartida de criterios. Ha sido entendida como una categoría que es continente de los elementos ordenadores de la existencia humana (Vargas, 2010: 2); desde la visión indígena ha sido explicada a través de principios que ordenan el mundo y lo mantienen en equilibrio, estos son: todo está relacionado, todo se complementa y todo debe ser recíproco (Fondo indígena, 2007: 53); en tanto para Fowler (1990) toda cosmovisión responde a las preguntas básicas de la vida, que siempre se dan en tres ámbitos distintos: El metafísico, que responde a la pregunta: ¿Qué es la realidad?, el epistemológico, cuya centro es: ¿Qué es verdad? y el ético, cuya preocupación gira en torno a lo bueno, lo virtuoso, lo valioso.

Al referirnos a cosmovisión se utilizará un concepto que nos acerque a entender la manera en que “una colectividad humana, en un tiempo histórico dado, aprehende holísticamente⁵ su propio ser y su entorno para interactuar tanto entre semejantes como con el medio” (Lopez, 2012).

En tanto, por cosmovisión indígena se asemejará el conjunto de creencias, valores, costumbres, de los pueblos indígenas que definen su relación con el entorno. Surgió como la representación

⁵ Es frecuente referirse al conjunto holístico tomando en consideración únicamente su aspecto cognoscitivo; sin embargo, percepción, pensamiento, recuerdo, creencia y razonamiento están teñidos en mayor o menor grado de imágenes, emociones o intenciones. Explicación ofrecida por el autor del texto que se menciona.

estructurada que los pueblos tradicionales tienen, y combinan de manera coherente en nociones sobre el medio ambiente, sobre su hábitat y sobre el universo en que sitúan la vida del hombre (Vargas, 2010).

Según Estermann (2009) en el caso de los pueblos andinos, esta cosmovisión posee figuras específicas que se pronuncian en una cadena de imaginarios propios de un “buen vivir” en relación colectiva. Una manera especial de entender el universo, donde todo se relaciona con todo en un espacio-tiempo cíclico, donde el hombre es sólo un elemento más. Esta perspectiva se torna totalmente diferente a la concepción que tiene la civilización occidental.

Para Estermann (2009), el hombre andino percibe su medio enmarcándose dentro de la Pacha⁶, concebida como una armonía -que partiendo de la realidad- se complementa con un todo y obtiene sus propias enunciaciones o ideas, organizando su sociedad a nivel comunitario, que se representa a través de varios signos y significaciones con códigos propios para cada unidad poblacional, obteniendo así una identidad definida a través de su relación con el medio adyacente, la cual se traduce en su indumentaria y en la iconología que ornamenta sus objetos de uso cotidiano o de ocasiones especiales festivas. Además este autor considera que los pueblos andinos en su manera de ver el mundo, se apoyan en cuatro principios fundamentales heredados de sus ancestros: relacionalidad, corresponsabilidad, complementariedad y reciprocidad.

3.1.1 Principios fundamentales de la cosmovisión indígena

El *principio de la relacionalidad* expresa que todo está vinculado con todo. La cosmovisión indígena, particularmente la andina imaginaba que la naturaleza, el hombre y la Pachamama⁷ forman un todo y que interactúan de manera simbólica y perpetua. Esto quiere decir que tanto el hombre como los elementos que conforman la naturaleza poseen una fuerza de vida, una perspectiva cíclica que se exterioriza en las tradiciones, principios, creencias y manifestaciones culturales, donde el hombre no es quien domina sino más bien, equilibra y se vuelve parte de ella.

⁶ *Pacha*: Como sustantivo y en forma figurativa pacha significa “tierra”, “globo terráqueo”, “mundo”, “planeta”, “espacio de la vida”, pero también “universo”, “estratificación del cosmos”_ESTERMANN J. Filosofía Andina, Ed. Colección “Teología y Filosofías Andinas”, Bolivia 2009. Pág.156

⁷ Pachamama.- Concepto que procede de la lengua quechua, para ciertas etnias andinas significa la Madre Tierra.

El *principio de corresponsabilidad*. En la filosofía andina la correspondencia se ve reflejada en todos los niveles de representación y de expresión, en donde está implícita la relación macro y micro del universo. Esta correspondencia se puede dar en la relación que existe entre el ser humano y su universo, lo humano y lo no humano, lo bueno y malo, la vida y la muerte, etc. Partiendo de estas estructuras de relacionales se puede percibir lo connotativo, lo emergente.

El *principio de complementariedad*. Según este principio, ninguna acción, ningún ente existe por sí solo de manera individual, sino por el contrario todo se produce en coexistencia con su complemento específico. “Este ‘complemento’ es el elemento que recién ‘hace pleno’ o ‘completo’ al elemento correspondiente” (Esterman, 2009). La cosmovisión indígena que proviene de la región andina se sustenta en el principio de dualidad de los pares disímiles, lo que admite percibir la concepción inclusiva de los opuestos/complementarios en un ente integral, completo para una vida armónica y equilibrada: luna-sol, noche-día, agua-suelo, mujer-hombre, etc.

El *principio de reciprocidad*. A todo acto le corresponde una acción complementaria. Las relaciones del ser humano con la naturaleza y con los demás seres giran en torno a la reciprocidad (retribución) dar y devolver. La reciprocidad se debe practicar en todos los niveles de la vida, en el aspecto afectivo, en la economía, en el trabajo, en lo religioso, hasta lo divino está sujeto a este principio. Al respecto Estermann sostiene que las acciones se condicionan de forma mutua (inter-acción) por consiguiente cada acto será “recompensado” por una acción de la misma magnitud, como una “justicia” (meta-ética) del intercambio de bienes.

3.1.2 La sacralización de la naturaleza

La armonía con la naturaleza y la Tierra. Las plantas, animales y en general todo lo que existe sobre la tierra merece un gran respeto y consideración ya que forma parte de un gran equilibrio natural. La vida humana en la tierra depende de los recursos naturales, las plantas y de los animales que posibilitan: alimento, oxígeno, ropa, cobertizo, medicinas: Forman parte importante de dicho equilibrio y revelan la presencia de la divinidad en el mundo: “Las perpetuas demostraciones de la fertilidad y generación de la naturaleza son un constante asombro para el indio tradicional que reverencia en ellas la presencia de la sacralidad; en cuya familiaridad vive de uno u otro modo sumergido” (Begoña, 2015).

Pueden variar las plantas, animales y fenómenos o recursos naturales que sirven de vehículo a las energías celeste, terrestres o del inframundo. Un animal puede ser suplantado por otro, al igual que una planta, una bebida, un ritual; en función de las zonas geográficas, los climas y las especies asociados a estos. Pero su sentido simbólico, mítico y ritual permanece porque está asociado a una cosmovisión.

Se puede ilustrar lo anterior con la explicación del sentido que tiene el arco iris. Este elemento polícromo representaba para los indígenas un acontecimiento complejo. Era percibido como una fuerza sobrenatural, un objeto aterrador y temeroso, a quien llamaban Kuychi⁸ que les infundía recelo y respeto, especialmente por su gama cromática. *“El Arco Iris se descubre como un fenómeno natural que se manifiesta en determinadas ocasiones, en el periodo prehispánico se mostró como una potencia sobrenatural; es decir, el fenómeno propiamente dicho albergaba la potencialidad de una divinidad”* (García, 2007). En concordancia con lo anterior Amoroso (2013) recuerda que en la cosmovisión indígena que proviene de la región andina este acontecimiento meteorológico se conserva como un evento sobrenatural con características ambivalentes que insinúa criterios místicos. Además se relaciona no solo como una manifestación funesta, negativa; también con lo imaginativo, con la “buena suerte” con el bienestar económico. Esta dualidad encarna una ambivalencia interpretativa; se atañe a su origen como “hijo del sol y de la lluvia”.

Los animales, las plantas, las piedras, la lluvia, el arcoíris, los ríos, los lagos son parte de la intersubjetividad. Todos se intercomunican y transmiten información. Por ejemplo el árbol se divide en copa, tronco y raíces; equiparable con el cielo, la tierra y el inframundo. También parecen representar la verticalidad que une al inframundo, con la tierra y el cielo. En tanto, las aves se consideran mensajeras entre el cielo y la tierra; las plumas se asocian con la belleza y se utilizan para adornar.

3.1.3 La armonía cromática

Es el principio de la complementariedad aplicada a la percepción del color.

En el mundo andino, los colores son signos intrínsecos en la sucesión de significados, independientemente de lo que expresa la psicología occidental, son percibidos y trasladados desde su contexto natural al espacio semiótico (Amoroso 2013). Bajo esta concepción, los

⁸ Para los nativos andinos el Kuychi era una criatura prodigiosa, una deidad bipolar.

colores vendrían a representar los conceptos que se forjan desde los compendios, a decir de Tello (2015) el color en la cosmovisión indígena es para el hombre la representación de su identidad y detalla los colores usados dentro de la Cosmovisión Andina y su significado.

- **Rojo**, es el color de la vida, asociado con la sangre implica la idea de sacrificio, la rebeldía y el coraje. Se relaciona con el fuego intenso, el amor infinito. El color de la tierra, el ser que la cultiva, en este espacio está el pensamiento y conocimiento de los ancestros.
- **Naranja**, este color identifica la madurez física, emocional, mental, y espiritual., en este color está la salud y la medicina, la educación representada en la juventud dinámica mezclada con sus prácticas culturales.
- **Amarillo**, Color del maíz y el sol que es brillante, fuente de vida. El color del oro como ser ritual y de relación con el Dios sol, representa la armonía y la fuerza, la sabiduría, equidad y dualidad entre el hombre y la mujer
- **Verde**, Evoca al campo, a los llanos, a las hojas verdes de los árboles, sinónimo de vida, energía revitalizante, este es el color de las riquezas naturales de la superficie y el subsuelo, representa la economía, el territorio, la producción agropecuaria, la flora y la fauna, los yacimientos hidrológicos y mineralógicos.
- **Azul claro**, es la expresión del desarrollo basado en lo propio, es el tiempo y el hablar sobre su propio pensamiento, la transformación permanente de los resguardos teniendo en cuenta el principal de los pueblos indígenas, la ciencia, la tecnología, el arte, el trabajo intelectual y manual, abarca desde lo propio generando reciprocidad y armonía cíclica dentro de la estructura comunitaria.
- **Azul oscuro**, es el espacio cósmico, es la interpretación del universo y los efectos naturales que se sienten sobre la tierra. Es la astronomía y la fiesta física aplicada al territorio, la organización socioeconómica, política y cultural.

- **Violeta**, este color recoge todo lo de los demás colores, representa el universo y la tierra, la estrategia de vida, el pensamiento, la memoria, la ideología, es la expresión de poder comunitario y armónico de los andes, la herramienta de la organización como instancia superior, la estructura del poder armónico entre la racionalidad y la espiritualidad, la organización social, economía y cultural.
- **Negro**.- El color macho complementario del blanco, es el color del misterio donde se gesta la vida, la tierra fértil. También es protección y sanación. El negro es el origen de la claridad.
- **Blanco**.-Color hembra complementario del negro, representa la pureza, fertilidad, evoca el tiempo que es perenne, a la plata. Es el color del día, de la claridad, de la armonía. También es el color de la muerte.

3.1.4 La iconología geométrica

Para Milla Euribe (2008) la cosmología andina se expresa por medio de signos geométricos que se establecen en dos géneros: aquellos que formulan las cualidades del espacio y que corresponden a las estructuras de orden y proporción del plano como forma de representar la unidad, la dualidad, la tripartición y las variantes de cada una. El otro grupo aludido, incluye a los signos que simbolizan la definición de las formas, como el cuadrado, la diagonal, el triángulo, el escalonado, las cruces y las espirales. Por ende, la Iconología Geométrica, viene a constituir un sistema estructurado que parte de códigos de alineación fundamentados en el signo de la cruz cuadrada.

El símbolo de la cruz cuadrada conocida también como Chakana⁹. Esta cruz está conformada por dos figuras geométricas que son la base de las estructuras de relaciones simbólicas en el mundo andino: el cuadrado y el círculo. El cuadrado que significa la relación del espacio-tiempo; donde espacio y tiempo son condiciones propias de la capacidad de conocer. Entonces, el carácter espacial y temporal de las cosas y los hechos de la vida viene de su inserción en la existencia. El círculo significa el infinito, el principio y el fin.

⁹ La chakana o cruz andina se grafica bajo la forma de cuatro escaleras o cuatro puentes con su centro marcado a manera de eje de cuatripartición; es considerado como el más significativo del mundo andino pues sintetiza el sistema de leyes de alineación armónicas, determina el tiempo propicio en el calendario agrícola para el trabajo en la tierra en época de siembra.

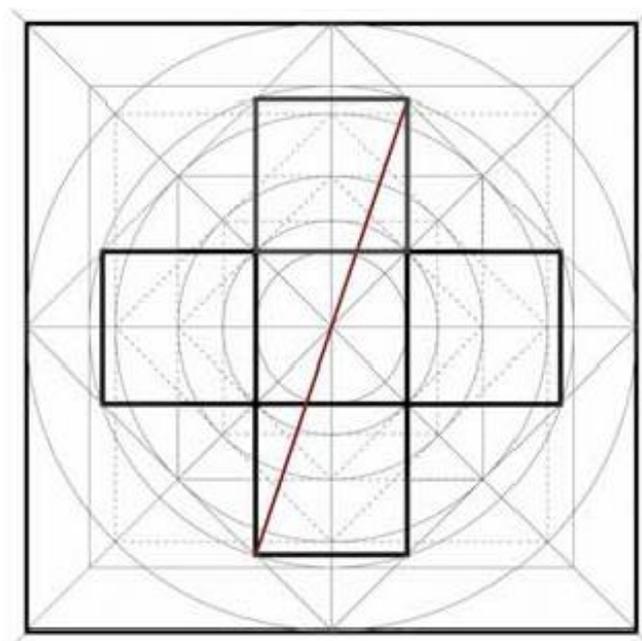


Figura 3: La Cruz Andina o Chakana

Fuente: Milla Euribe (2008 p. 78) Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino

3.2 Vestimenta indígena

Toda indumentaria conlleva expresiones simbólicas que dependen del tiempo en el que interactúan, de la etnia que lo porta y del contexto social. Para Mizrahi (2008), el indumento puede ser visto como una forma simbólica que expresa rasgos identitarios de una sociedad. La identidad se mantiene visible en las simbologías indumentarias.

La vestimenta que distingue los diferentes grupos étnicos varía en gran medida y está en relación directa con su estatus social y económico (Arteaga, 2012), a la vez, simboliza la identidad de un pueblo.

Como lo indica Amoroso (2013): “la vestimenta se adhiere a su cultura como una ventosa que podría quedarse pegada toda la vida o despegarse en el acto”. En efecto, el indumento al ser el portador de una piel social: identifica, diferencia, y en el presente caso, se ha quedado pegada a la idiosincrasia ecuatoriana.

Si bien un atuendo está compuesto por un conjunto de prendas, las mismas posibilitan diferentes combinaciones en determinadas situaciones relacionadas con celebraciones concernientes a cultos religiosos, fiestas populares, vestiduras de honor. Como expresa Saltzman (2004: 117) “*en su conjunto, la vestimenta es un sistema de signos cuya articulación constituye sentido*”. Considerada a partir de una de las necesidades del ser humano, la vestimenta, siempre ha establecido un elemento importante no sólo por su primera función, cubrir el cuerpo, sino que ha ido absorbiendo todo un universo de códigos y simbologías que se hace evidente a simple vista.

Por esta razón, se la ha calificado a la vestimenta, como una herramienta con capacidad para comunicar al observador cualidades propias del portador; por ende, ayuda a proyectar información directa o indirectamente hacia afuera. Según Saltzman (2004), la ropa proporciona sus “atributos” a quien lo porta, imprime particularidades sociales: transmite sensaciones al usuario y al espectador; las mismas que pueden desencadenar acciones que modifiquen el contexto a partir de una concepción del espacio, lugar y tiempo.

De igual manera Lombeida (2013) considera que la vestimenta es un objeto cultural que, si bien se crea como un producto de la industria, deviene en el campo social, como parte de un evento de interacción entre el portador y las relaciones sociales, en una variedad de estilos, tendencias y propuestas que emergen de las dinámicas culturales, influidas por procesos y actores relativos a género, edad, cultura, posición social, profesión, religión entre otros elementos que se identifican y diferencian simbólicamente a través de la vestimenta. Es parte de una estructura que proporciona a quien lo posee diferenciación social, distinción y emulación determinada por los usos sociales y caracteres que tiene el vestuario en relación a grupos culturales diversos.

Lo anterior guarda relación con lo expresado por Amoroso (2013), para quien la indumentaria tiene dos funciones sociales: integración y diferenciación social. Encierra rasgos distintivos de carga simbólica, con realidades sociales, económicas y culturales; lo que determina acciones dinámicas que surgen de las necesidades de integración, semejanza, diferenciación, identidad, bienestar individual y colectivo en la búsqueda inquebrantable de expresar -a través de un lenguaje de signos constitutivos que generan estructuras de inclusión social, que interactúan permanentemente mediante determinados significantes.

Faerm (2010) reconoce que los vestidos típicos tradicionales de una cultura “proporciona una amplia gama de material visual que extrapolar y a partir del cual diseñar formas muy personales[...].” toda vez que su historia y particularidades, en relación con las respectivas sociedades, proporcionan información más profunda como la transferencia de la sabiduría y tradiciones de un pueblo, de su forma de vida, religión, su identidad, sus colores, sus formas, características etc., que se manifiestan a través de la vestimenta que ha sido principio de orgullo comunitario.

Aspectos que pueden ser considerados como fuente de inspiración para el diseño de vestimenta étnica, en la que se pueda plasmar la fusión de lo típico y lo moderno. Es importante re-valorizar la vestimenta étnica, pues significa recuperar las raíces de una construcción cultural identitaria: las técnicas y procesos artesanales, los saberes ancestrales, las costumbres, y por ende su vestimenta.

3.3 Diseño de vestimenta étnica

En la bibliografía consultada para esta investigación se aprecia que *lo étnico* relacionado a la vestimenta y específicamente a la moda es un concepto en construcción; opacado por la diversidad de términos en uso. *Etno-moda*, *Indian Fashion*, *Ethnic Fashion*, *moda étnica*, *étnico folk*, son algunos de los más reiterados.

Al definir la etnicidad Herrarte (2006), aduce que existe una tendencia a considerarla como un atributo grupal, creando así una perspectiva de grupos étnicos homogéneos y estáticos; idea que se deshace cuando analizamos la vestimenta. La etnicidad distingue a los diferentes grupos indígenas y varía en gran medida en relación directa con el estatus social y económico (Arteaga, 2012).

La etnicidad debe ser entendida como una interacción y no como un atributo grupal. Visto así, desde una perspectiva cognitiva, se podrá valorar cómo los agentes étnicos (pueblos indígenas de Ecuador) entienden el mundo. Esta visión entra en diálogo con la visión teórica de la investigadora y posibilita, a través de un proceso de comprensión intersubjetiva, analizar la cosmovisión indígena que ha sido figurada en la vestimenta, y posteriormente aplicarla como

referente en el diseño de vestimenta étnica. Pues en el mundo del diseño de indumentaria, lo étnico es una influencia¹⁰ y un perfil de consumidor¹¹.

La definición de diseño de vestimenta étnica se ha dificultado, entre posibles causas, por un fenómeno que expondremos como “folklorización”. El significado del término folklore está muy relacionado al origen del vocablo (Mendieta, 1946). Dos tendencias se han matizado al respecto: la más conservadora, considera únicamente lo tradicionalmente arcaico o “antigüedades populares¹²”; mientras que la otra, apegada a la etimología del término *folk*: 'pueblo' y *lore*, 'saber', se refiere esencialmente al saber popular en cualquier época. Y el saber popular es “un tipo de conocimiento que es obra del sentido común, producido por una lenta sedimentación, como creación inconsciente de la misma vida. Es el resultado de, una acumulación permanente, obra de una continua elaboración. Su motor es la vida, su depósito es el tiempo” (Poviña, 1944).

A diferencia de lo que mucho se cree, el folklore no es anónimo, es colectivo. Se subestima al sujeto cognoscente del saber popular; es esa la diferencia. El folklore es un producto compartido por los miembros de una colectividad; patrimonio desindividualizado. Su funcionalidad está determinada por satisfacer las necesidades de una comunidad, entendida esta como “grupo social donde transcurren procesos de participación y cooperación en torno a un proyecto colectivo” (Alonso, 2012).

El folklore alimenta la conciencia de la pluralidad (Iglesias, 1991). Es parte del invento del término: saber popular. Nada que sea individual pertenece al campo del folklore. “Un hecho pertenece al mundo de lo colectivo, cuando ha desaparecido en él la marca o la seña del individuo mismo” (Poviña, 1944)

La nueva mirada que debemos darle es la del reconocimiento de una nueva identidad; es decir la colectividad y la interculturalidad. “La existencia de portadores¹³ colectivos: sociedades o comunidades que son posibles, justamente, por la existencia de una serie de pautas

¹⁰ Influencia. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es el efecto consecuencia o cambio que produce una cosa en otra.

¹¹ Perfil del consumidor. Inexmoda lo define como las preferencias que caracterizan un estilo de vida

¹² El término folklore fue acuñado en 1846 por el anticuario inglés William John Thoms para sustituir el concepto de antigüedades populares.

¹³ En el texto original aparece entre comillas.

culturales que contribuyen a su organización y existencia (a la vez que le sirven de soporte); esta idea (Neufeld, 2004: 2) ha venido a dar un vuelco al concepto universal de CULTURA. No se trata de una idea aislada, sino “otra” que se está consolidando: “La identidad es la suma de nuestras pertenencias (...) es necesariamente identidad compuesta, múltiple, compleja; donde cada rasgo, cada atributo, cada pertenencia es una posibilidad de encuentro con los demás, un puente que nos comunica con otras personas” (Gutiérrez, 2006: 5).

Lo que ha sucedido es que se ha visto a “los otros” a través de un concepto dominante de la otredad; los “otros” que no son los centros de poder provenientes de Europa y Norteamérica. El otro como diferente, subestimado, menospreciado, folklorizado. A esto llamamos colonialidad del saber, y el causante de una ausencia teórica cognitiva para el diseño de vestimenta étnica y una oportunidad de conceptualización para la misma.

Definir el diseño de vestimenta indígena lleva asociado desestimar el genio de la creación individual. Más bien, es cuestión de diálogo (de saberes). La otredad viene a ser una muestra de interés por comprenderse, de ahí que se encargue por fomentar el diálogo. Incluso debe despojarse del sentido de *otredad*, entendido como un supuesto diálogo; pero en esencia una intención de suplantación, como: “si yo fuera tú lo que haría sería...”. La concepción del diseño de vestimenta étnica debe caracterizarse por la voluntad de entendimiento que proviene de la no imposición.

Al decir de Barthes (2013) la vestimenta es una institución. La primera razón por la que Barthes consideraba que había que explicar la vestimenta era por cuestiones económicas: la sociedad industrial forma consumidores que no necesiten las prendas por su valor de uso, sino por su valor simbólico; sin las palabras, la moda no avanzaría más que al ritmo del desgaste de las prendas y esto no es provechoso en una sociedad consumista, donde lo efímero y pasajero garantiza la producción industrial. Ahora sabemos que definir el diseño de vestimenta étnica implica investigar los componentes sociales del vestido. Lo cual complementa la tesis de Ranman (2014) de que el vestido está estrechamente relacionado con la identidad cultural que incluye la etnia. El vestido es un objeto cultural.

IV. Elementos de la cosmovisión indígena presentes en la vestimenta del danzante de la Octava del Corpus Christi del cantón Pujilí.

4.1 Análisis de la vestimenta

Se buscaron elementos de la cosmovisión indígena presentes en la vestimenta del danzante de la Octava del Corpus Christi del cantón Pujilí. Los elementos fueron: aplicación de los principios de la relacionalidad, la corresponsabilidad, la complementariedad, la reciprocidad. Además se observó si estaban presentes imágenes que mostraran la sacralización de la naturaleza, la armonía cromática y la iconología geométrica.

Para la interpretación de los elementos de la cosmovisión indígena presentes en la vestimenta del danzante, se tomó como referencia la teoría de los tres vestidos de Roland Barthes: El vestido imagen, el vestido escrito y el vestido real.

El modelo que se utilizará como metodología para entender qué elementos de la cosmovisión indígena presentes en la vestimenta del danzante de la Octava del Corpus Christi del cantón Pujilí pueden devenir en referentes del diseño de vestimenta étnica; será el modelo de análisis semiótico.

Si bien, Saussure y Peirce marcan la pauta del análisis semiótico, fue Barthes quien lo vinculó directamente con el sistema de significación de la moda y específicamente con el análisis estructural del vestido, de cómo este se traduce en lenguaje. El relato de la indumentaria deja lugar para la prenda en concreto (Barthes, 2003). La descripción del vestido es un tema social.

Al hablar de semiótica, la indumentaria toma un rol protagónico, debido a que está totalmente saturada de simbologías y significados que se perciben más allá de sus funciones básicas. Es así que, la vestimenta en sus variadas manifestaciones, logra transformar al usuario en un sujeto que emite un sin número de mensajes colmados de elementos culturales que a su vez se van modificando en el contexto.

Con lo expuesto anteriormente, podríamos citar a Squicciarino (2012) cuando dice: “el vestido habla”¹⁴, ya que al analizar el lenguaje del vestido determinamos que cada sistema

¹⁴ “Sobre todo en la sociedad actual, que coloca a la palabra cada vez en segundo plano, dando prioridad a la imagen, la indumentaria como sistema riguroso de signos, como modo particular de codificación de la información, adquiere una concentración simbólica siempre mayor” Squicciarino (2012 p.22)

Semiológico debe desarrollar sus componentes lingüísticos que comunica una forma de exteriorizar y comprender los pensamientos. Es así, que la estructura del vestir se caracteriza por ser diacrónica, es decir que tiene un desarrollo lineal en el tiempo, lo que ocurre con algunas prendas que funcionan como significados antiguos.

En ese contexto, Barthes (2003: 19-21) señala que existen tres tipos de vestimenta:

*“Vestido imagen, vestido escrito y vestido real. En primera instancia nos encontramos con el **vestido imagen** que transmite ciertas sensaciones sin llegar al enunciado, el mismo que se consigue con el **vestido escrito** donde se revelan sus formas, colores, texturas mediante una descripción, dado que, en el campo del lenguaje no representa la funcionalidad, ni la estética, se manifiesta como una significación que va más allá de lo evidente. Si bien estos dos tipos de representación del vestido son equivalentes entre sí, no llegan a ser iguales, ya que el **vestido real** interactúa con la protección, adorno, pudor, distinción, entre otras”.* (Barthes R. , 2003)

Estas funciones que hasta cierto punto son básicas en el vestir, desaparecen desde el enfoque semiológico. El vestido trasciende como lenguaje y se transforma en vestido escrito, dándole un significado y rompiendo de este modo con la dicotomía entre el plano simbólico y el plano concreto con una transición de materiales y de sus relaciones; logrando así, una estructura diferente a las primeras que, si bien sirven como modelo para formar la tercera estructura, esta es totalmente disímil.

Así se evidencia a nivel de imagen, la morfología del vestido; a nivel de descripción, el lenguaje escrito; y finalmente, la estructura que evidencia la realidad desde la concepción del vestido real, donde este actúa como mediador entre el individuo y el contexto. La vestimenta del danzante de la octava de Corpus Christi del cantón Pujilí es multifacética con elementos de la naturaleza y motivos religiosos, que encierran de manera intrínseca el sincretismo cultural de los pueblos indígenas.

Se procedió a realizar el análisis partiendo de la comprensión de la cosmovisión indígena y considerando los criterios vertidos por los diferentes autores detallados en el marco teórico.

A través de la vestimenta, rinden culto a distintos animales considerados sagrados: la serpiente, el jaguar o el puma, etc. Como parte de la cosmovisión, representan en ella la relación

armónica entre el universo, la tierra y el hombre (Pachamama, allpamama, runa) y entre cerros, montañas y lagos. En la vestimenta juega un papel predominante la forma de actuar y armonizar con y en la naturaleza mediante la utilización de colores, formas y símbolos que conforman imágenes, que no sólo son representaciones, también son un ideal social, moral, normativo (Vargas, 2010).

En el sistema vestimentario del danzante de la octava de Corpus Christi del cantón Pujilí se pueden identificar tres niveles, cada uno con sus propios elementos a manera de subsistemas interconectados. El nivel superior en el que se destaca el cabezal y en la parte posterior la cola, nivel central regido por la pechera y nivel inferior compuesto por un delantal a manera de faldón y en la parte posterior por la bandas.

4.1.1 Expresiones simbólicas en la vestimenta del danzante

Sumergido en la **iconología geométrica** encontramos al cabezal (Ver anexo 2) que lo conforma una pieza alta de forma escalonada que significa lo alto, el cielo. La cima está coronada por cuatro haces de plumas de avestruz; que refieren a las aves sagradas para el pueblo andino. Estas habitan en el hanak pacha (mundo de arriba) y son cercanas a las deidades que gobiernan ese nivel.

La forma escalonada del cabezal está relacionado con la cruz andina. El símbolo “escalonado” expresa el sentido de ascensión. Se observa el concepto de “tripartición” que según Milla Euribe (2008) se expresa como la concepción del universo en tres planos el mundo de arriba, el mundo de aquí, y el mundo de abajo, representado por tres círculos alineados en forma vertical en el plano interno. Esta prenda tiene la forma rectangular y en su interior se visualiza tres círculos haciendo alusión a la representación de los tres niveles concebidos en el plano vertical de la cosmovisión andina.

Dentro de la **armonía cromática** en el cabezal predomina el color amarillo y dorado que simboliza la riqueza por la cosecha. La cola está ubicada en la parte posterior, se sujeta desde el cabezal hasta la cintura, con motivos bordados similares a los del delantal. Su armonía cromática está basada en colores básicos y complementarios, que se evidencian también cintas de seda con los colores del arco iris, forjando a través de ellos una energía propia de una celebración.

La **sacralización de la naturaleza** puede evaluarse en la presencia de los cultivos de maíz, tabaco; animales como el águila, la serpiente, el jaguar. La representación de estos no se debe a una interpretación animista, sino como una manifestación de respeto a la naturaleza. Ven en esta una concordancia de lo infinito en lo finito; un sentido de pertenencia sin exclusión ni propiedad.

La vestimenta también puede contener un significado relacionado con mitos y ritos agrarios. Estos se representan en el cultivo de las plantas y las etapas de la siembra (Begoña, 2015). Es el caso de la representación de la siembra del maíz, la cosecha de la mazorca, hasta el alimento que se obtiene de la planta.

Pechera.- Iconología geométrica. Lo conforma una pieza de tela aterciopelada de forma escalonada resultante de la unión de un cuadrado y rectángulo. El cuadrado transmite la imagen de una estructura idealmente estable¹⁵, en la pechera se evidencia cuatro círculos, que según el pensamiento andino, el número cuatro es trascendental que abarca los cuatro rumbos universales, así como también las cuatro estaciones. El centro de la prenda está ocupado por una figura tridimensional que representa al sol.

En la parte delantera inferior, sostenido en la cintura se encuentra el delantal o faldón (Ver anexo #). Prenda adornada con bordados de motivos florales que circundan la imagen central de dos palomas. Los primeros son la representación del contexto natural (**sacralización de la naturaleza**) y el segundo hace alusión a las aves y al significado que algunas de ellas tienen para la cosmovisión indígena. También está conectada con el principio de los pares opuestos complementarios (**principios de complementariedad**). Según el pensamiento andino esta prenda representa el bajo mundo y contiene cintas con los colores del arco iris, cintas en zigzag que probablemente representan a las serpientes que habitan en el inframundo.

4.1.2 Evolución de la vestimenta del danzante

Charles Darwin introdujo un nuevo concepto al asumir que sin variación no puede haber vida. Sobre este opera la selección natural como un mecanismo, no el único, que explica la enorme diversidad actual. Por un lado permite a los seres mejor adaptados al entorno en el que viven, dejar más descendencia. Por otro lado, asegura la variedad existente; la supervivencia está

¹⁵ Almeida y Haidar (2011)

determinada por la capacidad de resistencia ante los posibles cambios de ese entorno, pues la fuerte presión de los factores selectivos en la naturaleza influye en su aniquilamiento o sobrevivencia.

En el caso de los objetos diseñados por el hombre, como es el caso de la vestimenta, la propuesta que llegue a ser elegida como la más apta para resolver un problema será la que podrá reproducirse, con ligeras variaciones al paso del tiempo, según el tipo de problemas a enfrentar. Esto ha sucedido con el traje del danzante que según la época la tipología dominante fue considerada como la mejor opción que satisfacía necesidades o simplemente caprichos de quien lo propuso para su utilización, como se explica en las siguientes imágenes.



Figura 4: Cultura Jama Coaque 350 A.C 1533 D.C.

Fuente: <http://exposicionesdearte.blogspot.com/>

Representación humana de un posible danzante, esta figura lleva un gran atuendo en la cabeza y era la representación de un músico.



Figura 5: Danzante de Corpus Christi de Pujilí, fiesta de junio de 1976.

Fuente: Fest of color Corpus Christi Dance Costumes of Ecuador, Ricardo Muratorio 1981.



Figura 6: Atuendo completo del danzante de Corpus Christi de Pujilí

Fuente: Ricardo Muratorio (1985) Los danzantes de Corpus Cristi, una tradición cultural de los indígenas de la sierra. Banco Central del Ecuador. Quito



Figura 7: Vestimenta actual, vistas delantera y posterior

Figura No. 7:

Fuente: Investigador

Autor: López M. (2016)

Luego de esta reseña histórica de la vestimenta del danzante, nos atreveríamos a mencionar que su cambio evolutivo se ha producido también de acuerdo a una de las leyes de evolución cultural de Bernhard Rensch: Conservación de una dirección evolutiva, en la que expresa que los instrumentos y la técnica que cuenta el ser humano están encaminados hacia un objetivo que es el de aumentar la productividad o eficacia y disminuir el esfuerzo o la incomodidad.

En el caso del atuendo del danzante se puede dilucidar que tanto las técnicas de confección como los materiales utilizados se han ido perfeccionando a fin que sea más eficiente su utilización y disminuir la incomodidad que pueda brindar a quien lo porta, pero siempre los confeccionistas se han basado en los modelos anteriores, en los ya existentes, agregando o quitando elementos según las necesidades de confort, función y comodidad, seleccionando las

mejores alternativas, que pueda ofrecer al consumidor, a las condiciones del ambiente, de supervivencia sobre otras prendas similares.

Como expresa Basalla (2011) que todo objeto diseñado por el ser humano siempre parte de concepciones anteriores, cada nuevo sistema tecnológico emerge de un sistema que lo antecedió, con la intención de mejorarlo o perfeccionarlo. No hay vestimenta que se resista al siglo XXI, por muy rara, estrambótica, atrevida, porque la vestimenta define un universo, un estatus, una personalidad. Como cultura, el indumento puede desarrollar discursos, como el discurso de la identidad cultural, o de la invención, o de la atractividad, de la distinción o de la elegancia etc. Y aún quedan muchas décadas por descubrir, lo que nos motiva a seguir corrigiendo, investigando descubriendo e innovando cada día.

V. Análisis crítico-conceptual

¿Cuáles son los hechos que integran el objeto de estudio? Son los elementos de la cosmovisión indígena, que se manifiestan empíricamente en la vestimenta y llevan el sello de lo étnico. Para entender el objeto de estudio debemos hacer un análisis de algunos elementos considerados disonantes. Nos alejamos de una concepción de lo étnico como moda. Estamos conceptualizando el diseño de vestimenta étnica a partir del conocimiento que se tiene sobre el diseño de moda con calificativo de étnica; y a sabiendas de las limitaciones de un término.

La moda es un fenómeno social ligado a la renovación incesante de las modalidades de uso; en este caso de la vestimenta como sistema de signos-significantes. ¿Qué sucede cuando unimos lo étnico a la moda? Lo provisional, arbitrario y novedoso que está impulsado por la necesidad compulsiva de cambiar y un rasgo asociado a la moda no armoniza con las tradiciones, cosmovisiones, prácticas y usos que han emergido desde la pre-modernidad. Lo étnico (adquisiciones culturales duraderas) es *esencialmente* ajeno a la moda (efímera y súbita). Parafraseando a Canclini, la moda y lo étnico corresponden a *espesores históricos diferentes*.

El diseño de vestimenta étnica está más centrado en los aspectos socioculturales que encierran elementos de análisis a la hora de definir lo étnico desde el diseño de vestimenta. Por ejemplo, una empresa riobambeña de la industria textil que produce vestimenta para cuatro pueblos indígenas de la Sierra. En el área de diseño e investigación cultural explican a la autora del artículo que los colores, los estilos y los bordados con figuras que se aprecian en las blusas

y camisas que visten los representantes de la nacionalidad kichwa, reflejan parte de la cosmovisión andina.

Los diseños de las blusas que usa la mujer puruhá (una de las prendas que más llama la atención) incluyen pequeñas líneas simétricas que forman figuras como triángulos, ‘churos’, rectángulos y otras formas. Cada figura representa un elemento de la cosmovisión indígena o una filosofía de la nacionalidad Puruhá. Adornos de la naturaleza y otra simbología se complementan con líneas que forman picos que se unen entre sí, y que representan la herencia generacional; de esta manera, no se olvidan de quiénes son, quiénes los antecedieron y qué han aprehendido de ellos. Al decir de Delia Muñoz: “la moda indígena se volvió una industria. Pero se debe a que damos a las jóvenes diseños atractivos, divertidos y coquetos, pero sin que esto signifique perder la identidad” (Márquez, 2016:1)

En tanto el diseño de moda étnica está más centrado en aspectos relacionados con medios de comunicación, marketing y publicidad. Si pensamos en la moda actual, esta se caracteriza por ser siempre notoria, actualizada, y por tanto, obligatoria; ya que plasma en sus diseños la situación vigente marcada por las tendencias en boga.

El desacato está en la osadía de hablar de lo étnico sin utilizar otro término, pero entendido como un sistema (diseño de vestimenta). Una mirada construida que incluye la relación entre los portadores, los investigadores y los diseñadores. El concepto de diseño de vestimenta étnica que proponemos describirá el análisis de la estructura icónica¹⁶ como estructura hablada.

Se utiliza la descripción del vestido-vestuario, no como palabras que se refieren a imágenes; sino como una retórica del significante-significado (Barthes, 2003) sobre el análisis exhaustivo de variables vestimentarias de pueblos indígenas. La vestimenta como expresión de quienes la portan. Revisemos dos autores, que definen la vestimenta étnica desde el

¹⁶ Eco, (2013) Menciona que el concepto de estructura es válido para el signo icónico. La estructura elaborada no reproduce una presunta estructura de la realidad sino que, mediante ciertas operaciones, articula una serie de relaciones-diferencias, de tal manera que estas operaciones, en relación con las de los elementos del modelo, sean las mismas que efectuamos cuando relacionamos perceptivamente los elementos pertinentes del objeto conocido.

pensamiento teórico de los *no seres geográficos*¹⁷, pero dos visiones diferentes: (1) desde la visión subsumida-emergente-insurgente (Ranman, 2014) y (2) desde el reflejo remanente del pensamiento colonial (Hernández, 2014).

El primer caso es un análisis de Ranman 2014, quien desarrollo la tesis “*An investigation on ethnic fashion of Bangladesh*” como aspirante a M.SC in Textile Engineering, por la Daffodil International Universit, en la República Popular de Bangladés, país ubicado en el sur de Asia. Este ingeniero textil, quien investiga el proceso de fabricación de prendas de vestir étnico, tiene como primer objetivo específico conocer acerca de la moda étnica de Bangladesh y los resultados son tan interesantes que los queremos divulgar, y a la vez enlazar con las ideas que nos permiten formarnos un criterio a seguir sobre lo que consideraremos *diseño de vestimenta étnica*.

La vestimenta étnica denominada, es una usanza colectiva que dialoga con la cultura, la herencia y el origen de un pueblo. Los portadores de esta se caracterizan por compartir una herencia racial o religiosa, sin importar el espacio propio o ajeno en el que se practique. Los usuarios de la vestimenta étnica seleccionan sus prendas en base a sus valores culturales y colectivos. La trasmisión de un mensaje simbólico es una de las principales características de las prendas étnicas, pues comunican una herencia, un “simbolismo cultural” Ranman (2014).

La vestimenta étnica marca un proceso de auto-identificación, que aplicada al sistema de que el diseño de vestimenta indígena puede proyectarse como un estilo y una influencia. Lo que resulta remarcable de esta concepción es el sentido de cohesión, representado por el significado connotativo, no contemplativo de una manifestación cultural propia de una comunidad. Se trata de una *conformación normativa* que construye sentido de pertenencia; sustancialmente diferente al fetichismo ante lo exótico o una variante que se comienza a popularizar en los círculos de poder de aparente empatía con las causas o formulaciones de la plurinacionalidad y que al decir de la socióloga de relación aymara Silvia Rivera Cusicanqui, es entendido por los pueblos indígenas como una incongruencia, que en verdad esconde una forma de dominación simbólica (ALICE-CES, 2014).

¹⁷ Los *no seres geográficos*, es una idea presente en las epistemologías del Sur. El filósofo Enrique Dussel lo utiliza en referencia y contraposición al *ser geográfico*: los ilustrados que han dado luz al resto del Universo y encargados de opacar todo lo que provenga de la considerada periferia cognitiva.

Continúa diciendo Ranman (2014), la vestimenta étnica conlleva un alto grado de simbolismo pues comparte significaciones culturales; así la cultura se materializa a través de este tipo de sistemas vestimentarios. El traje étnico identifica al sujeto portador con un grupo étnico determinado. El vestido étnico como “objeto cultural” o “símbolo no verbal” marca un sentido de cohesión, pues es un símbolo legitimador de integración o exclusión de grupo. El vestido étnico le otorga la conformación normativa entre sus pares al que lo porta. Conlleva factores intrínsecos como la identidad, el dialecto, el vestido y factores extrínsecos como la religión y la historia; todos los cuales les permiten seguir llevando ese legado en el tiempo. En resumen, tenemos una definición de vestimenta étnica que la concibe como un conjunto de elementos que identifican a un individuo con un grupo étnico específico y que reconoce las influencias que vienen del contexto intersubjetivo e intrasubjetivo.

En ese tenor visualizaremos el diseño de vestimenta étnica desde el reflejo remanente del pensamiento colonial en el argumento escrito de manera grácil por Hernández (2014) “Frida Kahlo y su influencia en la moda étnica” donde explica y demuestra que el exotismo indumentario que caracterizó a la pintora mexicana es (1) una inagotable fuente de inspiración en el ámbito de la moda y (2) una gran influencia en la tendencia y el estilo “étnico” a nivel nacional e internacional. El propósito que estimuló la investigación realizada por Hernández, fue alcanzado, y nos dejó abierto el camino para seguir profundizando en el tema de una (otra) definición: diseño de vestimenta *étnica*.

La artista, Frida Kahlo, ha servido de inspiración en propuestas de *haute couture* y *prêt-à-porter*; ambos enfoques del diseño de indumentaria que provienen de centros de poder hegemónico dentro del universo del vestuario. Hernández (2014), se pregunta: ¿A qué se debe la gran popularidad y aceptación de Frida Kahlo en un campo tan exclusivo como lo es el de la moda?, y encuentra la respuesta en lo que ha denominado *étnico folk*.



Figura 8: Frida Kahlo

Fuente: <http://viola.bz/frida-kahlos-wardrobe-exhibited-in-mexico-city/>

Cuenta la investigadora que a partir de los años sesentas del siglo XX la sociedad empieza a mostrar interés en otros estilos de vida. Una sociedad, como ella dice, de occidentales y colonialistas. Es decir, las potencias que “conquistaron” otros territorios y su gran “descubrimiento” fueron el exotismo de deslumbrantes y cálidos colores, la confección artesanal con esmerados detalles y materiales como la seda y el cachemir; que han sido desde entonces, algunos de los elementos formales de la vestimenta étnica.

Continúa diciendo Hernández que en el Diccionario de la Moda (O’ Hara Callan, 1999) el término “étnico” es empleado por los creadores y participantes del mundo de la moda para designar un objeto que se inspira en la vestimenta, que utilizan los indígenas de países no occidentales. De acuerdo a esta definición, dice Hernández, lo étnico tiene una correspondencia estrecha con la noción de alteridad y de exotismo. El goce estético de las creaciones *ethnico folk* está asociado con una forma de ver del consumidor, que relaciona lo exótico, la alteridad y la lejanía, con un imaginario de lujo y belleza. ¿Qué analizaremos de esta concepción? Primero, que el diseño de vestimenta étnica designa un objeto que se inspira en la vestimenta que utilizan los indígenas de países no occidentales, segundo, la noción de alteridad, y, tercero, que el goce estético está asociado con las formas de ver del consumidor.

A continuación vamos a ir exponiendo los argumentos de análisis con esta definición de diseño de vestimenta indígena:

- 1) Si la indumentaria que conocemos como étnica está inspirada en la que usan los pueblos originarios; podemos suponer que está basada en una idea muy contemplativa, que ha tenido en cuenta sólo la apariencia del vestido, sin profundizar en las expresiones culturales.

El término “países occidentales” hace referencia a fronteras mentales, más que a fronteras territoriales. ¿Por qué Japón se considera occidental y no China? Es un término que se ha convertido en una noción universal en lugar de local. Son ellos los portadores de “civilización” como sinónimo de “cultura”; ¿cuál?, la que ellos mismos hegemonizaron cuando consideraron “bárbaro”, todo lo que fuese diferente. Existen complejos componentes de dominación y dependencia escondidos en la categoría "Occidente". La división occidentales/no occidentales se basa en un concepto “propio” de la otredad (construir la identidad en función de lo que nosotros somos). Los países occidentales se han encargado de establecer las reglas del juego y decidir quién pertenece a qué equipo. Desde su perspectiva ellos son “civilizados” e “inteligentes”; lo que convierte a los *Otros* en “incivilizados” e “ignorantes”. Es un término proveniente del discurso socio-racial del “Primer Mundo”: “la cultura europea dividió a la Humanidad en tres mundos que correspondían a tres razas: el primer mundo europeo de la raza blanca, el segundo mundo bárbaro de la raza amarilla y el Tercer Mundo salvaje de la raza negra” (Hobson, 2006). En esta clasificación, no fueron incluidos los pueblos indígenas.

“La cultura se aprende de las y los otros y con las y los otros , pues nadie como el ser humano necesita tanto de las y los otros para aprender y ser parte de la sociedad; es la organización social y la vida en grupos la que nos ofrece el contexto necesario para el aprendizaje; es quizás allí, en su marcada dependencia de las y los otros, en donde se encuentra la mayor fragilidad, pero también la mayor grandeza de lo humano, el saber que solo podemos llegar a ser lo que somos, gracias a las y los demás, a los otros y con las y los otros, y a la cultura que otras y otros han construido; por lo tanto la cultura es un acto supremo de alteridad y para construir alteridad”. (Hobson, 2006)

- 2) La noción de alteridad. La alteridad que entendemos como otredad está fundamentada en una mirada intersubjetiva del yo y una mirada objetiva del otro. El “otro” tiene costumbres, tradiciones y representaciones diferentes a las del “yo”; igual de valiosas: por eso forma parte de “ellos” y a la vez es parte de “nosotros”.
- 3) El goce estético. Asociar el diseño de vestimenta étnica con la estética remarca la apariencia en oposición (desentendimiento) a la esencia. Lo considerado hermoso, la experiencia placentera, está condicionada por (¿cuáles?) factores históricos y culturales. Continúa ajena la relación de objeto artístico (vestido) con la intersubjetividad (naturaleza/Hombre). La satisfacción por el vestido no es producto de la reflexión o el razonamiento; sino del efecto que produce en el destinatario. Mientras que en la vestimenta que portan los miembros de los pueblos indígenas no prima una concepción estética sino cosmogónica.

Las formas de ver del consumidor. Es una idea relacionada con la forma capitalista de ver a las personas. La acepción generalizada para definir a un consumidor es, persona a la que el marketing dirige sus acciones para orientar e incitar a la compra. Se ha considerado que la conducta o comportamiento del consumidor puede estar influenciada hacia la vestimenta étnica, cuya esencia se ha desestimado; pero la vestimenta de los diferentes pueblos indígenas tiene un tejido social que es por siglos anterior a la idea de las decisiones que toman los individuos para gastar sus recursos disponibles.

Hagamos el ejercicio que propone Hernández. Imaginemos a Frida Kahlo entrando en un recinto extranjero: su poderoso porte llama la atención de los presentes y las miradas se centran en el elaborado y colorido *costume* de la pintora. En el contexto de París y New York de esos años, impresionaron los aspectos sensibles de la apariencia de la pintora (colores, calidad de la artesanía textil y la ornamentación de sus accesorios). Frida, embajadora de la interculturalidad, era consciente del efecto de su estilo, henchido de un fuerte símbolo de identidad.

A través de su aspecto “folklórico”, la artista logra identificarse con las comunidades indígenas y populares de su país; es decir, con lo “mexicano”. Si no es menos cierto todo lo que Hernández señala, será preciso tomar en cuenta algunos aspectos que nos llevan de la

apariencia a la esencia implícita en la vestimenta de Frida¹⁸; *expresión de la cercanía que el vestido mantiene con el ser humano*¹⁹. Asunto expresado en etnicidad y discapacidad: *etnicidad, porque encarnó la mexicanidad basándose en lo indígena, un concepto menospreciado ayer y hoy en este país, y discapacidad, porque Frida dominaba su cuerpo dañado mediante su ropa*²⁰. No solo para mostrar la cultura de su país, sino también porque buscaba esconderse: “*los adornos de sus vestidos se concentran del torso para arriba. Si se le tenía de frente, distraía las miradas de sus piernas y su cuerpo roto...*”²¹.

La misma persona que fue portada de la revista Vogue en 1937, redimensionó con su personalidad al textil mexicano²² y expresaba su identidad a través de su imagen visual. No solo era una exaltación a la mexicanidad sino una convicción política. Vestía huipiles, conjuntos tradicionales y acostumbraba intervenir las telas con elementos personales, como zurcidos, añadidos o mezclas de atuendos de distintas regiones. Lo que la moda étnica ha tomado de Frida Kahlo ha sido su estilo y su manera de vestir, resultado de su propio y fuerte sentido de la identidad, construida desde el dolor físico.

En nuestra opinión, el gran mérito del análisis realizado por la mexicana Hernández es haber pasado de ubicar un tema (creaciones *ethnico folk*) de una postura colonial a otra decolonial. Refiere la autora:

En nuestro país, el efecto Frida no se queda atrás: este año (2014) nació una iniciativa llamada Viernes tradicional, en la que personas de todo el país suben fotografías de ellos mismos con looks que retoman alguna prenda u objeto tradicional con la finalidad de revitalizar e impulsar la artesanía de México, tal cual lo hizo Frida Kahlo en su tiempo. Como parte medular en este contexto, hay que destacar que en nuestro país las mujeres indígenas desarrollan lo que se ha

¹⁸ Un análisis más sucinto puede revisarse en “Las apariencias engañan, los vestidos de Frida Kahlo”. Consultado el 22 de febrero de 2016 en <http://www.elheraldo.hn/otrassecciones/nuestrasrevistas/627239-373/las-apariencias-enganan-los-vestidos-de-frida-kahlo>.

¹⁹ Amoroso, 2013: 12.

²⁰ Expresión de Circe Hinostrosa, curadora de la exposición que se realizó en el Museo Casa Azul, con el apoyo de la revista Vogue México, BMW, The Anglo Mexican Foundation, las embajadas de Estados Unidos y Francia, Fundación Bancomer, Fundación Japón, Lasalle College of the Arts, Montblanc, University of the Arts London y Valention Parfums.

²¹ Expresión de Circe Hinostrosa, curadora de la exposición.

²² Tras 50 años de clausura, el guardarropa de Frida fue hallado en buen estado, sobre todo los textiles mexicanos, elaborados en un algodón cuya resistencia era mayor a las telas finas europeas.

denominado como “arte textil tradicional”, que conjunta el saber artesanal (empleo de fibras y tintes naturales) con un simbolismo asociado a la estratificación social y al ámbito ritual. Es impresionante ver cómo dinámicas que parecen tan disímiles entre sí, como la etnicidad y la moda, tienen manifestaciones y raíces tan complejas que se unen (Hernandez, 2014)

En Ecuador la tendencia por la vestimenta étnica toma auge, incorporando detalles en los cuales la identidad se ve manifestada con toques modernos. Como ejemplo podemos referirnos a los bordados artesanales de la Asociación de Mujeres Bordadoras de la Comunidad de Zuleta. Para ellas este laborioso trabajo, a más de ser un oficio, es una de sus principales actividades económicas, el mismo que ha ganado prestigio a nivel nacional e internacional (Lizarzaburo 2014)²³.



Figura 9: Mujeres bordadoras de Zuleta

Fuente: <http://www.andes.info.ec/es/noticias/zuleta-pequena-localidad-ecuador-preserva-tradicion-bordado-mano.html>

²³<http://www.andes.info.ec/es/noticias/zuleta-pequena-localidad-ecuador-preserva-tradicion-bordado-mano.html>

Las artesanas de Zuleta aseveran que los bordados tienen su origen en la iniciativa de adornar y hacer “más coquetos” los vestidos. Toman como referencia la vestimenta tradicional y típica de las comunidades indígenas del país. “Lo que queremos es actualizar los vestidos pero también queremos mantener y preservar estas culturas tradicionales”, afirma Gertrudis Chachalón, una de las bordadoras.

Este distintivo de talento llamó la atención del Presidente de la República Rafael Correa, quien utiliza camisas bordadas con diseños precolombinos, diseñadas y confeccionadas en el país. Su vestimenta es en sí un mensaje en pro de la recuperación de la identidad nacional.



Figura 10: El presidente del Ecuador Rafael Correa, luciendo camisas bordadas

Fuente: <http://www.eluniverso.com/noticias/2015/12/10/nota/5290356/rafael-correa-junto-evo-morales-juan-manuel-santos-asuncio>

De igual manera la cadena productiva “Dominga” tiene como objetivo es difundir el conocimiento ancestral, regresar a las raíces culturales. En sus diseños Dominga se inspira en las texturas y colores de los tejidos de la indumentaria cotidiana de las comunidades andinas ecuatorianas.



Figura 11: Diseños de Dominga

Fuente: <http://muniq.es/project/dominga/>

Otro ejemplo es la microempresa Kawsay Cultura Fashion, la misma que industrializó la moda indígena, elaboran prendas de vestir para los puruhaes, cañaris, salasakas y otavalos, tomando en consideración las particularidades de la vestimenta tradicional de las comunidades indígenas ecuatorianas.



Figura 12 : Diseños de Kawsay Cultura Fashion

Fuente: <http://www.elcomercio.com/tendencias/vestimenta-cuatro-etnias-riobamba-moda.html>

VI. Propuesta

El contenido de este capítulo es parte del análisis que exige el objetivo específico número cuatro de la investigación: explicar la relación entre los elementos de la cosmovisión indígena y el diseño de vestimenta étnica.

6.1 Nodo problemático

Para abordar el nodo problemático de la presente investigación nos sumergimos en el mundo del pensamiento relacional apoyados de la heurística²⁴ que nos permite utilizar como metáfora a la Cruz Andina o Chakana (escalera) que es el símbolo que puede ser comprendido como la representación del mundo a través de la sabiduría ancestral, este emblema es el más importante para las naciones indígenas andinas, metáfora que nos ayuda a explicar la dinámica relacional generada entre el posicionamiento, el sujeto, el objeto y el contexto, que se interpreta en los siguientes gráficos, que para su elaboración se tomó como referencia al modelo propuesto por la Arq. Dora Giordano.

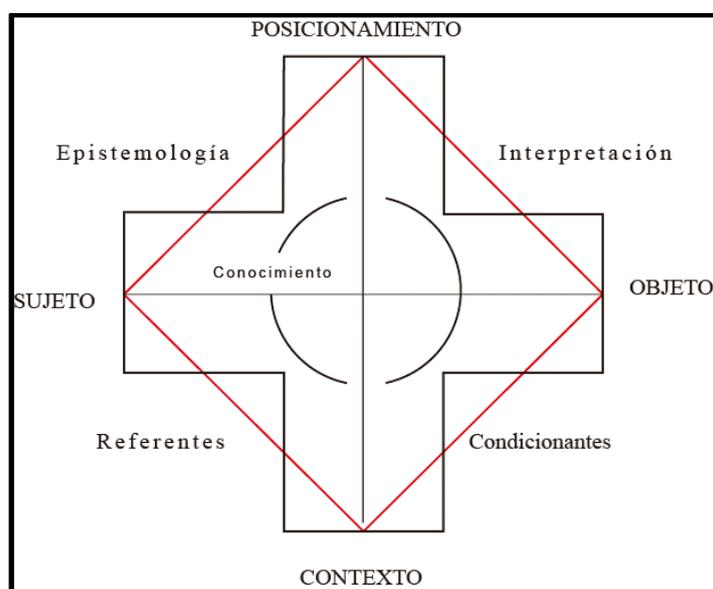


Figura 13: Nodo Problemático

Fuente: Investigador

Autor: López M. (2016)

²⁴ Según Gastón Breyer (2007), la Heurística es una disciplina de contenido filosófico- lógico que permite resolver problemas, por medio de estrategias y métodos que estimulan la investigación a través de la invención, descubrimiento y creatividad.

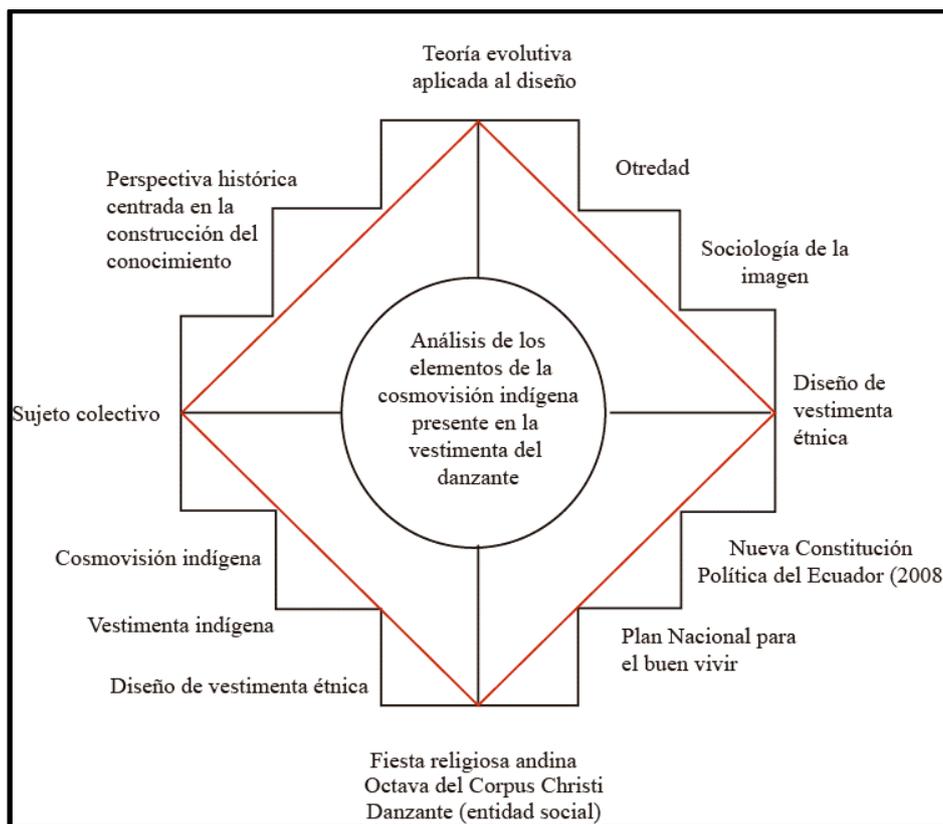


Figura 14: Nodo problemático aplicado

Fuente: Investigador

Autor: López M. (2016)

El *acercamiento epistemológico* desde el cual se comprende al objeto de estudio, es una perspectiva histórica centrada en la construcción del conocimiento. Considerando que la epistemología se ocupa de analizar la relación que se establece entre el sujeto (ser cognoscente) y el objeto del conocimiento (cosa en cuanto conocida); nos posicionaremos en la dialéctica para explicar la interrelación, no jerárquica, entre un espacio (nodo) en el que confluyen parte de las conexiones de otros espacios reales o abstractos.

En este escalón se da una interrelación entre *la evolución del diseño y el diseño de vestimenta étnica*, por lo que nos vamos a referir a la teoría de la evolución planteada por Charles Darwin basada en la selección natural, donde se explica que de la diversidad los que presentan mejores probabilidades de supervivencia a los posibles cambios en el entorno son capaces de evolucionar mas no desaparecer, lo mismo ocurre en la vestimenta que cuanto más

se adapta a las verdaderas necesidades ideológicas y culturales logra desarrollarse en el contexto en tiempo y espacio.

Esto ha sucedido con el traje del danzante que ha evolucionado en varios aspectos por ciertas consideraciones relacionadas con los aspectos económicos, ideológicos, culturales y el uso que si bien han marcado un cambio no han alterado la concepción inicial de la vestimenta de este personaje centrada en el rito de adoración.

En esta investigación se ha identificado a un *sujeto colectivo*, compuesto por aquellos sujetos cognoscentes del tema de estudio. Ellos son: los sujetos que representan al danzante y que portan el conocimiento desde dentro de la cultura; expertos en el tema, ya sean desde la formación de un criterio respecto al conocimiento cultural tradicional o al diseño de vestimenta y el investigador, el cual va a abordar el objeto de estudio desde un punto en particular: comprender la relación entre los elementos de la cosmovisión indígena y el diseño de vestimenta étnica.

Así explicaremos la relación que se da entre *el diseñador y la teoría evolutiva* aplicada al diseño basándonos en una perspectiva histórica del diseño centrado en la construcción del conocimiento, que se puede abordar desde una analogía entre la evolución natural y la evolución del diseño que puede presentarse en los objetos, en los espacios y en la imagen en donde la evolución no se daría por supervivencia sino, más bien por un impacto estético, social y cultural²⁵.

Se formó una relación intersubjetiva a la hora de abordar el *objeto del conocimiento*. En el caso de esta investigación, se trata del diseño de vestimenta étnica. El análisis del objeto del conocimiento (diseño de vestimenta étnica) obliga al estudio del estado del arte sobre este objeto de estudio y comienzan a surgir las contradicciones inherentes al tema. A saber: diseño de vestimenta étnica versus diseño de moda étnica. ¿Se trata de conceptos diferentes?, ¿se trata de un concepto que se ha adaptado a otro contexto y se ha renombrado?, ¿o se trata de agregar significado a uno de los dos conceptos?

²⁵ Bengoa (2014) [...] “la evolución se iría dando no por su capacidad reproductiva o de supervivencia como en la biología sino por alguno de los tres parámetros tomados por Greenough: gracia, belleza o grandeza”.

Otro aspecto significativo en este análisis y que se desprende del anterior, son los *referentes teóricos* tomados en consideración. Como se podrá ver en el capítulo tres: Marco de referencia teórica, se buscó información sobre cosmovisión indígena, vestimenta indígena y diseño de vestimenta.

El paso siguiente es referirnos al *posicionamiento*. Es la postura que nos permite acceder a un grado mayor de conocimiento de la realidad. Se trata en este caso, de la teoría evolutiva aplicada al diseño²⁶, y analizada en sus aciertos y desaciertos.

Entre el *posicionamiento* y el *objeto del conocimiento*, se ubica la *interpretación* que interpela el conocimiento que el sujeto colectivo tiene del objeto. Y viene de la ética, acompañada por la *otredad*: el diseño se aprende “de los otros” y se resignifica “con los otros” y una *reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* la respuesta (sociología de la imagen) que Silvia Rivera Cusicanqui²⁷ da a lo que pudiera llamarse “La mirada salvaje”.

El *contexto de la investigación* es otra relación a la que hacemos referencia a partir del contenido desarrollado en el capítulo II: Marco contextual. Para el análisis del contexto de la investigación aplicaremos el método de ascenso de lo abstracto a lo concreto y transitar desde una ubicación en la fiesta religiosa andina, el caso particular dentro de esta: la octava del Corpus Christi y mucho más particular, situarnos en un acto ceremonial dentro de la celebración del sacramento, que es el Danzante como entidad social.

Por último las *condicionantes*, que también son partes de las mediaciones de esta investigación. Nueva Constitución Política de Ecuador (2008) y el Plan Nacional de Desarrollo que fue denominado como (PNBV)²⁸

²⁶ Teoría de la Evolución, de Charles Darwin, de selección natural, pues ésta ha tenido gran influencia con el diseño, en donde las soluciones correctas, las mejores opciones: se mantendrán; mientras que las equivocadas o las que no han sido seleccionadas: se eliminarán. Guillermo Bengoa (2014) manifiesta que “Las invenciones, las formas creadas por el hombre, lo que podría llamarse a grande rasgos “diseño” (que obviamente no puede ser industrial hasta la Revolución industrial del siglo XVIII) van cambiando a lo largo del tiempo (llamar a ese cambio “evolución” ya implica una cierta valoración del proceso como “ascendente” o “progresivo”, típica apreciación del positivismo de fines del siglo XIX.

²⁷ Silvia Rivera Cusicanqui “las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos pre coloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad”.

²⁸ *Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017 Construyendo un Estado Plurinacional e Intercultural*

6.2 Análisis crítico conceptual

El danzante tiene una expresión externa diferente en el caso de Pujilí, Poaló, Salasaka, Píllaro y Chibuleo; que depende de los tiempos y el lugar. Son muy similares en el concepto; es una identidad profunda que se da en el imaginario de la bailante que encarna el personaje del danzante.

Es el bailante quien ayuda a seleccionar los elementos simbólicos que se trasladan a la vestimenta como expresión externa que difiere de un lugar, de un tiempo a otro. En el cabezal de un danzante se puede apreciar elementos relacionados al campo y a la tierra, a la fecundidad mientras que en otros los elementos se relacionan con aves, pájaros, plantas, etc. Lo que se mantiene como concepto es la sacralización de la naturaleza.

La vestimenta del danzante se ha estandarizado por problemas económicos. Se trataba de una vestimenta de esplendor que se elaboraba continuamente. Por ejemplo el danzante puede estar representando el baile del sol que está representado en el cabezal. El danzante es un elemento antropológico compenetrado con una vivencia. No se trataba de un espectáculo, sino de un bailante que se vestía (*vestidura de honor*²⁹) de danzante para ir a una siembra e iba con el sol en la cabeza; aprovechando el solsticio en la época concreta para afirmarse sobre la tierra.

6.3 Registro documentado como referente conceptual en el diseño de vestimenta étnica.

Después de hacer un análisis ayudados por la semiótica de los elementos de la cosmovisión indígena presentes en la vestimenta del danzante de la octava de Corpus Christi se retorna a uno de los objetivos de esta investigación que es el de intentar elaborar un registro documentado con la reinterpretación de estos símbolos que permitan fortalecer los saberes ancestrales, revalorizar la identidad cultural a través de la intervención del diseño en los aspectos de innovación de procesos y productos (vestimenta) que permita generar nuevas ideas como referentes en la vestimenta étnica, considerando factores que permita diferenciarse de la categoría de artesanía y folklor.

La vestimenta como herramienta con capacidad de comunicar al receptor la información que quiere transmitir el emisor (bailante-danzante), requiere que el receptor tenga argumentos

²⁹ Este término fue tomado del texto de Saltzman (2004).

para decodificar los elementos de la cosmovisión indígena que tienen una expresión en el diseño de la vestimenta.

La propuesta que hacemos está basada en que el diseño de la vestimenta étnica tiene que ser expresión de las relaciones sociales entre los portadores de las prendas, los diseñadores de estas y los portadores de los saberes que se toman como referentes. Vestimenta que tenga un alto contenido conceptual y simbólico, que se adapte a las necesidades del consumidor, a las nuevas tecnologías, que conserve las características relevantes de identidad, cultura ancestral y popular, que evidencie la intervención de diseñadores integrales y no caer en la trampa de imitación.

Los aspectos que pueden ser considerados como fuente de inspiración en el diseño de vestimenta étnica provienen *de la cultura*. Que se relaciona con las tradiciones, las costumbres y la idiosincrasia de la gente; con las demás actividades e interacciones sociales; con la producción cultural material y espiritual de un grupo, de una comunidad, de un país. Son transmitidos de generación en generación a *los sujetos* que vuelcan sus conocimientos en la vestimenta de los personajes que utilizan para representar la sabiduría, las tradiciones de un pueblo, su forma de vida, su religiosidad, su identidad, sus maneras de interpretar los colores y las formas geométricas.

El diseño ha sido siempre apreciado como una disciplina proyectual que despliega una sistemática para la solución de problemas, definiendo sus parámetros preliminares que se enriquecerán con los elementos de la cosmovisión indígena. Bajo la premisa y considerando a la vestimenta como producto, el diseño de vestimenta es un soporte de significados y connotaciones, aparece entonces la vestimenta étnica como proyecto, como un sistema que estructura los procesos desde la investigación, considerando el entorno natural en el que se desarrolla; los saberes ancestrales, la tecnología, un equipo interdisciplinario, el mercado al cual está dirigido, los usuarios.

De esta forma el objeto (vestimenta) tiene una visión integradora, en este caso la vestimenta étnica se convierte en un sistema, que denota connotaciones que emergen en referentes con lenguajes del pasado para satisfacer necesidades del presente y del futuro. La presente investigación pretende ser un aporte para los profesionales que tenga formación en diseño de modas, ingeniería textil, ilustradores de moda.

VII. Consideraciones finales

La cosmovisión indígena posee elementos que la diferencia de otras cosmovisiones: se mantiene latente en las expresiones socioculturales como la vestimenta, se rige por algunos principios fundacionales tiene una manifestación iconológica y una interpretación cromática particular. Estos elementos de la cosmovisión indígena pueden analizarse como referentes en el diseño de vestimenta étnica.

Al diseño de vestimenta que incorpora elementos provenientes de grupos culturalmente diferenciados se le nombra diseño de vestimenta étnica, una realidad política, económica y social. Este diseño está más centrado en los aspectos socioculturales que encierran elementos de análisis a la hora de definir lo étnico.

El número de pueblos indígenas de Ecuador, su vestimenta tradicional, así como la variedad de celebraciones y fiestas religiosas tradicionales con sus coloridos atuendos, ofrece una extensa gama de oportunidades para estudiar sistemas vestimentarios y destacar elementos que pueden ser utilizados como referentes en el diseño de vestuario con identidad ecuatoriana. En el caso de las diferentes nacionalidades y pueblos indígenas del Ecuador, la visibilidad de su cultura esta expresada en la vestimenta sea de uso cotidiano o la utilizada en celebraciones especiales.

Toda indumentaria conlleva expresiones simbólicas que dependen del tiempo en el que interactúan, de la etnia que lo porta y del contexto social. Para Mizrahi (2008), el indumento puede ser visto como una forma simbólica que expresa rasgos identitarios de una sociedad, absorbe todo un universo de códigos, con capacidad para comunicar al observador cualidades propias del portador; por ende, ayuda a proyectar información directa o indirectamente hacia afuera. Según Saltzman (2004), la ropa proporciona sus “atributos” a quien lo porta, imprime particularidades sociales: transmite sensaciones al usuario y al espectador; las mismas que pueden desencadenar acciones que modifiquen el contexto a partir de una concepción del espacio, lugar y tiempo.

La identidad se mantiene visible en las simbologías indumentarias, a través de símbolos. Por ejemplo, la sacralización de la naturaleza se muestra a través de la presencia de los astros

y la relación que estos guardan con los ciclos de producción de los cultivos. Para el análisis que se hizo del sistema vestimentario del danzante de la Octava del Corpus Christi del cantón Pujilí, se toma en cuenta el valor cognitivo del sujeto individual-social, así como la realidad tempo-espacial de la interacción social, que identifica, diferencia, y en el presente caso, se ha quedado pegada a la idiosincrasia ecuatoriana.

En este proceso de reinterpretación se gesta una vestimenta con identidad como resultado de la combinación cultural que extrae elementos, símbolos y formas del pasado que se fusionan con la estética y las necesidades del usuario contemporáneo. Para lograr una vestimenta étnica innovadora y atractiva se consideran las condiciones de: funcionalidad, estética y significado, lograr una interrelación y dialogo con la tierra, mirar el entorno con diferentes ojos, volver a la concepción de respeto a la naturaleza, volver a las raíces, a las sabidurías ancestrales que nos permitan a través del descubrimiento, innovación y fuentes de creatividad, generar un relato sincrónico, vigente y culturalmente nutrido.

VIII. Bibliografía

- Almeida, I., & Haidar, J. (2011). Semiotica de la Cultura Quechua. Modelo mitopoetico y logica de lo concreto. *Estudios semioticos de la cultura*.
- Alonso, J. (2012). *Autodesarrollo comunitario*. Santa Clara Cuba: Feijóo.
- Amoroso, S. (2013). *Vestimentario. Analisis semiotico de la vestimenta de los pueblos Chibuleo, Natabela, Salasaca, Otabalo, Saraguro*. Ambato: UTA.
- Andrade X, Z. G. (2012). *Antropologia visual en latinoamerica* . Obtenido de <https://www.flacso.edu.ec/docs/i42andrade.pdf>.
- Arteaga, D. (2012). La chola cuencana. En D. Arteaga, *Cultura Popular* (págs. 215 - 236). Cuenca: CIDAP.
- Barthes, R. (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2013). *The language of fashion*. Sidney: British library cataloguing.
- Begoña, R. (2015). Las plantas y los animales sagrados. *Chamanes del mundo*.
- Bengoa, G. (2014). *Modulo de Epistemologia* . Cuenca: UDA.
- Eco, U. (2013). *La estructura ausente* . Buenos Aires: Sudamericana.
- Esterman, J. (2009). *Filosofia Andina: Sabiduria indigena por un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT.
- Fowler, J. (1990). *Hcia una cosmovision cristiana. Una perspectiva clara ante la vida y el destino*.
- Freire, A., & otros, y. (2012). Critica a las mediaciones sociales rrecurrentes para la emancipacion humana. *Autodesarrollo comunitario*.
- Fueltala, N. (2014). Pujili: ¿es patrimoni tangible o intagible de la nacion? *La gaceta*.
- Garcia, M. d. (2007). El arco iris en la cosmovision prehispanica centro andina. *Gazeta de Antropologia* , Artículo 15.
- Gonzalez, M. (2015). La emergencia de lo ancestral: una mirada sociologica . *Cuaderno Venesolano de Sociologia* .
- Guerrero Arias, P. (2010). *Corazonar. Una antropologia comprometida con la vida*. Quito: Abya Yala.
- Hernandez, E. (2014). Frida Kahlo y su influencia en la moda etnica. *Trama*, 4.
- Herrera, S., & Monge, E. (2012). Corpus Christi. *RICIT N. 4*, 71-88.

- Herrera, S., & Monge, E. (2012). Corpus Christi, patrimonio intangible del Ecuador. *RICIT* N. 4, 71 - 88.
- Hobson, J. (2006). *Los orígenes orientales de la civilización de occidente* . Barcelona.
- Iglesias de Ussel, J. (1991). Sociología del Folklore . *Gaceta de Antropología* .
- indígena, F. (2007). *Modulo de historia y cosmovisión indígena*.
- Leon, C. (2012). *Comentarios al dossier. "Antropología visual en latinoamérica "*.
- Lopez, A. (2012). *Cosmovisión y pensamiento indígena* .
- Mizrahi, A. (2008). *La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo*. Barcelona: Departamento de Filosofía UAB.
- Poviña, A. (1944). Sociología del folklor. *unc.edu.ar*.
- Quinatoa, M. (1991). Danzantes indígenas en las fiestas del Corpus Christi. En L. Botero, *Compadres y priostes* (págs. 113 - 121). Quito: Abya Yala.
- Rahman, M. (2014). *An Investigation Ethnic of Bangladesh*. Bangladesh: Daffodil International University.
- Restrepo, C. (2006). *Apropiación indebida de recursos genéticos, biodiversidad y conocimientos tradicionales: Biopiratería* . Colombia.
- Rivera Cusicanqui, S. (2014). *Conversa del mundo. ALICE-CES*.
- Saltzman. (2004). *El cuerpo diseñado*. Buenos Aires : Paidós.
- Vargas, G. (2010). La cosmovisión de los pueblos indígenas . *Atlas Patrimonio Cultural* .
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Argentina: Las cuarenta colección Mitma.

IX. Anexos

Anexo 1: Vestimenta del danzante. Vista frontal y posterior



FUENTE: Investigación
AUTOR: LÓPEZ M. (2016)

Anexo No. 2: Cabezal



FUENTE: Investigación
AUTOR: LÓPEZ M. (2016)

Anexo No. 3 Pechera.



FUENTE: Investigación
AUTOR: LÓPEZ M. (2016)

Anexo No 4 Delantal



FUENTE: Investigación
AUTOR: LÓPEZ M. (2016)

Anexo 5.- Cola

FUENTE: Investigación

AUTOR: LÓPEZ M. (2016)